Волков Н. Д. **Театральные вечера** / Послесл. А. В. Солодовникова. М.: Искусство, 1966. 478 с.

От автора 3 [Читать](#_Toc314425178)

**Три главы из автолетописи** 5 [Читать](#_Toc314425179)

**Весна 1917 года** 44 [Читать](#_Toc314425183)

**Московский художественный театр**

Первые впечатления 56 [Читать](#_Toc314425188)

Когда раздвигался занавес 58 [Читать](#_Toc314425190)

Несколько страниц о Станиславском 89 [Читать](#_Toc314425202)

Встречи с Немировичем-Данченко 100 [Читать](#_Toc314425206)

Качалов 109 [Читать](#_Toc314425207)

Москвин 130 [Читать](#_Toc314425209)

Леонидов 145 [Читать](#_Toc314425210)

Книппер-Чехова 151 [Читать](#_Toc314425211)

Лилина 153 [Читать](#_Toc314425212)

Тарханов 158 [Читать](#_Toc314425213)

Вишневский, Грибунин, Лужский 161 [Читать](#_Toc314425214)

Хмелев и Добронравов 168 [Читать](#_Toc314425219)

Соколова 178 [Читать](#_Toc314425222)

Сахновский 181 [Читать](#_Toc314425223)

Бокшанская 185 [Читать](#_Toc314425224)

Работа над «Анной Карениной» 187 [Читать](#_Toc314425225)

**Ветви мхатовского древа**

МХАТ 2‑й 225 [Читать](#_Toc314425229)

Человек, заглянувший в будущее 232 [Читать](#_Toc314425231)

Щукин и другие 244 [Читать](#_Toc314425232)

[О. Н. Басов] 251 [Читать](#_Toc314425233)

[Л. П. Русланов] 253 [Читать](#_Toc314425234)

[А. П. Газиев] 254 [Читать](#_Toc314425235)

**Москвичи**

В Малом театре двадцатых годов 258 [Читать](#_Toc314425236)

[А. И. Сумбатов-Южин] 262 [Читать](#_Toc314425239)

[А. П. Ленский] 265 [Читать](#_Toc314425240)

[М. Н. Ермолова и Е. К. Лешковская] 266 [Читать](#_Toc314425241)

[П. М. Садовский] 268 [Читать](#_Toc314425242)

[П. С. Мочалов] 273 [Читать](#_Toc314425244)

Студия Малого театра 276 [Читать](#_Toc314425246)

Мейерхольд 279 [Читать](#_Toc314425247)

Камерный театр 289 [Читать](#_Toc314425249)

Театр имени МГСПС 296 [Читать](#_Toc314425250)

Золотая осень (о Радине) 305 [Читать](#_Toc314425253)

Закушняк 309 [Читать](#_Toc314425254)

**Ленинградцы**

Корифеи Александринского театра 313 [Читать](#_Toc314425255)

[Ю. М. Юрьев] 314 [Читать](#_Toc314425257)

[Е. П. Корчагина-Александровская] 319 [Читать](#_Toc314425258)

[К. В. Скоробогатов] 320 [Читать](#_Toc314425260)

[Ю. В. Толубеев] 322 [Читать](#_Toc314425261)

[Н. К. Черкасов] 325 [Читать](#_Toc314425262)

[Н. К. Симонов] 326 [Читать](#_Toc314425263)

[В. В. Меркурьев] 327 [Читать](#_Toc314425264)

[А. Ф. Борисов] 328 [Читать](#_Toc314425265)

[В. И. Честноков] 328 [Читать](#_Toc314425266)

[Л. С. Вивьен] 329 [Читать](#_Toc314425267)

[Я. О. Малютин] 330 [Читать](#_Toc314425268)

Монахов 331 [Читать](#_Toc314425269)

Грановская 334 [Читать](#_Toc314425270)

**Не счесть алмазов**…

Молодость Эйзенштейна 337 [Читать](#_Toc314425271)

Мастера украинской сцены 352 [Читать](#_Toc314425273)

[М. М. Крушельницкий] 355 [Читать](#_Toc314425275)

[И. А. Марьяненко] 359 [Читать](#_Toc314425276)

Дети солнечной Грузии 361 [Читать](#_Toc314425277)

[А. В. Ахметели] 362 [Читать](#_Toc314425278)

[А. А. Хорава] 363 [Читать](#_Toc314425279)

[А. А. Васадзе] 365 [Читать](#_Toc314425280)

[Г. М. Давиташвили] 366 [Читать](#_Toc314425281)

Театральные художники 368 [Читать](#_Toc314425282)

[П. В. Вильямс] 387 [Читать](#_Toc314425283)

Композиторы 390 [Читать](#_Toc314425284)

[Б. В. Асафьев] 391 [Читать](#_Toc314425285)

[С. С. Прокофьев] 397 [Читать](#_Toc314425286)

[А. И. Хачатурян] 400 [Читать](#_Toc314425287)

[В. Я. Шебалин] 402 [Читать](#_Toc314425288)

Певцы

[Ф. И. Шаляпин] 403 [Читать](#_Toc314425289)

[Л. В. Собинов] 409 [Читать](#_Toc314425290)

[Н. А. Обухова] 411 [Читать](#_Toc314425291)

[А. В. Нежданова] 415 [Читать](#_Toc314425292)

Романов 417 [Читать](#_Toc314425293)

Актриса без слов 419 [Читать](#_Toc314425294)

Александр Моисси 422 [Читать](#_Toc314425295)

Журналисты 424 [Читать](#_Toc314425296)

**Театральные размышления**

Шекспировская пьеса Чехова 431 [Читать](#_Toc314425297)

От «Женихов» к «Женитьбе» 436 [Читать](#_Toc314425299)

Театральный антракт 449 [Читать](#_Toc314425300)

*А. В. Солодовников.* Николай Дмитриевич Волков и его книга 457 [Читать](#_Toc314425302)

**Указатель имен** 467 [Читать](#_Toc314425304)

# **{****3}** От автора

Предисловие «От автора» — это крыльцо, по ступеням которого читатель должен войти в еще незнакомый ему дом. Этим домом является предлагаемая книга.

Вот читатель открыл дверь и готов переходить из комнаты в комнату, из главы в главу. Я задержу его на пороге и коротко сообщу ему, что его ожидает.

Свои воспоминания о театре я назвал «Театральные вечера». Они посвящены по преимуществу театрам Москвы 20 – 30‑х годов, когда я был частым посетителем и критиком московских премьер.

Это время — молодость для тех, кто родился в девяностых годах прошлого столетия. Я принадлежу к их числу. Оттого, исполнилось ли нам семьдесят лет или мы приближаемся к этому возрасту, — все равно мы сверстники, а может быть, и ровесники молодых участников лучших спектаклей тех лет. Мы рукоплескали творчеству замечательных режиссеров, которые были намного старше нас. Мы были очевидцами бурных театральных событий первых лет Октября. И пока память о них не поблекла, хочется еще раз перелистать начинающие желтеть страницы театральной истории, вернуть им молодость, да и самому на время помолодеть.

Я начинаю свою книгу с краткой автолетописи. Пусть читатель, хотя бы отчасти, узнает, с кем он имеет дело. Фигуры таинственных незнакомцев уместны только в старинных мелодрамах.

{4} Можно, конечно, отослать читателя к первому тому «Театральной энциклопедии». Там он найдет обо мне короткую биографическую справку. Думается, все же, что река прожитой жизни шире, глубже и многоводнее, чем сухие энциклопедические строки.

Давайте вместе проведем еще раз театральные вечера, которым посвящен мой рассказ. Еще раз взглянем на тех выдающихся людей, с которыми благосклонная судьба оказала мне честь познакомиться в разные годы моей жизни.

Если ушедшие тени театра хотя бы на миг обретут плоть и кровь, я скажу словами поэта:

Не говори с тоской: *их нет*,
Но с благодарностию: *были…*

# **{****5}** Три главы из автолетописи

## I

Каждый человек должен где-нибудь родиться. Я родился в Пензе.

Гербом губернского города Пензы были три ржаных снопа. Это означало, что губерния была земледельческой и, по тогдашним временам, помещичьей и дворянской. В городе было много учебных заведений. По количеству школ Пензу звали мордовскими Афинами.

Культурными центрами города были Лермонтовская библиотека и читальня имени Белинского. Оба названия указывали на связь поэта и критика с Пензенской губернией. В селе Тарханы погребен Лермонтов. В уездном Чембар-городе прошла юность Белинского. Ныне он именуется Белинский.

Театр рано вошел в мою жизнь. Сначала это были картонные игрушечные театрики в коробках. Стенки «театриков» связывались тесемками, внутри расставлялись декорации и вырезанные из картона действующие лица. Каждый театрик был посвящен какой-либо одной «пьесе». У меня имелись «Торжественное представление Весны-красны», «Ермак Тимофеевич», «Руслан и Людмила», «Война англичан с бурами».

Потом пришел и настоящий театр. Не помню, когда я впервые побывал на спектакле. Кажется, это было на детском утреннике. Игралась популярная в то время одноактная пьеса Стаховича «Ночное». Из пьес для взрослых меня особенно пленил «Измаил» Бухарина. В ней {6} фигурировали Потемкин и Суворов, прекрасная шпионка Софья Девет. Пьеса кончалась взятием неприступной турецкой крепости Измаил. Суворов торжественно восклицал: «Измаил у ног его величества!» Эту пьесу я смотрел несколько раз. Особенно мне понравился «Измаил» в исполнении гастролеров, возглавлявшихся Тугановым. Софью Девет мастерски играла актриса Огинская, благородную сестру милосердия Ольгу Верстовскую — еще совсем юная Рощина-Инсарова.

Нравился «Измаил» и моим товарищам по дому. По памяти мы разыгрывали его в садовой беседке. Я обычно изображал Потемкина.

Годы шли. Я рос. В 1904 году поступил в ту самую вторую гимназию, которую в 1895 году кончал Мейерхольд. Учился в ней и будущий популярный киноартист Мозжухин, игравший в гимназическом спектакле Хлестакова. Он был старше меня.

Увлечение театром связано с моим отцом, который хотя и был по своей профессии поверенным по судебным делам, но отдал много сил созданию в Пензе народного театра. По своим убеждениям отец был революционером-народником. Вместе с моей матерью он в начале девяностых годов принимал участие в работе подпольных организаций, и оба они после того, как просидели несколько лет в Петропавловкой крепости, не имели права въезда в столицы. Разрешение они получили только тогда, когда «повеяло весной», то есть в 1904 году, в «либеральное время» князя Святополк-Мирского. Каюсь, я очень мало могу рассказать о революционной деятельности моих родителей. Когда они были живы — я их не расспрашивал, и у меня в памяти остались только отрывочные факты. Знал я лишь одно — в доме у нас постоянно проходили нелегальные собрания, время от времени жандармы производили обыски, родители выписывали социал-демократические газеты и покупали все брошюры с лозунгом «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!».

Но я отвлекся от своей главной темы — театра в моей жизни и о значении в моих будущих увлечениях театральной деятельности моего отца.

Лучше всею об этом рассказал мой отец в своей статье о появлении в Пензе народного театра, одним из основателей которого он был.

{7} Статья была напечатана в журнале «Театр и искусство»: «Вернулся в Пензу после двух с половиной лет заключения по делу последних народовольцев, и меня сильно потянуло в низы, к народу. Я искал там проблесков сознания, пока не натолкнулся на явление, крайне меня заинтересовавшее. Зимой 1895 года я попал на спектакль, устроенный для народа внизу Пензы, вблизи рабочих кварталов, техниками и рабочими мастерских Сызрано-Вяземcкой железной дороги. Шла “Женитьба” Гоголя.

Часть большой комнаты была занята сценой, отделенной от зрителей красной занавесью. Зрители состояли исключительно из рабочих и буквально сидели друг на друге. Духота стояла такая, что, несмотря на зиму, дверь на двор была почти все время открыта. Несмотря на духоту и тесноту, в зале царило неподдельное оживление. Видно было, что рабочие крайне довольны спектаклем.

Спектакли просуществовали только одну зиму 1895/96 года, но свое дело сделали, показав воочию как жажду у рабочих разумных развлечений, так и возможность устройства их своими силами.

Окончательный толчок в этом направлении был дан в марте 1896 года. В хмурый вечер на Пешей улице, в доме Гладкова, в пустой квартире молодежь устроила спектакль, на который сошлось много народу. Молодежь на сцене и в зрительном зале, демократический характер вечера, общая непринужденность произвели хорошее впечатление на присутствующих.

Так сера и буднична была тогда общественная жизнь в Пензе, где, кроме подполья, на поверхности только тлелась искорка Лермонтовской библиотеки, что тут же да этом вечере у меня явилось желание сблизить интеллигенцию и народ путем устройства таких постоянных вечеров.

Поделился я этой мыслью на вечере со Степаном Степановичем Колпашниковым, а утром направился к старому театралу Александру Александровичу Косьминскому и к Василию Ефимовичу Благославову, принимавшим такое большое участие в жизни народной читальни имени Белинского. Рассказывал им о спектаклях, устраивавшихся зимой рабочими, о театре, устроенном накануне молодежью, и предложил организовать {8} устройство постоянных подобных спектаклей. Тот и другой горячо отозвались на это предложение. “Собирайте сочувствующих”, — сказал мне А. А. Косьминский. На другой день мы собрались в квартире у С. С. Колпашникова, где и было решено устраивать спектакли для народа на открытой сцене, на территории выставки, против летнего помещения клуба.

Так, усилиями небольшого кружка интеллигенции и молодежи возник в Пензе Народный театр. Играла больше молодежь; одни лицедействовали на сцене, другие за кулисами ставили самовар для товарищей.

То была хорошая симпатичная молодежь, интеллигентная и отзывчивая. Были тут просто любители сцены, были и высланные студенты, вносившие в дело не только огонь молодости, но и идейную подкладку».

Но, как говорится, «коготок увяз — всей птичке пропасть». И мой отец настолько много отдавал внимания театру, что порой ради него забывал свои юридические дела.

Летом в помещении Пензенского народного театра играли профессионалы, и когда в зимних театрах кончался сезон и наступал великий пост, отец ехал в Москву и в Театральном бюро, куда съезжались со всех концов России актеры и антрепренеры, формировал труппу на лето.

Пензенское летнее дело считалось солидным и приятным. Город буквально утопал в садах и легко мог заменить дачу. Актеры охотно подписывали к нам ангажементы.

Труппа формировалась по традиционной схеме. Во главе стоял главный режиссер. В этом качестве я помню Залесова, Туганова, Михайловского, а впоследствии, когда отец отошел от театра, Собольщикова-Самарина и Любимова-Ланского. Весь состав труппы набирался по амплуа: в мужской части — герой-любовник, герой-резонер, первый и второй любовники, фат, комик, резонер, простак и исполнители на эпизодические и выходные роли. В женской труппе — пожилая и молодая героини, инженю-драматик и инженю-комик, гранд-кокет, драматическая и комическая старухи и артистки на выходные и второстепенные роли. Помощником режиссера был шустрый Коля Жабин, а потом любитель итальянского пения Легаров, которого поэтому звали Легарелло. {9} Был профессиональный декоратор и прочие технические работники.

Несмотря на ограниченный состав труппы, можно было играть такие сложные пьесы, как «Горе от ума». Собственно, бессмертная комедия Грибоедова и была тем мерилом, по которому расценивалось, правильно ли собрана труппа. Если «Горе от ума» расходилось, были Фамусов, Чацкий, Молчалин, Скалозуб, Софья, Лиза и другие, это значило, что все в порядке. Сейчас, увы, часто значительно более многочисленные труппы не имеют в своем составе ни настоящего Фамусова, ни Чацкого, ни других грибоедовских действующих лиц.

Пока драматический кружок был народным театром и не стал Кружком имени Белинского, он был подчинен особым цензурным репертуарным опискам, куда не входили многие, даже классические произведения. Составление репертуара зависело и от стажа приглашенных артистов. Ведь спектакль ставился с двух-трех репетиций, поэтому у актеров должно было быть известное количество игранных ролей, а у режиссера — осуществленных постановок.

Помню, у Туганова существовали своего рода конторские книги, куда он вносил чертежи и планировку каждой поставленной им пьесы. Декорации, костюмы, бутафория и реквизит подбирались для каждого очередного спектакля. Как правило, у первых персонажей были свои костюмы для современных пьес, а костюмы для исторических пьес они получали из гардероба театра.

Я упомянул имя Александра Александровича Туганова, и мне хочется более подробно поговорить о нем, ибо с ним я встречался и дружил не только в мои детские годы, но и значительно позже.

Туганов неоднократно приезжал в Пензу на летний сезон и всякий раз был частым гостем в нашем доме. Я был еще гимназистом первых классов, и мы оба, любившие ездить на велосипеде, совершали послеобеденные прогулки в казенный лес и, доехав до второй будки, пили у лесника холодное молоко с посоленным черным хлебом.

По своему амплуа Туганов был героем-любовником. Плотно сложенный, он особенно подходил к пополнению ролей римских патрициев — префекта Марка Великолепного в мелодраме «Новый мир», или Петрония в {10} инсценировке «Камо грядеши». Античные плащи и туники обнимали его крепкое тело, а звучный голос четко доносил слова роли. До сих пор в моих ушах звучат фразы из «Нового мира» — «Витурий, очисть улицу!», и в конце: «Рим, — я христианин!» И во всех, особенно костюмных ролях, Туганов был очень живописен. Как актер он принадлежал к числу тех «прочных» исполнителей, на которых можно было положиться.

Я затрудняюсь вспомнить какие-нибудь психологические оттенки в его игре. Он был актером прямых линий и в этом качестве был любим публикой.

В середине своего творческого пути Туганов стал режиссером. И здесь он не стремился ни к какому новаторству. Но его консерватизм был благороден. И, самое главное, он умел так строить мизансцены, что в них было удобно играть. Его, как режиссера, можно было назвать другом актеров.

Последние годы своей долгой жизни Туганов провел в Тбилиси и Баку. Он уже перестал играть и стал руководителем детских и взрослых театров в Баку, а потом преподавателем истории балета в Азербайджанском хореографическом училище. В 1930 году Туганов привез в Москву на первую национальную олимпиаду «Гамлета». Самым оригинальным в этой постановке было то, что действие знаменитой шекспировской трагедии было перенесено в какую-то восточную страну и Гамлет из датского стал восточным принцем и носил чалму.

У меня с Тугановым была многолетняя переписка. Александр Александрович любил вспоминать прошлое и тем не менее пристально следил за тем, что происходит в русском театре. Мне было приятно посылать ему книжные новинки по сценическому искусству. Я хорошо знал, с каким вниманием он читал полученные книги.

К одной из юбилейных дат его жизни я написал помещенную в «Огоньке» с его портретом небольшую биографическую заметку. И это доставило радость не только ему, но и его многочисленным ученикам. У Туганова был щедрый дар передавать молодежи накопленный им опыт. И за это его любили.

Когда я решил приехать к Туганову в Баку, он превратил мой приезд в цикл лекций о Станиславском, которые {11} я прочитал почти во всех бакинских театрах. И Александр Александрович с любовью следил за каждым моим выступлением. До конца жизни я оставался для него Колей Волковым, хотя давным-давно моя голова была седой.

Дама у нас выписывали театральные журналы — сначала «Театр и искусство», потом «Рампу и жизнь» и «Театральную газету». Издатель первого журнала А. Р. Кугель давал в качестве приложений и самые тексты пьес, а остальные пьесы выписывались из московских театральных библиотек.

Я пристрастился, особенно к концу гимназических лет, к чтению театральных журналов и новых комедий и драм. Большим подспорьем для провинциальных театров были новинки столичных театров — Александринского и Суворинского в Петербурге, Малого, Художественного и Корша в Москве.

Репертуарными авторами в 1904 – 1916 годы были Рыжков и Потапенко, Косоротов и Андреев, Сумбатов и Вл. Немирович-Данченко, Карпов и Колышко, Арцыбашев и Чириков, Шпажинский и Крылов, Невежин и Беляев, а также эпизодические авторы отдельных, порой нашумевших пьес. Чехов и Горький ставились реже. Из пьес Чехова обычно шел «Дядя Ваня», из Горького — «Мещане» и «На дне». Много было и переводных пьес — французских, немецких, английских и итальянских. А из им о страшных классиков — Шиллер, Шекспир, Гуцков, Мольер, Гольдони.

В пору моей юности ставилось много мелодрам — «Две сиротки» и «Два подростка», «Ограбленная почта», «Тридцать лет, или Жизнь игрока», «Парижские нищие», «Сестра Тереза» или «За монастырской стеной». Сейчас мелодрамы исчезли с театральных афиш. В последний раз «Две сиротки» под названием «Сестры Жерар» возродились на Малой сцене Московского Художественного театра. Режиссерское участие Станиславского в осуществлении этой мелодрамы заслуживает всяческого внимания.

Из иностранных классических пьес провинциальные актеры любили играть «Гамлета», «Дон Карлоса» и «Уриэля Акосту». В сезоне 1905/06 года ставился «Вильгельм Телль», отвечавший настроениям зрительного зала.

{12} Не буду перечислять все те спектакли, которые видел в то время. Чем больше театр отходил от 1905 года, тем больше он становился буржуазным и мещанским.

Весной у нас выступали либо со своими труппами, либо с местными наполнителями именитые гастролеры. Я видел в те годы Орленева и Россова, братьев Адельгейм и Далматова, Комиссаржевскую и Кони-Стрельскую, малоруские труппы Ванченко и Мирова-Бедюха, где наряду с украинскими пьесами игрались оперетты вроде «Гейши» или «Корневильских колоколов».

Оглядываясь назад, я вспоминаю, как Дальский играл Арбенина и тот повелительный жест тигра, каким он отодвигал от ломберного стола Звездича и садился играть. Это был воистину непобедимый игрок в этой сцене. Далматов играл изящного Петруччио в «Укрощении строптивой», Россов — нервного Доя Карлоса, Орленев — страстного Дмитрия Карамазова и в «Горе-злосчастье», Комиссаржевская — Дикарку, а эффектная Кони-Стрельская — в «Нищих духом» Потехина.

Перечисляю только те спектакли, на которых я был. Вероятно, не все заслуживает упоминания, но ум и мастерство братьев Адельгейм давали живые образы бунтаря Уриэля и дряхлого Бен-Акибы. В «Кручине» в роли Недыхляева — Рафаил, а в «Казни» в роли Годды — Роберт. Все это было тонко, точно и продуманно в каждой детали. Песенка, которую пел Годда — Роберт Адельгейм, аккомпанируя себе на бокалах, наполненных жидкостью, долго исполнялась в домах по нотам, выпущенным каким-то из популярных музыкальных издательств, вероятно Давингофа.

Я всегда любил провинциальный театр, любил провинциальных актеров и там выучился ценить в первую очередь актерскую игру, ибо режиссура была самой примитивной, новый репертуар малозначителен, обстановка — скудной и подобранной из существующего ассортимента. Но актеры были часто первоклассные, не говоря уже о гастролерах.

Помню спектакль «Джентльмен» Сумбатова, где участвовали Роксанова и Борская, Туганов и Михайловский, Шахалов и Лидин. Это был настоящий концертный ансамбль. А ведь ансамбль был одним из самых драгоценных качеств провинциального театра. Недаром местный рецензент доктор Федоров заканчивал {13} почти каждый отзыв фразой — «остальные поддерживали ансамбль».

Хочется мне упомянуть еще о некоторых актерах, игравших в Пензе. Шорштейн и его брат Деоша, Карнович-Валуа и Слонов, Истомин-Кастровский и Ланко-Петровский, Пясецкий и Стефанов, Арди-Светлова, Штенгель, Борегар, Малоксианова и ряд других сильных исполнителей драматических и комедийных ролей.

Современному зрителю эти имена почти ничего не говорят. Мне они говорят многое. За каждой фамилией я вижу живого актера или актрису, слышу их голоса и даже различаю запомнившиеся жесты.

Кроме «основных» пьес ставились и водевили с пением. Особенно хорош был водевиль «Голь на выдумки хитра», где великолепно играл Истомин-Кастровский. Недаром молодой Станиславский считал своих водевильных Лаверже и Мегрио одними из любимых ролей. Часто спектакли дополнялись дивертисментами. Популярна была декламация стихотворений вроде «Орел и змея» Полонского, «Будда» Мережковского, «Море» Вайнберга. С легкой руки петербуржцев Ходотова и Вильбушевича в моду вошла мелодекламация, и даже мне пришлось на гимназических вечерах читать «Тихо ночь подошла» и «Как тень дорогая умершего друга».

В Пензе окрепло дарование будущего московского критика Юрия Васильевича Соболева, бывшего частым посетителем нашего дама. Его любили и все звали Юрочкой. Он был страстно влюблен в театр, сам пробовал, хотя и неудачно, свои силы на сцене и рано начал заниматься литературным трудом. Ему принадлежат книги о Чехове, Немировиче-Данченко и Художественном театре. Он стал постоянным сотрудником журнала «Рампа и жизнь», и когда я в 1912 году поступил в Московский университет, он помогал мне в первых рецензентских пробах.

Я не пытался писать театральные рецензии. У меня сохранились только две корреспонденции из Пензы. Одна из них напечатана в «Театральной газете», другая — в журнале «Рампа и жизнь». Но это уже относится к студенческим годам.

Отдельно мне хочется сказать о петербургских спектаклях, виденных во время гимназических каникулярных поездок.

{14} В Петербурге я побывал в Мариинском, Александринском, Малом театре Суворина и в театре Комиссаржевской на Офицерской.

В Александринском театре (это было осенью 1906 года) с замечательным составом исполнителей я смотрел «Месяц в деревне» Тургенева, где играли: Наталью Петровну — Савина, Ракитина — Далматов, Беляева — Ходотов, Верочку — Селиванова, Большинцова — Варламов, Шпигельского — Давыдов, гувернантку — Стрельская. Не думал я тогда ни о реализме, ни о натурализме, а наслаждался кружевом диалога и тем неспешным развитием действия, которое соответствовало темам тургеневской драматургии. Я наслаждался игрой Савиной в комедии Островского «Сердце не камень», и мне не мешал гортанный оттенок ее произношения. В том же году, на той же сцене шел юбилейный спектакль к 150‑летию русского театра, состоявший из «Дмитрия Самозванца» Сумарокова, «Госпожи Вестниковой и ее семейства» Екатерины II и «Карантина» Хмельницкого. Сидел я где-то на поднебесье, но, быть может, именно здесь я получил вкус к истории театра.

Четыре спектакля я видел в театре Суворина, где были очень сильные и мужская и женская труппы. Красавец Баратов играл князя Орлова в «Княжне Таракановой» Шпажинского и греческого юношу в пьесе Косоротова «Коринфское чудо», где его партнершей была Рощина-Инсарова, быть может, одна из лучших представительниц неврастенической игры на сцене. Боевиком сезона был «Шерлок Холмс». В роли знаменитого сыщика выступал Глаголин. Он удивительно соответствовал образу Конан-Дойля, а преступного профессора Мариани изображал Бастунов, актер большого темперамента. И, наконец, — новая пьеса Зудермана «Среди цветов». Главную женскую роль в ней исполняла обаятельная актриса Миронова, представительница давно исчезнувшего амплуа молодой героини.

Я не был тогда знаком с Мейерхольдом, да и шел мне всего двенадцатый год. И все же запомнил его постановку «Сестра Беатриса», с мизансценами, похожими на барельефы.

Но вернусь к Пензе и расскажу о культурных развлечениях того времени.

{15} Я старался не пропустить ни одного примечательного концерта, которые давали заезжие мастера на эстраде Дворянского собрания. Трио Шор, Крейн и Эрлих знакомили с камерной музыкой в образцовом исполнении. Ванда Ландовска — клавесин, Кубелик — скрипка, Гофман — рояль — все это украшало нашу жизнь. Помню и Плевицкую, которая ехала из Харбина в Москву и давала свой концерт, еще не привлекший внимания.

Но было что-то исконно русское и мощное в ее пении. «Шумел-горел пожар московский» и «Умер бедняга в больнице военной»… Недаром через короткое время она стала всероссийской знаменитостью, а тогда это было выступление перед полупустым залом. Легкий жанр был представлен Северским и Каринской, оперный — Камионским, Шевелевым и Лавинским. Словом, в состав любого турне входила наша Пенза, лежавшая на Великом Сибирском пути.

Был в Пензе, конечно, и цирк, в котором главной приманкой служили чемпионаты французской борьбы, тоже имевшие в своем составе борцов на разные амплуа. Мы, гимназисты, устраивали по их примеру свои чемпионаты. Долгое время у меня сохранялся любительский снимок такого чемпионата, где главное место занимал обладавший громадной физической силой Михаил Тухачевский, будущий маршал Советского Союза. Я подарил Тухачевскому эту фотографию. И мы оба посмеялись, не предвидя будущего.

Первые шаги делал и новый пришелец двадцатого века — синематограф. Сначала это были сеансы-гастроли, где показывали чуть ли не люмьеровские ленты — фокусников, волшебства Мефистофеля и комический бег тёщ. Главным было движение. Потом наступила пора полнометражных картин. Появились постоянные кинотеатры с названиями: «Аванс» и «Модерн», а на базарной площади — театр Троицкого.

Часть картин шла, как тогда называли, в виражах. Они были окрашены то в синий, то в коричневый цвет. Обычно это были видовые. Под звуки пианиста, игравшего душещипательные мелодии, проходили чудесные пейзажи. На всю жизнь запомнилась итальянское озеро Комо, и я мечтал, увы, напрасно, когда-нибудь побывать на его берегах.

{16} Из полнометражных показывали иностранные картины с участием Гаррисона или красавиц Франчески Бертини и Пины Минишели, творил свои подвиги Мацист, смешил Макс Линдер. Немое кино родилось, но искусством еще не стало: операторы просто снимали мизансцены, еще не было теории монтажа или крупного плана — все это было еще впереди. И все же кино расширяло наш мальчишеский горизонт. Не покидая Пензы, мы как бы садились в машину времени или машину пространства, получали, хотя и не совершенные, уроки истории и географии.

Годы 1904 – 1912, годы учения в гимназии, дали нам новые книги и журналы. Можно назвать курьезом, когда красавец гимназист Бундиков на гимназическом вечере читал стихи Бальмонта. В строке «вода — стихия сладострастья» директор гимназии заменил «сладострастье» — «тихой страстью». Одним из первых сборников стихов я купил «Искус» Виктора Гофмана, где были напечатаны «У меня для тебя столько ласковых слов и созвучий» и другие, пленявшие юношеский ум.

Отойдя от драматического кружка, мой отец задумал нечто вроде Народного университета. На деле это сводилось к эпизодическим приездам московских лекторов. В ту пору приезжали Айхенвальд со своими силуэтами русских писателей, Коган с лекциями по современной западной литературе, философ Степун, чьи выступления, напугавшие гимназическое начальство, назывались «Россия, женственность и культура». Все эти лекторы бывали у нас в доме, и я, уже кончавший гимназию, получал приглашения по приезде в Москву посещать их. Это были мои первые юношеские связи с московской интеллигенцией. Передо мной раскрывались ворота в новый мир.

Но театр по-прежнему оставался в центре моих мечтаний. И я даже участвовал единственный раз в студенческом спектакле в комедии «Оболтусы-ветрогоны» в роли какого-то фабриканта, облаченного в сюртук. Играл, наверное, очень плохо, и у меня никаких воспоминаний об этом дебюте не сохранилось. Но вот сейчас, когда я пишу о моей пензенской юности, то чувствую, как у меня сжимается сердце. И я готов мысленно продекламировать: «Мчи меня, память, крылом нестареющим в милую сердцу страну».

{17} Да, страна была милой сердцу. И впоследствии, уже стае писателем о театре, работая над книгой о Мейерхольде, мы вместе с Всеволодом Эмильевичем говорили всегда о Пензе, его и моей родине, с налетом нежности, хотя не только радости, но и горести были в его и в моей судьбе.

## II

Моя студенческая пора началась в 1912 году. Я приехал в Москву и поступил в университет на юридический факультет. Тогда он давал много свободного времени. Студенты занимались главным образом перед экзаменами. На лекции ходили мало, интересны были лишь отдельные профессора. Лично я слушал курсы по философии права у Ильина, автора будущей книги «Философия Гегеля, как учение о боге и человеке», и занимался в семинаре у приват-доцента Алексеева, у которого читал доклад о взглядах Льва Толстого на войну. Однако при всем моем увлечении философией — философа из меня не вышло Хотя в дальнейшем, уже при профессиональных занятиях театральной критикой, методы философского анализа пригодились.

Зимой 1912 года прочитал в «Русских ведомостях» заметку о создании Студии при Художественном театре. Заметка пробудила во мне желание стать актером. В эту зиму я познакомился с драматургом Владимиром Михайловичем Волькенштейном, бывшим в ту пору секретарем у Станиславского. Волькенштейн решил оказать покровительство моим театральным мечтаниям. В Москве существовала тогда театральная школа одного из артистов Художественного театра — Адашева. В ней преподавали артисты Художественного театра, среди них Ричард Валентинович Болеславский. Волькенштейн попросил Болеславского позаниматься со мной. Тот согласился. И я начал посещать Болеславского в его уютной квартире на Арбате и стал учить монологи шекспировского Кориолана и пушкинского Сальери, что должно было будто бы мне пригодиться при поступлении в Студию. Красивый Болеславский только что с успехам сыграл студента Беляева в «Месяце в деревне» и режиссировал в Студии «Гибель “Надежды”». {18} К сожалению, я не вел ни дневников, ни просто записей, и сейчас могу перепутать хронологию своих театральных «дебютов». По совету Болеславского меня приняли бесплатно в число учеников школы Адашева. Там я получил ряд отрывков у Болеславского и Германовой. Сам Адашев вел на первом курсе этюды, и память сохранила мне его облик холеного человека с седой шевелюрой. У Болеславского я работал над рассказом Джека Лондона «Безнравственная женщина», у Германовой — над «Трагедией любви» Гейберга. Германова насмешливо говорила, что с моим холодным тоном надо играть только в «Комеди Франсэз». Сейчас я уверен, что мне не надо было нигде играть, а тогда, конечно, думал иначе.

Волькенштейн продолжал мне покровительствовать. В это время в Художественном театре репетировался «Николай Ставрогин» и для картины бала понадобился лишний «молодой человек приятной наружности». Владимир Михайлович подсказал Станиславскому мое имя, имея, вероятно, в виду больше Студию, чем инсценировку «Бесов». Как бы то ни было, я неожиданно получил приглашение явиться к Станиславскому. Телефонный звонок был непосредственно к Адашеву, и это подняло мои акции. Разговор происходил на квартире у Станиславского в Каретном ряду.

Запомнились большие неуютные комнаты, скупо обставленные, имевшие какой-то официальный и нежилой вид. Здесь я впервые познакомился с Михаилом Чеховым. Он пришел для занятий с Константином Сергеевичем над ролью Епиходова, и у меня сложилось впечатление, что Станиславский был всецело погружен в предстоящую ему с Чеховым работу. Меня Станиславский встретил чрезвычайно любезно, оглядел как товар, расспросил о моих артистических намерениях и направил к Сулержицкому для предварительной беседы.

Мой разговор с Леопольдом Антоновичем происходил в полутемном зале Художественного театра и окончился тем, что он решил проэкзаменовать меня. Признаюсь, что на этот экзамен я не явился, так как у меня появилась вздорная идея сначала пройти курс в школе Адашева. С точки зрения моей «артистической карьеры» это было «роковой ошибкой», а скоро над Адашевым разразился скандал. Школу закрыли, Адашева {19} изгнали из МХТ, беспризорные ученики частью перешли в школу «трех Николаев» — Николая Подгорного, Николая Массалитинова и Николая Александрова. А я, по материальным соображениям (у Адашева я учился даром), решил прекратить на этом свои сценические упражнения, ограничившись занятиями в университете.

В зиму 1913/14 года я познакомился с Василием Григорьевичем Сахновским. Подобно Болеславскому, Сахновский был в расцвете своего таланта, но не актерского, а историко-литературного. Сахновский был красноречив, любил говорить и писать о театре. Он преподавал в студии Комиссаржевского. Из учеников студии и был создан театр имени Веры Федоровны Комиссаржевской. В этом театре как будущий режиссер начал и Сахновский. Он пригласил меня в качестве секретаря дирекции. В ту пору секретарю было двадцать лет, он заказал визитные карточки с обозначением своей должности и был принят с жалованьем 30 рублей в месяц, что казалось большой суммой, тем паче, что большинство из труппы вообще ничего не получали. Студийцы-актеры принадлежали к богатому московскому купечеству и являлись своего рода меценатами. Таковы были Насенков, Шапошникова, Томилина, Некрасов и другие.

Фактическим директором театра был Владимир Владимирович Третьяков. Он написал перечень моих вечерних занятий, которые, в сущности, сводились к обязанностям администратора. Но поскольку, кроме меня и Третьякова администрацией никто не занимался, я приходил за час до начала спектакля. Под моим руководством по лестнице раскатывалась дорожка, у входа зажигались фонари, открывался буфет. Днем мы сидели в кассе и ждали зрителей, на первых порах напрасно.

Первый сезон 1914/15 года был военным, и мы стали заполнять пустующий зал ранеными солдатами из соседнего госпиталя. Таким образом, представления «Дмитрия Донского» Озерова, которым открылся театр, шли для бесплатной солдатской аудитории. Но на премьерах (зал был маленький) собирались «сливки» московской буржуазии, и небольшое фойе напоминало цветник дам и кавалеров. Комиссаржевскому удалось привлечь талантливую и передовую театральную молодежь. Одним из художников был Анненков, среди актеров — Чабров, {20} Шаров, Орбельями. В качестве секретаря дирекции я объезжал редакции газет и вручал скептически настроенным рецензентам билеты на премьеры. Помню, как иронически встретил меня критик «Утра России» Койранский, маленький человек с острой рыжей бородой. Он совмещал рецензентство с живописью.

Может быть, в этих объездах у меня возникло преувеличенное представление о значении театральной критики в деятельности театров. Думаю и теперь, что оно остается преувеличенным. Когда впоследствии я уже профессионально занимался советской театральной критикой, то стал постепенно терять вкус к самой критике. Как-то один из артистов при встрече спросил меня, сопроводив свой вопрос пышными комплиментами, почему я не пишу. Я ответил: «Театральная критика есть способ приобрести неискренних друзей и искренних врагов». Возможно, что я ошибаюсь, а возможно, и нет.

В театре имени Комиссаржевской я пробыл недолго, хотя сохранил с его участниками, в том числе с Комиссаржевским и Сахновским, самые лучшие отношения. Больше того, Комиссаржевский предлагал мне попробовать свои силы как актеру, но, обжегшись на школе Адашева, я уклонился от этого приглашения.

Когда сейчас, по прошествии полувека, я размышляю об этом, то прихожу к выводу, что был прав, ибо актерского призвания у меня не было. Привлекала режиссура, к ней влекло художественное воображение. Но думаю, что режиссер должен быть если не актером, то потенциальным лицедеем. Опыт Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова и многих других — лучшее доказательство актерской природы режиссера.

На университетские каникулы 1914 года я уехал в Пензу, а с точки зрения театра это было непростительно, так как рождество и святки требовали особо усиленной работы секретаря и администратора. Я же предпочел быть в это время на родине, а не в Москве, — ну каких глупостей не совершаешь в молодости!

Каждый спектакль театра имени Комиссаржевской утверждал идею философского романтизма в театре. Недаром здесь шла инсценировка рассказа Гофмана «Выбор невесты», причудливо раскрывали Достоевского {21} в «Скверном анекдоте», где торжествовал своеобразный трагикомический рисунок Анненкова. Шли здесь «Ночные пляски» Сологуба и «Иуда, принц Искариотский» Ремезоша. Можно было не соглашаться с репертуаром, но все было остро и занимательно. В театре играли рождественскую повесть о скряге Окрудже Диккенса, но не было здесь биения человеческого сердца, и слезы умиления не застилали глаз, как в Первой студии Художественного театра на диккенсовском «Сверчке на печи».

Как режиссер Комиссаржевский ставил в театре Незлобина первую часть «Фауста». Это была исключительная режиссерская работа. Особенно интересно было появление Мефистофеля. Его играл Шахалов. Весь задний план кабинета Фауста представлял собой черный бархат. На его фоне плыла не фигура Мефистофеля, а только миндалина его лица — всю черную фигуру поглощал бархат.

Что я видел и слышал в эти годы в театрах и на концертных эстрадах? Упомяну лишь немногое.

В Москве, в зале Благородного собрания, каждый сезон давал по пять концертов со своим симфоническим оркестром Сергей Кусевицкий, приглашая лучших дирижеров и солистов. Попасть на эти концерты было довольно трудно, и на мою долю выпало в разные сезоны по одному-два концерта. Одним из них дирижировал Артур Никит — непревзойденный дирижер своего времени. Попал я на его концерт курьезным образом — в роли клакера. Моя обязанность заключалась в том, чтобы при выходе Никиша осыпать его цветами. Сидел я на балконе как раз над выходом на эстраду, а на перилах передо ми о и стоял ящик с живыми цветами. Для Никиша можно было стать и клакером — ему это было не нужно, ибо он был великий музыкант. В том концерте он дирижировал увертюрой «Риенци» Вагнера и, что особенно меня покорило, — Неоконченной симфонией Шуберта. Эта последняя настолько врезалась в память, что всякий раз, когда я чувствовал подъем, мысленно или вслух напевал тему симфонии, которая для меня навеки оставалась в той интерпретации, какую ей придал Никиш.

В слышанных мною концертах Кусевицкого участвовал истинный архитектор музыки — могучий пианист {22} Бузони. Его «Кампанелла» Листа была чудесным зданием, возникавшим из звуков рояля. Под управлением Дебюсси исполнялось его «Море». А «Гибель Фауста» Берлиоза под управлением Кусевицкого с участием в партии Фауста Алчевского была таким необычным прочтением поэмы Гете, что после этого нельзя было слушать «Фауста» в опере, если, впрочем, не участвовал Шаляпин.

Я имел счастье слышать и Фрица Крейслера. Случилось это так. Я был у Тухачевских, и Миша, мой гимназический товарищ по Пензе, повел меня на концерт Крейслера. Тухачевский был тогда юнкером Александровского училища. Он был необычайно красив в военной форме и в кивере. Он был одарен не только, как потом оказалось, гениальным военным талантом, но и страстной любовью к музыке. Его страстью было изготовление скрипок. Уже в его маршальскую пору мне удалось найти и подарить ему роскошно изданную монографию о скрипках Страдивариуса. Он раскрывал цветные изображения знаменитых скрипок с настоящим благоговением. И с таким же благоговением он слушал тогда Крейслера. Мы сидели на диванах за эстрадой. Крейслер был почти с нами рядом. Его наполнение классических и собственных сочинений казалось таким легким и волшебным, что не верилось в тот громадный труд, каким достигалось совершенство его игры. Такой же легкостью отличалась игра Рахманинова. Не мне судить о совершенстве его игры. Но никто, как он, не мог достичь впечатления, что, наполняя свои вещи, он не только играет их, но и как будто тут же их сочиняет.

Не собираюсь перечислять всех концертов, на которые мне удавалось попасть с большим трудом. Вот традиционный концерт Собинова в пользу недостаточных студентов. Зал бушует от восторга, когда поет Собинов или читает Качалов. Или вечер памяти Ильи Саца. Оркестр играл музыку замечательного театрального композитора к «Гамлету», «У жизни в лапах», «Мизерере», «Синей птице», а мастера Художественного театра, во главе с самим Станиславским, читали монологи и стихотворения.

Свой рассказ о спектаклях и концертах я начал с концертов, ибо их было и меньше, и они передо мной, невежественным слушателем, блистали как бриллианты.

{23} Такими же бриллиантами были и оперные спектакли с участием величайшего Шаляпина, сладкозвучных Собинова и Смирнова, Неждановой с ее соловьиными трелями, баритонов Грызулова и Бакланова, «короля бельканто» Баттистини, да всех и не перечтешь!

Большой театр был труден для тощего студенческого кошелька и для того, чтобы достать билет. Превосходный балетный спектакль «Корсар» я смотрел с галерки, к счастью, с середины, а не сбоку, и все пленило меня — великолепие декораций Коровина, парусный корабль, сконструированный Вальцем. И сами исполнители — страстная Медора — Гельцер, воплощенное мужество Конрад — Тихомиров, коварный Бирбанто — Сидоров, красавица Гюльнара — Каралли и комический в своих ужимках Исаак — Рябцев. Все это создавало необычный ансамбль в постановке Горского.

Но не концерты, не музыкальные спектакли составляли столбовую дорогу моих театральных интересов. Главным были драматические театры, а их в дореволюционной Москве было немало.

В феврале 1914 года, еще до войны, я был в Петербурге. До сих пор не могу забыть Гришку Кутерьму, созданного Ершовым в «Китеже», шедшем в Мариинском театре. Это было сочетание безумия и лесных трущоб. Тема татарщины сливалась с темой предательства Гришки. Ершов играл Кутерьму так, как его играл бы Шаляпин, если бы партия была написана для баса. Ершову не мешал и горловой характер его тенора. Вряд ли предательству соответствовал приятный мелос.

В то время в Петербурге процветала Музыкальная драма Лапицкого, где режиссер применял в опере реалистические принципы Художественного театра. Слушал я там (вернее, смотрел) «Кармен» и «Богему». Тогда мне очень нравилось и современное истолкование «Кармен», где даже Эскамильо проходил во втором действии в летнем «пиджачном» костюме. Нравился и Париж, как его изображали в «Богеме». Все напоминало цветные литографии Гаварни.

Смотрел я в Петербурге «Ревность» Арцыбашева, на которую в Москве нельзя было достать билета. Играли Юренева, Миткевич, Рудницкий, Тарханов. Это была аляповатая пьеса, написанная раздражительным мужским пером. И когда я недавно перечитал ее, то не {24} понял, почему эта драматургия имела право на существование. Однако она существовала и приносила полные сборы и щекотала нервы зрителя.

Главным петербургским событием для меня была возможность послушать Шаляпина. На одном интимном литературном вечере, вернее, вечеринке, Шаляпин присутствовал в качестве гостя. Он был в отличном расположении духа, и, когда его попросили спеть, он сел за рояль и, аккомпанируя себе, запел «Ноченьку». И сразу Исчез и Петербург и слушатели, и перед глазами вдруг стала бескрайняя Россия. Какая глубочайшая тоска звучала у великого певца в его исполнении простой песни об осенней ноченьке. Можно было написать целую книгу о России, слушая только песню Шаляпина.

В эти студенческие годы Соболев был моим литературным путеводителем. Снисходительно относясь к моим литературным опытам, он тем не менее поощрял меня на этом поприще. Будучи одним из участников журнала «Путь», издававшегося поэтом Белоусовым, в котором группировалась молодежь, близкая к сыну поэта, Соболев дал мне новую книгу Волконского «Художественные отклики», с тем чтобы я написал о ней отзыв. Вряд ли Волконский когда-нибудь прочитал то, что я написал. Но в январе 1913 года в «Пути» появилась тщательно написанная мною заметка, и если бы я хотел собрать библиографию своих статей, то на этой заметке поставил бы «опус первый».

С тех пор прошло полвека. И все-таки это не настоящее пятидесятилетие, ибо профессионально в периодической печати я начал работать уже после Великого Октября, пройдя еще несколько этапов предварительной литературной школы.

Мои впечатления о поездке в Петербург я изложил в виде статьи. Ее напечатал журнал «Мир женщины», соединявший в себе моды, кулинарию и литературу. Самым неправдоподобным было мое участие в «Мире женщины» не только в качестве литератора, но одно время и в качестве литературного редактора. Издателями журнала были предприимчивый Артем Григорьевич Галачьев и его брат Ваграм Григорьевич. Я получал по каждому номеру журнала жалованье и старательно исправлял тексты кулинарных статей Зариной, заметки о моде Марго и всевозможные рассказы — русские и переводные. {25} Когда умерла Вяльцева, я написал о ней трогательный некролог. Потом в качестве литературного редактора меня сменил Соболев, гораздо больше подходивший и по своему опыту и по своему возрасту.

С Юрием Васильевичем у меня связана и рецензия на постановку студенческим кружком в Охотничьем клубе пьесы Бориса Зайцева «Усадьба Ланиных». Ставил пьесу Вахтангов, тогда артист Художественного театра и один из режиссеров Первой студии. Спектакль, даже и теперь я так думаю, был безнадежен. Но он был зерном будущей Третьей студии МХАТ. Моя сердитая рецензия была напечатана в «Рампе и жизни». Я подписал ее скромной буквой «Н».

Осенью 1916 года я начал работать в «Русском слове» в качестве репортера московского отдела.

«Русское слово» было одной из самых популярных газет дореволюционной России. Когда ее тираж достиг одного миллиона, а это было в годы империалистической войны, то это всем казалось небывалой цифрой. Сейчас наши советские газеты выходят в количестве не одного, а нескольких миллионов. Издавалось «Русское слово» одним из крупнейших русских издателей — Иваном Дмитриевичем Сытиным. Редакция помещалась в многоэтажном здании на Страстной площади, где впоследствии разместилась редакция «Известий», ныне занимающая уже вновь выстроенное здание.

«Русское слово» привлекло многих талантливых писателей, в том числе и Горького.

Одним из столпов «Русского слова» был король фельетонистов Влас Михайлович Дорошевич, обладавший своим собственным, «дорошевическим» стилем. Он был виртуозом короткой фразы и о каждом явлении — политическом или театральном — умел говорить неповторимым, только ему свойственным языком. Даже когда его фельетоны сходили с газетных полос и выпускались в виде отдельных томов, они не переставали быть увлекательным чтением.

Московский отдел, в котором я сотрудничал, включил в свой состав ряд репортеров различных специальностей. Среди них были будущий нарком Подбельский и будущий редактор «Социал-демократа» Новицкий. Тогда никто и не знал об их партийной принадлежности.

{26} Во главе отдела стоял человек неукротимого темперамента — Борис Петрович Брио. Он всегда волновался, так как боялся, что репортеры других газет перехватят у «Русского слова» какой-нибудь «лакомый» кусок.

У меня были самые спокойные и скромные задания. На первых порах я давал информации о различных научных заседаниях, и первым моим дебютом в этой области был отчет о заседании, посвященном изучению и эксплуатации озера Эльтон.

Когда Дорошевич в первые революционные годы прочитал блестящую лекцию о журналистах Великой французской революции, мне поручили дать отчет об этом выступлении Власа Михайловича. Он уже не сотрудничал в газете, да и само «Русское слово» стало называться «Новое слово» и переехало в Филипповский переулок, в типографию Мамонтова, где и печаталось. В «Новом слове» я работал до его закрытия. Говорю об этом, несколько забегая вперед, потому что мне хочется сразу вспомнить о моей репортерской деятельности, которую я считаю чрезвычайно нужной и важной школой для любого литератора.

С работы в газете начинали Горький и Андреев, а среди советских писателей — Паустовский, Олеша, Ильф и Петров, Катаев и многие другие.

Репортаж придает перу оперативность и сжатость. Умение излагать немногими, но хорошо подобранными словами каждое описываемое явление — это один из уроков школы репортажа, если ею умело пользоваться. Я особенно оценил эти свойства газетной работы, когда мне пришлось быть театральным критиком в советской печати двадцатых годов.

## III

Мне было двадцать два года, когда наступил 1917 год с его всемирно-историческими событиями.

Летом 1917 года умер мой отец, и в моей жизни начался новый период. По-прежнему оставаясь в штатах «Русского слова», я съездил в Пензу для приведения в порядок запущенных отцовских дел.

Перелистывая сейчас трудовую книжку первых лет Октября, я вижу себя и театральным инструктором {27} Политпросветотдела ПУРа Реввоенсовета республики, и заведующим отделом национализированных театральных библиотек Москвы, и сотрудником газеты «Кооперация», выходившей в 1919 году при Центросоюзе.

В ПУРе была особая театрально-музыкальная секция, возглавлявшаяся в мою пору буйным Ганом, а потом корректным Донатовым. Секция отправляла на фронты гражданской войны для обслуживания красноармейских частей театральные бригады.

В самой Москве и в Петрограде секцией вырабатывались театральные и музыкальные инструкции и репертуар для красноармейской самодеятельности. В секции работали композиторы Шишов и Дианов. Мы составляли репертуарные списки. С командировкой я ездил в Петроград — в ПУАРМ‑7. Там с увлечением работали петроградские писатели — сочиняли небольшие оригинальные пьесы и инсценировки, вроде «Спартака». Режиссер Виноградов-Мамонт ставил в бывшем доме Зингера на Невском «Бориса Годунова» Пушкина. Он разделил трагедию на два цикла — Годунова и Самозванца. Оба цикла шли на разных площадках — на синей — Самозванец, на красной — Борис.

В Петрограде получили свое рождение массовые празднества. Одно из них — 7 ноября 1920 года было посвящено взятию Зимнего дворца. Происходило оно на самой Дворцовой площади.

Для осуществления этого громоздкого предприятия был создан режиссерский штаб во главе с пианистом Темкиным. Постановщиками были Кугель, Евреинов, Радлов, Петров и другие. Гуго Варлих управлял симфоническим оркестром.

В журнале «Вестник театра» я описал это празднество.

… Не знаю, дошло ли целиком действо, разыгранное 8 ноября в 10 часов вечера на площади Урицкого, до каждого из стоящих за канатными загородками. Это в конце концов неуловимо. Но ясно, что были моменты, когда захват и трепет электрическими волнами пробегали от одного зрителя к другому, сливая их в одну пару зрачков и в один раскрытый от внимания рот.

Да и не повезло авторам «Взятия Зимнего дворца». Стоявший 7 ноября мороз к утру 8‑го обернулся безысходным дождем.

{28} От свинцовых туч, от осклизлых мостовых, от луж под ногами веяло такой промозглой гнилой тоской, что, казалось, самая судьба массового Представления висит на волоске.

Но к вечеру дождь стих, и петербуржец пришел, — может быть, не в таком количестве, в каком ожидался, но все же на глаз не менее тысяч шестидесяти.

И вся эта масса, стекшаяся с различных сторон, стояла спиной к Зимнему, а лицом к арке Главного штаба, где была сооружена огромная эстрада, состоявшая из двух площадок — «белой» и «красной», соединенных мостом и заставленных строениями, декорациями и партикаблями, изображавшими на красной — фабрики и заводы, а на белой — «тронный» зал для заседаний.

В 10 часов гулко ухнула пушка, и командирский мостик, прилепившийся к Александровской колонне, дал сигнал к началу.

Вспыхнул дугообразный мост, и восемь фанфаристов звонко протрубили вступление. Протрубили и вновь исчезли во тьме. В наступившей тишине превосходно прозвучал «Робеспьер» Литольфа, исполненный симфоническим оркестром Политуправления Петроградского военного округа. И представление началось.

Оно шло перемежаясь то на белой площадке, то на красной, то на мостике, соединявшем их.

Героями белой были Керенский, Временное правительство, старорежимные сановники и вельможи, женский батальон, банкиры и купцы, фронтовики, калеки и инвалиды, восторженные дамы и господа соглашательского типа.

На красной было более «безлично». Там царствовала масса, сначала пассивная, неорганизованная, потом все более активная, стройная, мощная. Возбуждаемая «ленинцами», она превратилась в красную гвардию, скрепленную алыми стягами.

Действие было построено на борьбе двух площадок Его начало — июльское восстание, его конец — та площадь, на которой решалась судьба бессильных министров.

Мост между двумя мирами — арена их столкновений. Здесь сражаются и убивают, здесь побеждают и отсюда отступают.

{29} Первый свет, озаривший белых, показал в окарикатуренном виде их торжество. Под звуки «Марсельезы», скомпонованной в полонез, появляется перед ожидающими дамами и господами Керенский. Игравший его актер ухватил жест бывшего премьера и, одетый в характерное хаки, вызвал повышенное внимание у зрителей.

После мимической речи, сказанной жестами и вызвавшей, как это было в свое время, овации и цветы, «главковерх» занял вершину белой пирамиды. Под ним за зеленым столом с огромными портфелями министры в сюртуках, а ниже осталось место для верноподданнических дефилирований. С согнутыми от усердия спинами просили о чем-то сановники. Их сменили с денежными мешками кредиторы «займа свободы» — банкиры. За ними — юнкера и инвалиды на костылях с плакатами: «Война до победного конца!» и другие.

Все это население белой площадки соответственно реагировало на действие, развертывавшееся на мосту.

Когда «сводка» была благоприятна, все кружилось в вальсе. Когда акции падали, то банкиры, схватив мешки, удирали кто куда. А между тем временное правительство все заседало и заседало, меняя только позы «совещаний». Между прочим, для «московского совещания» была найдена превосходная звуковая деталь — малиновый колокольный звон, смешанный с мелодией «Славься ты, славься, наш русский царь!».

Но революция шла. Красная площадка после понесенных потерь сорганизовалась; войска перешли на сторону «ленинцев». И министры в своих цилиндрах за столом забавно качались, как китайские болванчики, на своих местах.

Наступил момент бегства. У лестницы, ведущей с белой площадки на торцы мостовой, запыхтели автомобили.

Вот они несутся, ловимые лучом прожектора к воротам Зимнего дворца, чтобы скрыться в его дворе.

За ним вслед пустились атакующие. Грохочут грузовики, артиллерия. Воздух оглашается залпами «Авроры», стоящей на Неве, трескотней ружей и пулеметов.

Действие переносится в сторону Зимнего дворца В окнах спящею дворца вспыхивает свет, в нем видны {30} фигуры борющихся. Атака кончена. Дворец взят. Тяжелым пурпуром выплывает из темноты над дворцом знамя победителей. Пять красных звезд зажигаются по фронтону. Взлетают ракеты. Бриллиантовые звезды освещают небо. Дожди искр создают фейерверочные водопады. Звучит «Интернационал». И под его звуки начинается парад победителей, освещаемый прожекторами и ракетами…

Вот в общих чертах то, что увидели зрители, собравшиеся на площади Урицкого, в течение часа с четвертью.

Припоминая уже здесь, в Москве, у письменного стола, вечер 8 ноября, хочешь не только рассказать о виденном, но одновременно и поделиться теми вопросами и оценками, какие родило в душе петербургское действо.

Но, думается, это тема особой статьи. Сейчас же уместны только самые общие замечания.

Безусловно, будет огромной ошибкой утверждать, что инсценировка «Взятия Зимнего дворца» есть идеальное разрешение проблемы массового театра под открытым небом.

Наоборот, эстетическое сознание многое в инсценировке ставит под сомнение и считает неудавшимся.

Но центр тяжести не в этом, а в том, что впервые сделан в колоссальном масштабе опыт превращения десятитысячной, в сущности «не театральной», массы рабочих, матросов, красноармейцев, студентов и циркачей в какого-то сказочного актера-великана.

Этот актер в индивидуальном смысле безликий, встает в своем загадочном процессе творчества как носитель новых, монументальных театральных форм.

Одухотворенный ритмом массовых движений, он перестает поддаваться числовому учету, его количественность успела переплавиться в новую качественность и отлила наряду с индивидуальным актером этот новый источник выразительности.

Сегодня новый актер еще слаб. Он не мастер, не подмастерье, он только еще ученик.

Сегодня ему некогда играть. Заваленный службой и нарядами, он не может аккуратно являться на репетиции — он может быть только на самом спектакле, не проделав перед этим ни одной генеральной проверки.

{31} И все же совсем еще сырой и неподготовленный массовый актер слушается воли режиссера: атакуя, например, Зимний дворец, он, вероятно, взаправду испытывает чувство ярости.

Возвращаясь к Зимнему дворцу, я хочу только отметить, что в данном случае помимо всех проявлений человеческой творческой воли на площади был еще один великий исполнитель. Это — История.

Это она слякотную октябрьскую ночь пропитала таким мистическим и жутким чувством великих катастроф.

И в те минуты, когда, как три года назад, загремела своими пушками «Аврора», примешивая гул своих орудий к трескотне винтовок, театр перестал быть театром, слив жизнь и искусство в один неразрывный комплекс.

Это чувство воскресшей исторической трагедии не рассказать — его надо пережить!

… Но слышу насмешливый голос стоявшего рядом со мной одного из участников Октябрьского переворота. Он говорит, прислушиваясь к неумолкающей трескотне винтовок:

— В семнадцатом году пуль выпустили меньше, чем теперь.

Слышу, и вновь обретаю в себе театрального зрителя…

К концу этого массового зрелища я промок до костей и, вернувшись, поставил на плиту сушить ботинки, к моему ужасу — сгоревшие.

Современный читатель не поймет, почему я пишу «к ужасу». Но в то время потеря ботинок была катастрофой. Только благодаря ордеру петроградцев я был обут, на этот раз в нелепые бутсы.

Тогда в Петрограде выходил журнал «Красный милиционер». Несмотря на свое грозное название, он носил эстетский характер. Отдельные номера журнала печатались на бумаге верже. Там были стихи Радловой, Блока, Мандельштама, рассказы Грина, статьи Чуковского, и там же помещались великолепные рисунки Юрия Анненкова. На одном из них было превосходно запечатлено инсценированное «Взятие Зимнего дворца».

Театральную часть в ПУБАЛТе возглавлял Лев Вениаминович Никулин, который и в начальственном {32} бушлате сохранил присущий ему юмор и полное отсутствие бюрократизма. Я ездил в Кронштадт на катере с начальником ПУБАЛТа. Остров Котлин был суров и безлюден. Я провел порученную мне инспекцию театральных кружков, меня накормили кашей из чечевицы, и я возвратился в Петроград, а потом в Москву.

Параллельно с ПУРом я работал в Темусеке МОНО и Центральной театральной библиотеке (бывшая библиотека Рассохина). Директором был назначен Мусин-Пушкин, впоследствии написавший под псевдонимом Пушмин пьесу «Проходная комната», имевшую у публики успех, но скоро снятую из-за своего скандального содержания.

Я заведовал «наукой о театре», которая в ту пору была никому не нужна. Нужны были пьесы, особенно те, которые можно было ставить в красноармейских клубах, рабочих и деревенских кружках.

Одна из таких пьесок принадлежала мне. Как-то я приобрел итальянскую пьесу «Первое мая» и переделал ее. Она была издана Гослитиздатом под псевдонимом «Н. Шубин» и переиздана нашей библиотекой.

Мусин-Пушкин усердно занимался издательством. Одно из изданий было посвящено вступительным словам, которые рекомендовалось произносить перед началам спектакля. Я написал вступительное слово к пьесе Шоу «Шоколадный солдатик». Несмотря на одобрение, оно не было напечатано. Не умел я писать на популярном языке, и это вступление носило явно иронический характер интонаций самого Шоу.

В помещении библиотеки происходили заседания репертуарного совета Темусека, возглавляемого Малининым и Тупингом. Малинин — старый большевик, был честным и принципиальным революционером. Тупинг был человеком острого ума и саркастического характера. На одном из заседаний слушали «Сказку» Толстого, инсценированную Чеховым. Читал Вахтангов.

Редактура газеты «Кооперация», выходившей в 1919 году, осуществлялась Николаем Ефимовичем Эфросом. Рекомендовал меня туда Олег Леонидов, работавший вместе с Эфросом в «Русских ведомостях».

«Кооперация» — газета малого формата — выходила два раза в неделю. Писал я в ней небольшие статьи и отчеты. Один из них был посвящен собранию театральных {33} деятелей Москвы, остро реагировавших на проблему автономии и национализации театров. За автономию выступали многие ораторы, в том числе Станиславский, Немирович-Данченко, Южин, Таиров. Думаю, что мой отчет, пожалуй, остается единственным источником для ознакомления с этим важным собранием.

Работа в «Кооперации» сблизила меня с Николаем Ефимовичем. Когда в 1920 году начал выходить журнал «Культура театра», он пригласил меня секретарем возглавлявшейся им редакции.

«Культура театра» была органом АКТЕО. С нами полемизировал орган театрального отдела Наркомпроса «Вестник театра».

Эфрос познакомил меня со своим издателем Бродским, выпускавшим книги о музыке, искусстве и о Художественном театре под маркой «Светозар». Эфрос написал для Бродского монографии о Станиславском, Качалове, «Трех сестрах», «На дне», «Сверчке на печи», о «Летучей мыши». Подарив мне монографию «На дне», Николай Ефимович сделал лестную надпись, назвав меня «писателем о театре». Не рае я буду возвращаться к этим словам, ибо они, по существу, обозначали жанр моей литературной деятельности, связанной с театром. Я никогда не любил раздавать голые похвалы и порицания. Мне хотелось передать читателю самое видение предмета. Именно так строились мои рецензии и статьи. Вероятно, не всегда мне это удавалось, но я к этому стремился.

Александр Моисеевич Бродский был человеком яростной энергии. Его издательство было своего рода печью, где в раскаленной атмосфере пеклись большие и малые книги.

Во время моей работы в «Культуре театра» стала слагаться театральная секция Государственной академии художественных наук (ГАХН). Эту секцию также возглавлял Эфрос. В ее состав вошли и молодые искусствоведы, среди них Марков и я.

Рассказ о московском театроведении двадцатых годов во многом сводится к истории театральной секции ГАХН, занимавшей тогда первенствующее положение во всех областях науки о различных видах искусств. Здесь я снова должен остановиться на личности Эфроса.

{34} Как живой стоит сейчас передо мной Николай Ефимович. Походкой спешащей и опаздывающей, с портфелем, набухшим от книг и рукописей, шел Эфрос обычно по московским улицам. Сутулились его плечи, щурились глаза, в такт шагу колыхалась седеющая борода. Он ничего не замечал, он торопился на заседание, в редакцию, на лекцию или спектакль.

Превосходный журналист, замечательный редакционный работник, крупнейший театральный критик старой Москвы, он легко и просто перешел к рабочим будням революции. Не было, правда, уже «Русских ведомостей», но были ТЕО Наркомпроса, музей Бахрушина, школа Малого театра, всевозможные литературные и театральные комиссии и учреждения. И Николай Ефимович, неизменно энергичный и неутомимый, составлял репертуарные списки, переводил с четырех языков, обсуждал сложнейшие вопросы истории и теории театра, вел громадную организационную работу, строил как простой каменщик здание нового театроведения. Так же как раньше, много уходило времени у Эфроса на статьи и рецензии — так же много он писал теперь книг по истории театра.

Осенью 1923 года отмечалось двадцатипятилетие Художественного театра, и Эфрос взялся один написать историю этого театра.

Срок был короткий, объем книги большой, но Эфрос был неутомим. Дни и ночи просиживал он за своей пишущей машинкой и без устали выстукивал страницу за страницей. Росли стопки листков. И Николай Ефимович, улыбаясь своей нежной и лукавой улыбкой, говорил нам о новой главе и только вздыхал о спешке и о том, что надо писать, не оглядываясь на написанное. К своим трудам он относился с исключительной скромностью и всегда был недоволен тем, что написал. Но неутомимой была пишущая машинка, и росли, росли стопки листов.

Николай Ефимович был исключительным редактором, внимательным, чутким, всегда готовым прийти на помощь. Для нас, его молодых сотрудников, он был живым укором. Формально секретарями редакции редактируемых им журналов были в «Культуре театра» — я, в «Театральном обозрении» — Марков. Фактически и редактором, и секретарем, и выпускающим был Эфрос. {35} Наши статьи и рецензии постоянно запаздывали, и когда уже кончались все типографские сроки и истощалось терпение Николая Ефимовича, он сам бежал в Филипповский переулок к «Мамонтову» и тут же писал какую-нибудь статью, чтобы как-нибудь заполнить образовавшуюся от нашей неаккуратности брешь.

Учил ли он, как надо писать? Нет, не учил. Когда же статья Маркова или моя казались ему удачными, он радовался так искренне, что в следующий раз мы старались писать еще лучше. В нем было особое умение подходить к театральным явлениям бережно и серьезно. Это не было снисходительностью, это было уважение к большому и сложному театральному труду, чувство мужественной ответственности за написанное.

Сам Эфрос больше всего любил театры Художественный и Малый, но он пристально и внимательно вглядывался во всякое новое театральное искание.

Его статьи об актерах всегда отличались яркостью и обстоятельностью. Он умел давать портреты, которые сохраняют свою свежесть для нас и теперь. Он шел на генеральную репетицию или премьеру как ребенок на елку. Его сердце было раскрыто навстречу искусству. Даже когда праздники порой оказывались буднями, — он находил осторожные слова. Эфрос уважал благородство замыслов, даже не увенчавшихся успехом. Он не любил судить и тем более осуждать. Он любил понимать и разбираться. Его статьи не были заставами на чужих дорогах.

Летом 1923 года Эфрос был за границей. История Художественного театра была написана, он получил право на отдых. На немецком курорте, где он поселился, врачи нашли у Эфроса не в порядке сердце. Я думаю, что Николай Ефимович удивился. На курорт он поехал для того, чтобы там лечилась его жена, артистка Малого театра Смирнова. Но он? Эфрос знал, что можно болеть, но сам он болеть не умел. Болеть ему было непривычно, да и некогда…

Осенью, вернувшись в Москву, он чем-то изменился, медлил приступать к работе, говорил, что будет больше отдыхать. А вскоре началась обычная жизнь. Снова Николай Ефимович вел, как председатель, заседания театральной секции ГАХН, снова наполнился его портфель книгами и рукописями, снова он сердился, {36} когда мы не исполняли своих литературных и научных обещаний. Но чаще делались глаза его «отсутствующими». Казалось, он прислушивался к каким-то внутренним голосам своего сердца и удивлялся их предостережениям. Что-то мешало ему впрячься в «телегу жизни», и он, превозмогая свою неохоту, шел проторенной колеей.

Николай Ефимович умер так же стремительно, как жил. Еще за несколько дней до смерти он председательствовал на большом заседании, посвященном постановке Немировичем-Данченко «Лизистраты», читал корректуру своей книги. Ничто не предвещало близкой разлуки. Судьба была милостива к Эфросу. Она не приковала его к постели, не заставила его переживать все перипетии угасания и изнеможения. Она сразу перерезала нить его жизни. Его сердце остановилось так же внезапно, как останавливаются стрелки часов.

Вся театральная Москва провожала Эфроса к его могильному холму. Был ясный голубой октябрьский день. От Мамоновского переулка, где была квартира Эфроса, до Введенских гор — путь лежал немалый. Но ноги не замечали длинной дороги, а золото и солнце «октябрьской весны» ласково грели. У здания, где помещалась тогда киноконтора «Русь» («Межрабпом-фильм»), гроб Эфроса встретили киноработники. Он заведовал у них литературной частью, по его сценариям снимались картины. Киноаппарат стрекотал теперь уже для того, чтобы заснять последнее странствие завлита. Плыл гроб на плечах друзей Эфроса по улицам Москвы. У здания Художественного театра траурно и торжественно звенели трубы оркестра, исполнявшего марш из «Гамлета». У Малого театра каменным изваянием стояла квадратная фигура Александра Ивановича Южина, возглавлявшего труппу.

Думалось о молодости духа Эфроса, о его умении широко и полно отдавать людям свои знания и опыт. О том, что имя его навсегда вошло в историю русской театральной критики, театральной науки и самого театра.

И часто, входя в серый зал Художественного театра или садясь в красные кресла Малого, я невольно оглядываюсь вокруг себя, ища глазами склоненную фигуру Николая Ефимовича, пробирающегося к своему месту.

{37} Тишина. Меркнет свет. Шелестит занавес. Спектакль начинается.

Жаль, очень жаль, что среди зрителей нет умного и чуткого друга русского театра.

Хочется хотя бы бегло рассказать о тех членах театральной секции, которых уже нет в живых. Память о них с годами стирается.

Возможно, что самой характерной фигурой был старик Бахрушин.

До революции Алексей Александрович Бахрушин значился «миллионщиком». У него были фабрики, капиталы, дома, имения. В списках купеческой Москвы его имя стояло одним из первых.

Но «главная книга» бахрушинского торгового дома не была решающей чертой в характере Бахрушина. Это был высокий, жилистый, сухой старик. Он ходил в русской поддевке, носил старомодное пенсне и говорил скрипучим голосом. Он «знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть». Этой страстью был русский театр. Русский театр, его прошлое и настоящее — вот что определило истинную линию жизни Бахрушина.

Пламень своего сердца Бахрушин сразу направил на создание большого дела. Следя за текущей театральной жизнью, он еще в молодости понял, как эфемерно и хрупко искусство сценических подмостков. Он с горечью видел, как уходили в прошлое великолепные спектакли, как превращались в бледные тени образы великих лицедеев, как быстролетны минуты театральных радостей и восторгов. И он стал собирать все то вещественное, что характеризует жизнь театра, его людей, театральный быт. Искорки случайной покупки, сделанной в 1894 году, превратились в коллекционный пожар, и через несколько лет Бахрушинское собрание стало уже приманкой для всех, кто занимался историей театра.

Революция, лишив его богатства, дала ему возможность полностью отдаться любимому делу — собиранию отблесков театральной славы.

Встав на путь собирательства театральных реликвий, Бахрушин очень скоро понял начатое им дело как дело общественное, выходящее за пределы его лично имущественных отношений. Еще задолго до революционных бурь он сам счел нужным «национализировать» свой музей, поднеся его в дар Академии наук. Этот, {38} казалось бы, законченный в силу своего имущественного положения «капиталист» всегда мыслил свои «театральные сокровища» подлинным достоянием народа. Себя он считал лишь их хранителем, ключарем, не более.

Советская власть сразу оценила эту сторону бахрушинского характера. Она не только не устранила его от любимого дела, но, присвоив музею почетное название «Государственный театральный музей имени Бахрушина», поставила во главе его самого Алексея Александровича как директора и руководителя. И Бахрушин это доверие оправдал полностью.

Музеем не исчерпывался круг театральной деятельности Бахрушина. Не было ни одного крупного театроведческого или историко-театрального начинания, где бы он не был желанным и почетным участником. Как только образовалось в 1918 году ТЕО Наркомпроса — там был и работал Бахрушин. Со времени основания театральной секции ГАХН Бахрушин работал в ней как бессменный председатель исторической подсекции. Без Бахрушина никак нельзя было обойтись, когда затевалось какое-нибудь научное дело, хотя он и не был ученым в точном смысле этого слова. Но он был таким знатоком театра, таким тонким ценителем, что каждый его совет всегда заключал в себе золотую песчинку знания.

Авторитет Бахрушина в театрально-музейном деле громаден не только в нашей стране. Иностранцы, посещавшие его музей, всегда с восхищением и завистью говорили, что Европа не знает таких театральных палат. И это было справедливо, потому что кроме всего прочего у Бахрушина был необычайный дар собирательства. Вещи шли к нему как ручные. У него был зоркий глаз и цепкие руки. Он умел добиваться облюбованного им предмета настойчиво и неотступно. При этом он был бережлив к казенной копейке. Он считал каждый советский грош и умел на скудные средства бюджета непрерывно пополнять и без того полные музейные сундуки.

В его бытность музей был овеян атмосферой театральных кулис. Многое, может быть, было далеко не научно. Но, проходя мимо старинных портретов, документов, реликвий, вы как бы вдыхали и аромат грима, и пыль, и запах пудры. Смотришь на портрет Мочалова или Ермоловой и кажется — вот‑вот услышишь монолог {39} Гамлета или Жанны д’Арк. Сейчас музей напоминает учебное пособие. Может быть, это и правильно — новые посетители музейных залов хотят знать больше фактов, чем дышать театральным воздухом. А музей Бахрушина в бытность Алексея Александровича был как раз наполнен воздухом театра.

Часть историко-театральных заседаний мы проводили у Бахрушина на Зацепе за длинным столом, покрытым зеленым сукном, в тишине музейного здания, где несколько комнат были отданы в личное пользование Алексея Александровича. Здесь в 1924 году был организован и цикл лекций, посвященных столетию Малого театра.

Очень симпатичным был облик Николая Павловича Кашина. Всю жизнь занимаясь текстологией пьес Островского, он и сам казался одним из молодых купцов его пьес. В нем текла замоскворецкая кровь. Таким он и выглядит на своем экслибрисе, на котором он поместил свой портрет.

В Замоскворечье жил Николай Леонтьевич Бродский, литературовед и театровед. Его основной специальностью был Тургенев. Он много занимался Достоевским, Пушкиным и Лермонтовым, посвятив им свои научные труды. Бродский был высок ростом. Его непокорные волосы зачесывались назад. У него были усы, всегда торчащие в моменты волнений. Говорил он пылко и страстно. Зачастую, начав с похвал, кончал свою речь разносом. Темперамент захлестывал его мысль. Помню его выступления на диспутах об отдельных спектаклях, его страстное слово о «Горячем сердце» Островского в Художественном театре, которое ему явно не нравилось.

Темпераментно говорила и Любовь Яковлевна Гуревич, переехавшая в революцию из Петрограда и бывшая одним из ближайших друзей и литературных помощников Станиславского. Вместе со своим великим другом она больше всего интересовалась психологией актерского творчества и создала целый ряд анкетных опросов современных актеров и актрис. Эта ценная коллекция дает много материала для творческих выводов. В Любови Яковлевне жила какая-то привлекательная наивность. Она была очень хорошим и принципиальным театральным критиком и, полюбив «систему» Станиславского, стала ее апостолом. Но были периоды, когда она {40} уходила от Константина Сергеевича. Она недооценивала настойчивое стремление Станиславского найти нужные слова для выражения его мыслей. Зачастую Станиславский перечеркивал сегодня то, что написал вчера, а завтра перечеркивал то, что написал сегодня.

Ее благородное лицо было обрамлено седыми волосами. Она никогда не понимала несколько легкомысленного отношения к театру у своих молодых сподвижников. И оттого была порой излишне обижена на нас. Это была представительница старой интеллигенции.

После смерти Любови Яковлевны мне пришлось закончить составление и редактуру книги воспоминаний «О Станиславском», созданной преданной любовью Гуревич к Станиславскому.

В секции работал Сергей Александрович Поляков — великий полиглот, знавший множество языков. Он также принадлежал к старой богатой Москве. Бывший владелец издательства «Скорпион» и редактор журнала «Весы», он до конца жизни сохранил свои литературные пристрастия. Его всегда вспоминаешь добрым словом.

Членами секции были эрудированный знаток музыкальных проблем Василий Васильевич Яковлев, несколько в ту пору мягкотелый Иван Алексеевич Новиков и, наконец, страстный Василий Григорьевич Сахновский, о котором я буду говорить отдельно.

ГАХН объединяла почти всех крупнейших искусствоведов различных специальностей. В Академии теоретически и исторически изучались музыка, изобразительные искусства, литература и театр. По каждой специальности были секции, а во главе всех секций стоял президиум. Президентом был Петр Семенович Коган. Как и во всякой Академии, здесь были действительные и почетные члены и члены-корреспонденты. Я был ее действительным членом и в течение нескольких лет ученым секретарем театральной секции. ГАХН выпускала толстый журнал «Искусство» и бюллетени, посвященные текущей работе. Отдельными изданиями выходили труды работников Академии. С маркой Академии вышла моя первая большая книга — «Блок и театр».

Театральная секция делилась в зависимости от изучаемых проблем на комиссии. Мы собирались либо пленарно, либо по отдельным комиссиям. Отдельные большие обсуждения происходили с приглашениями. Так {41} было с обсуждением «Лизистраты» у Немировича-Данченко, «Горячего сердца» в Художественном театре и «Леса» у Мейерхольда. На последнем обсуждении присутствовал Мейерхольд, и споры велись бурные.

В Москве наша секция была центром театроведческой мысли, а в Ленинграде ей соответствовала театральная секция Института истории искусств.

В Ленинграде были сосредоточены крупные силы театроведов западноевропейского профиля — Гвоздев, Мокульский, Соловьев, Радлов, Пиотровский; русским театром занимались преимущественно Всеволодский-Гернгросс и Данилов. Ленинградцы очень почитали творчество Мейерхольда и посвящали ему много внимания. Мы, москвичи, носили на своей деятельности московский отпечаток, предпочитая искусство Художественного театра. Но это нигде не переходило в «войну» с ленинградцами. Наоборот, ленинградцы читали доклады у нас, а мы у них. Лично я читал в институте доклад об одном из московских сезонов и о постановке в театре Мейерхольда пьесы Эрдмана «Мандат». А когда в 1929 году вышел мой двухтомник «Мейерхольд», Гвоздев, Всеволодский-Гернгросс и другие проявили к моей книге особое внимание.

В театральной секции ГАХН я выступал не раз и с докладом о «Женитьбе» Гоголя и с отдельными главами из готовившейся монографии «Блок и театр». Несколько заседаний было посвящено обсуждению моего «Мейерхольда». Но это уже конец деятельности ГАХН, завершившей в 1930 году свое существование и превратившейся в ГАНС, то есть в Академию искусствознания, с новым составом работников уже более рапповского направления.

ГАХН помещалась в бывшем особняке Фирсановой на Пречистенке. Это было старинное ампирное здание с красивым фасадом. Зал особняка с колоннами около небольшой эстрады был расписан художниками Яковлевым и Шухаевым. Великолепный дом отдан теперь под школу. Всякий раз, когда я прохожу мимо особняка, то вспоминаю его академическое прошлое, его уютные кабинеты, библиотеку, которой руководил широко образованный симпатичнейший книголюб Пожарский.

Для меня ГАХН был своего рода интеллектуальной базой. Параллельно с работой там широко развернулась {42} моя критическая газетно-журнальная деятельность, причем наряду с театром я писал о кино и о выставках.

Писал я преимущественно в газетах «Известия» и «Труд», выступая порой с отдельными статьями в «Правде» и других изданиях — журналах «Современный театр», «Искусство трудящимся», «Красная нива» и «Красная панорама». Иногда мои статьи появлялись в «Новом мире», постоянным театральным обозревателем которого был Марков.

Условия рецензентской работы тогда были иные. В «Труде» я должен был дать не менее десяти рецензий в месяц. Моими товарищами по отделу были Ценовский, Валерии, Бугославский. Возглавляла отдел Маковская. «Труд» того времени широко отзывался на каждое, даже небольшое явление художественной жизни.

Алексей Александрович Ценовский был старым врачом, прожившим много лет в Одессе. У него был громадный запас воспоминаний и заграничных впечатлений. Помню, как он рассказывал о судьбе красавицы Марии Вечера, чья гибель была изображена в пьесе «Женщина у трона», шедшей в театре бывш. Корша. Ценовский писал музыкальные рецензии и писал сердито, когда что-то не отвечало его художественным вкусам.

Сергей Алексеевич Бугославский по своему образованию был филологом и музыкантом, хорошо знавшим народное искусство. В его статьях и заметках не было острых углов, он старался найти лучшее даже в худшем.

Отзывы Семена Арнольдовича Балерина, особенно в области самодеятельного искусства, всегда приносили пользу и являлись продуктом здравого смысла и здорового отношения к реализму в искусстве.

Когда я вспоминаю о Наталье Марковне Маковской — нашем руководителе, — я всегда думаю о комсомольцах двадцатых годов, об их молодой энергии. У них была та восторженная речь, о которой говорил Пушкин. И Наталья Марковна вела свою редакционную работу в том боевом темпе, каким была наполнена атмосфера первых лет революции. Об этом трудно написать. Об этом можно вспомнить только тем, кто дышал воздухом ленинской поры.

В «Труде» одной из первых была моя рецензия на «Шторм» Билль-Белоцерковского в театре имени МГСПС. Спектакль и пьеса произвели на меня самое {43} благоприятное впечатление. И Билль-Белоцерковский впоследствии вспоминал о благожелательном тоне моего отзыва, особенно необычного в устах беспартийного критика, каким был я.

Много сотрудничал я и в «Известиях», куда меня пригласил в 1925 году Волин, бывший заместителем главного редактора. Волина я знал с университетских лет, когда он, приехав из Парижа, поступил на юридический факультет. Он был много старше обычных студентов, любил искусство и состоял, как я, членом студенческого общества искусства и литературы. Когда мы в 1915 году выпускали сборник «Студенты — жертвам войны», там были напечатаны и парижские стихи Волина.

Моим дебютом в «Известиях» был отзыв на «Пугачевщину» Тренева. Рядом с моей рецензией Волин напечатал и рецензию Бескина, как бы не доверяя мнение газеты мне одному. В «Известиях» и в «Правде» тогда держались правила постоянных критиков, делая, конечно, в отдельных случаях исключения.

Думая о двадцатых годах, не могу не удивляться богатству их содержания. Воистину кипела и бурлила энергия молодого поколения. В Художественном театре возникла новая труппа из представителей молодежи. Ансамбль, созданный в «Днях Турбиных», был поистине вторым рождением МХАТ. Окрепли вахтанговцы. Появился первый советский балет «Красный мак» Глиэра, о котором в 1927 году я написал свою первую балетную рецензию, не думая, что в 30‑х годах стану и сам писать балетные либретто. Но наступило новое десятилетие двадцатого века, и в моей жизни писателя о театре появились новые задачи.

Позвольте мне на этом прервать свою автолетопись. По мере того как я писал ее, в моей памяти всплывали все новые и новые факты, на которые в другое время я не обратил бы внимания. Всмотревшись в них, я большую часть снова погрузил в забвение, а меньшую решил сохранить.

Моя автолетопись далеко не исчерпана, и, быть может, я когда-нибудь еще к ней вернусь. Я не касался здесь совсем моей балетной драматургии и балетных впечатлений. Этому я надеюсь посвятить отдельную книгу.

# **{****44}** Весна 1917 года

Я принадлежу к тому поколению москвичей, которые могли увидеть Владимира Ильича Ленина на трибуне того или иного съезда, митинга. Впервые я услышал Владимира Ильича, когда он в 1918 году выступал на съезде Центросоюза, происходившем в Колонном зале Дома Союзов.

Память сохранила мне образ Ленина как человека особого ораторского склада. Он не говорил, а скорее как бы размышлял вслух и делился этими размышлениями с аудиторией. Все было очень просто, и слушатели незаметно вовлекались в ход ленинской мысли. В руках у Ленина не было ни написанного текста речи, ни конспекта — он был и без того во всеоружии своих знаний и убеждений.

В конце 30‑х годов о Ленине стали сочиняться пьесы. Первой, кажется, была пьеса Погодина «Человек с ружьем». Появились два фильма, поставленные Роммом — «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году». Так Ленин стал художественным образом.

Вероятно, оттого, что видел и слушал самого Ленина, я всегда чувствовал приблизительность актерского исполнения образа Ленина и на сцене и на экране. Актерам, по моему мнению, не удавалось показать непосредственное рождение мысли Ленина, в чем заключалось обаяние его ораторского таланта.

{45} В облике Ленина я имел возможность видеть разных исполнителей — первого создателя образа великолепного Щукина, рядом с ним талантливого Штрауха, а затем и многих других — Честнокова, Скоробогатова, Грибова, Смирнова.

Меня же, как драматурга, заинтересовала возможность создать несколько сцен, в которых главное место занимал бы Ленин. Особенно мне казался важным тот период жизни Ленина, который начался с его возвращения в Петроград и заканчивался провозглашением Советского государства.

Мне очень помог мой старый знакомый еще по университету Волин, работавший в Институте Маркса-Энгельса.

Я получил разрешение заниматься в специальном кабинете, посвященном жизни и деятельности Ленина. Мне дали возможность читать те воспоминания и книги, которые в то время не имели распространения. Страницу за страницей перелистывал я комплекты «Правды» за 1917 год, и передо мной вставала личность Владимира Ильича того времени. Все шире и шире раздвигался горизонт, и фактически моя тема становилась темой о рождении Советского государства, о книге Ленина «Государство и революция». В ту пору справиться с этим было нелегкой задачей, так как приходилось считаться с рядом привходящих обстоятельств, для современных драматургов не существующих. Тем не менее несколько картин получилось законченными, и как раз те, которые были связаны с возвращением Владимира Ильича в Петроград. В основу сцен, названных мною «Весна 1917 года», легли «Апрельские тезисы» Ленина.

Воспроизвожу их в этой книге как этюды большой, хотя и неоконченной работы.

Вот первая из этих сцен.

## Финляндский вокзал

Площадь у Финляндского вокзала. Невысокое здание, но видны только окна первого этажа и нижняя часть окон верхнего. Окна занавешены. Свет наружу пробивается только там, где драпировки задернуты неплотно. Это — парадные «царские» комнаты. Слева от здания на некотором расстоянии стоит броневик. На противоположном конце площади старое дерево — толстый ствол, {46} сучья еще голые. Рядом с деревом большая афишная тумба, оклеенная афишами спектаклей, концертов-митингов; внизу небольшая каменная уличная тумбочка. На чугунном столбе — круглые уличные часы. Циферблат освещен, стрелки приближаются к одиннадцати. Вся площадь заполнена народом. Около броневика — солдаты броневого дивизиона и других воинских частей. Военный духовой оркестр. Рабочие делегации с алыми бархатными знаменами и кумачовыми полотнищами На одном из знамен крупно золотыми буквами вышито: «Центральный Комитет Российской социал-демократической партии (большевиков)». На полотнищах надписи «Привет товарищу Ленину!», «Добро пожаловать!», «Да здравствует свобода!» и другие. Алое полотнище «Привет товарищу Ленину» и на броневике. На стене прикреплено полотнище «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Вечер темный. Свет исходит главным образом от керосиновых пожарных факелов, которые держат рабочие. Красноватый отблеск пламени лежит на лицах, фигурах, предметах Иногда на толпу падают лучи прожектора. Тогда становится светло, как днем. Лучи уходят, и снова — полумрак.

У афишной тумбы группа репортеров буржуазных газет. У некоторых в руках блокноты и карандаши. Кое‑где вкраплены нарядные дамы и господа. Они пришли из любопытства — им и интересно и страшновато.

Хотя толпа заполнила все пространство, но когда смотришь на нее, то понимаешь, что это лишь частица тех десятков тысяч людей, которые пришли встречать Ленина. Перед нами лишь несколько волн человеческого моря, те счастливые, которым удалось занять место у самого вокзала.

Остаются последние минуты перед приходом поезда, и все разговоры в различных группах вращаются вокруг одной и той же темы — прибытие Ленина.

На уличной тумбочке стоит мальчишка лет двенадцати, внизу его приятель.

Мальчик на тумбочке. Ленька, а Ленька! Народу-то валит, страсть! Всю Нижегородскую запрудили.

Мальчик внизу *(басом)*. Масло жмут.

В делегации путиловцев говорят двое рабочих: Жуков — пожилой, Леонов — молодой.

Леонов *(Жукову)*. Ну и крик у нас на Путиловском: «Едет Ленин, едет Ленин!» О Ленине говорит каждый свое — не разберешь. Объясни мне, пожалуйста, что же он из себя представляет? Ты человек пожилой, притом в большевиках не первый год числишься. Так мне интересно от тебя выслушать.

Жуков *(Леонову)*. Ты, товарищ Леонов, правильно сделал, что пришел встречать товарища Ленина, потому что Ленин — это партии большевиков руководитель {47} и отец. Значит, вождь трудящихся. Из Петербурга он уехал в тысяча девятьсот седьмом году и теперь возвращается, а коли возвращается — все будет хорошо.

Почти бегом спешат балтийцы. Они в бушлатах, за спиной на ремнях винтовки, на бескозырках названия различных судов: «Аврора», «Гангут», «Россия», «Бородино», «Севастополь», «Сильный», «Ретивый», «Светлана», «Новик» и другие.

Матрос с «Авроры» *(солдату у броневика)*. Не опоздали?

Солдат. Не опоздали. Поезд опаздывает.

Гудок паровоза.

Аврорец. Едет?

Солдат *(прислушиваясь)*. Нет, маневровый.

Аврорец. Нам в Кронштадте поздно сигнал подали. А на море-то лед. Ничего, сообразили, мигом сколотили делегацию от разных судов — и на ледокол. На рейде пришлось на катер пересаживаться. Пришвартовались тут, у Литейного. Без кронштадтцев, да чтоб Ленин приехал, никак невозможно!

Солдат. А мы о приезде товарища Ленина от самого господина английского посла и их превосходительства господина Милюкова узнали.

Один из матросов. Будет брехать!

Солдат. Что мне брехать? Везет сегодня на машине наш шофер, товарищ Антонов, милых дружков, а разговор у них самый откровенный на английском языке. Шофера они в расчет не принимают, откуда, мол, какому-то нижнему чину аристократический язык знать. На их беду Антонов-то одно время в эмиграции у англичан жил и языку их обучился. Речь, между прочим, шла о том, что сегодня Ленин в Питер приезжает и от этого надо ждать большого беспокойства. Антонов довез господ до посольства и что есть духу в дивизион. Сборы наши, как и ваши, недолги. Захватили броневичок на всякий случай, чтобы под рукой был, неровен час, понадобится. Вот он тут как тут, в полной боевой готовности.

Слышны голоса. «Товарищи, да дайте же дорогу делегации Совета рабочих депутатов!» Толпа расступается, к подъезду пробираются Чхеидзе, Скобелев и несколько депутатов меньшевиков. В группе журналистов оживление.

{48} Первый журналист. Невеселый сегодня денек у товарищей Чхеидзе и Скобелева. Меньшевики встречают вождя большевиков!

Второй журналист. Ничего не поделаешь, встречать надо. Представитель Совета рабочих депутатов, а он пока в их руках.

Первый журналист *(третьему)*. Третьего дня им веселее было. Вы были здесь, когда приехал Плеханов?

Третий журналист. Конечно. Чхеидзе сиял, как медный грош. Как начал: «Дорогой учитель…» и зажурчал.

Первый журналист. Ну, сегодня у Чхеидзе «дорогой учитель» не выйдет, слова поперек горла встанут.

Гудок паровоза. Толпа настораживается, доносится шум приближающегося поезда, крики «Ура!» и «Марсельеза» духового оркестра на перроне Толпа — в движении, голоса: «Ленин, Ленин приехал!»

Матрос-балтиец. Товарищи матросы, к почетному караулу, стройся!

У подъезда выстраивается почетный караул. В дверях появляются Ленин, Крупская, приехавшие с Лениным эмигранты. Рядом с Лениным Калинин, Стасова, Коллонтай, Марья Ильинична, Анна Ильинична, Елизаров и другие. Сбоку от Ленина — Чхеидзе. У Ленина в руках букет красных роз.

Чхеидзе *(Ленину)*. Но помните, товарищ Ленин, сейчас главное — единство революционной демократии, обороны страны, поддержка Временного правительства.

Ленин не слушает и напряженно вглядывается в толпу. Оркестр играет «Марсельезу».

Ленин *(Стасовой)*. А «Интернационал»?

Стасова. «Интернационал» еще впереди, Владимир Ильич.

Жуков. Словечка ждем, товарищ Ленин.

Ленин делает движение вперед.

{49} Солдат *(показывая на броневик)*. Сюда, товарищ Ленин, на броневике будет поудобнее.

Ленина поднимают на броневик, прожектор освещает его.

Ленин. Товарищи рабочие, матросы, солдаты! Вы сделали великое дело, свергли царизм. Вы проявили чудеса героизма. Но дело не закончено. Чтобы добиться мира, хлеба, земли, еще нужны большие жертвы. Куйте железо, пока оно горячо. Да здравствует социалистическая революция!

Правая рука Ленина устремлена вперед, левая прижимает к груди алый букет. Крики «Ура!», возгласы «Да здравствует товарищ Ленин!» И в одно из мгновений затишья молодой звонкий голос: «Вот это человек!»

## \* \* \*

Прежде чем написать вторую картину, действие которой происходит на квартире сестры Владимира Ильича Анны Ильиничны, я совершил специальную поездку в Ленинград и побывал во всех мемориальных квартирах, связанных с Лениным. Тут и квартира Аллилуева, и комната у Фофановой, и, самое главное, конечно, непосредственное место действия — квартира Елизаровых. Во всех этих экскурсиях мне хотелось почувствовать Ленина-человека таким, каким он рисуется в своих письмах к родным. Особое мое внимание привлекло кресло матери Ленина, которое она завещала передать Владимиру Ильичу. До возвращения любимого сына она не дожила. Я хотел, чтобы читатель увидел в картине «Апрельские тезисы» Ленина-человека.

## Апрельские тезисы

Квартира Анны Ильиничны и Марка Тимофеевича Елизаровых на Широкой Сюда приехали на рассвете 17 апреля Владимир Ильич и Надежда Константиновна Крупская Здесь Ленин пробыл три месяца — до 18 июля.

Комната, где жил Ленин Все очень просто и даже бедно. Узенькая кровать, покрытая байковым песочного цвета одеялом. В глубине у двери шкаф, где хранилось не только платье, но и книги Владимира Ильича. Шахматный столик с расставленными фигурами Самой заметной мебелью в комнате является низкое турецкое {50} кресло с валиками вместо ручек. Потертая обивка — красный бархат. На спинке восточный узор. Через сидение идет плюшевая полоса, на поперечнике валиков — кисти, внизу — бахрома. У стены с окном небольшой письменный стол. На столе — груда газет всех направлений: от большевистской «Правды» до кадетской «Речи» и суворинского «Нового времени».

Позднее утро. Ленин за столом проглядывает быстро одну газету за другой и складывает на стоящий рядом стул просмотренные номера. Время от времени делает заметки на лежащем перед ним листе бумаги. Осторожно входит Крупская.

Крупская. Ты так и не прилег, Володя?

Ленин. Нет, Надя, не до того. Если бы и лег, все равно не заснул. Да, это революция. *(Слово «это» подчеркивает энергичной интонацией.)*

Крупская. А ты всю дорогу говорил, как приедем в Россию, так сразу сядем в тюрьму.

Ленин. Это ничего не означает. Просто буржуазия еще недостаточно озверела. Когда буржуазия приходит в ярость, она не останавливается ни перед клеветой, ни перед тюрьмой, ни перед убийством. Опыт Парижской коммуны в этом отношении весьма поучителен. Но ты права, за границей мне был ясен смысл совершившихся событий, революционный размах я ощутил только здесь. Когда в Белоострове я увидел на платформе солдат и рабочих и спросил: «Что это?» — мне ответили: «Это революционный народ пришел приветствовать своего вождя».

Крупская. Больше ты своих «Писем издалека» печатать не будешь?

Ленин. Какое же теперь: издалека? Это в Цюрихе — там издалека. Теперь я вижу все вблизи.

Крупская. А как жаль, что не будет напечатано твое письмо о пролетарской милиции, где ты с такой убедительностью пишешь, что нам нужно государство.

Ленин. Да, государство нам нужно, но не такое, какое нужно буржуазии. Я считаю, что старые социалистические партии или исказили, или забыли уроки Парижской коммуны. Надо не усовершенствовать готовую государственную машину, а разбить ее и заменить новой. *(Спохватывается и смеется.)* Вот увлекся и забыл, что все это мы обсуждали с тобой не раз. О «Письмах издалека» не жалей, главное — мысли, а они не пропадут.

{51} Крупская *(ласково)*. Я принесу тебе чаю.

Ленин. Чаю? Отлично. И попроси зайти Маняшу, я не успел с ней еще толком поговорить.

Крупская выходит. Ленин начинает быстро ходить по комнате, напевая одну из своих любимых песен. Потом подходит к креслу и садится, как садятся люди, вдруг почувствовавшие себя безмерно усталыми. Входит Марья Ильинична. На ней черное платье с глухим стоячим воротником. В густых каштановых волосах заметна проседь. При появлении сестры Ленин хочет встать.

Марья Ильинична. Сиди, сиди, Володя. Надя сказала, что ты хочешь со мной поговорить. Но ты так зарылся в газеты, что не хотелось тебе мешать.

Ленин. Ну что ты, что ты. Я хочу тебя расспросить о маме. Скоро год, как она умерла, а я никак не могу представить, что ее больше никогда не увижу. В Стокгольме, когда ты приехала с мамой, было архи-чудесно. Постой, вдруг выпало из памяти, это было в десятом или в одиннадцатом?

Марья Ильинична. В десятом. Я до сих пор вижу, как ты провожал нас на пристани и прощался с нами взглядом. Пароход был русский, и тебе нельзя было взойти на палубу, могли арестовать. А я чувствовала, что вот‑вот ты взбежишь по трапу, чтобы еще раз обнять маму. У тебя была такая грусть в глазах.

Ленин. И на сердце. А сейчас, когда я в Питере, среди всех вас, близких и дорогих мне людей, вместе с тобой, Анютой, Марком Тимофеевичем, в комнате, где жила мама, я чувствую еще больше всю нашу утрату.

Марья Ильинична. Мама не переставала до самой смерти надеяться на встречу с тобой. Каждое твое письмо она перечитывала по нескольку раз и все говорила: «Вот увижу Володю и поговорим». Кресло, на котором ты сидишь, было ее самым любимым, и она всегда наказывала: если умру, кресло мое обязательно сохраните для Володи. Устанет ли он, захочет подремать, ему будет на нем удобно.

Ленин. Обязательно съездим сегодня на кладбище.

Марья Ильинична. Конечно, съездим.

Входит Крупская с подносом, на котором стакан крепкого чая, сливочник, сахарница.

Крупская. Вот и чай. Такой, как ты любишь, крепкий, душистый, из самовара. А ты всегда говорил, {52} что самовар тебе напоминает детство, Симбирск, гимназические годы.

Ленин *(весело)*. Спасибо, Надя. Мы сейчас поговорили с Маняшей о маме, ты знаешь, вот это кресло она просила сохранить для меня. *(Осматривает кресло.)* Гм… гм… Здесь по шву распоролось, а здесь дырка, надо зашить. *(Подходит к столу, отпивает чай.)* Превосходный чай! Анюта всегда была замечательная хозяйка. *(Марье Ильиничне.)* Нам с Надей хозяйством некогда было заниматься. Мы в эмиграции были перелетными птицами. Сегодня Париж, завтра Лондон, Краков, Лозанна, Цюрих. Только у Горького на Капри я чувствовал крепкий быт. Алексей Максимович и в Италию перенес кусок волжской земли. По его географии Волга впадает в Каспийское и в Средиземное море.

Входят Анна Ильинична и Марк Тимофеевич Елизаров.

Ну вот, кроме Мити, все Ульяновы в сборе. Митя по-прежнему в Крыму?

Анна Ильинична. Да, все еще в госпитале врачом.

Ленин. Ты не возражаешь, что я тебя вместо Елизаровой Ульяновой назвал?

Анна Ильинична. Называй, как хочешь, важно, что ты уже на родине, дома, у нас, в Петербурге, на Широкой. И снова, как прежде, на гребне событий.

Ленин *(Елизарову)*. Вас, Марк Тимофеевич, особенно благодарю за заботу о маме. *(Обнимает.)* Я знаю, что вы ей были истинным сыном.

Елизаров. Да разве могло быть иначе, Владимир Ильич. Кто хоть раз увидал Марью Александровну, не мог не полюбить ее. Ведь я Марью Александровну вон сколько лет знаю. Еще со времени нашей дружбы с Александром Ильичей. *(Задумался.)* В этом году тридцать лет будет, как его казнили. И вас помню еще в синем гимназическом мундире, вечно с книгой в руках.

Ленин. Вас, к счастью, ничто не берет. Стоите, как крепкий дуб, и никакие жандармы не смогли вас повалить.

Елизаров. Мужицкая порода. Родители еще крепостными были. Вот только за крамолу не пускало меня {53} железнодорожное начальство на постройку дорог, а я больше всего люблю в жизни строить.

Ленин *(весело)*. Дайте срок, как только большевики возьмут власть, вам поручим министерство путей сообщения. Так что можете считать себя министром. *(Смеется, подходит к шахматному столику, делает ход белыми.)*

Елизаров. А не сыграть ли нам в шахматы по старой привычке?

Ленин *(горячо)*. В шахматы? С вами? Да ведь вы же наш Чигорин. *(Вздохнул.)* Нет, теперь уж не до шахмат, вряд ли скоро играть придется.

Звонок.

Это, вероятно, за мной. Обещали из «Правды» товарищи заехать, чтобы вместе отправиться в Таврический дворец. Должен делать доклад на собрании большевиков. Всероссийское совещание Советов, к сожалению, кончилось как раз вчера, в день моего приезда. Пока участники совещания не разъехались, надо обязательно поговорить.

Стук в дверь.

Войдите.

Входят Еремеев и Шведчиков.

А, товарищ Еремеев, товарищ Шведчиков! Здравствуйте, правдисты! Марья Ильинична мне говорила, что вы редакцией и издательством заправляете.

Крупская. Володя, мы пойдем, а вы побеседуйте. Есть еще время. Если что понадобится, позови.

Ленин. Вот и отлично, что есть еще время. Расскажите-ка мне, как дела в «Правде» идут.

Шведчиков. Да что рассказывать, Владимир Ильич. Со ста рублей начали. Пришлось взять на подмогу полтора десятка солдат. Да и взяли штурмом дом казенного «Сельского вестника». Пятого марта «Правда» вышла. Первый номер печатали сто тысяч.

Еремеев. А через неделю — двести.

Ленин. Ого, удвоили сразу тираж. А больше?

Шведчиков. Больше бы напечатали, да с бумагой туго.

Ленин. А как с типографией?

{54} Еремеев. В типографии — тоже не разгуляешься На одной машине мы «Правду» печатаем, а на соседней меньшевики, с позволения сказать, «Рабочею газету» тискают.

Ленин. Не унывайте, товарищи. Будет у «Правды» и типография. Будет и бумага.

Шведчиков. Да я и сам всем говорю — будет у нас типография. И сто рублей превратятся в рабочие тысячи.

Еремеев. Это верно. Есть у нас, Владимир Ильич, железный фонд. Со всех сторон по копейке, по грошу несут в этот фонд рабочие.

Шведчиков. Копеечки-то теперь бумажные. Мои помощницы целые ночи напролет эти боны считают. От бумажек в глазах рябит.

Ленин. Друзья мои, не бумажный это фонд, да и не железный, а стальной.

Еремеев. А вчера солдат на костылях пришел. Снял с шинели серебряный георгиевский крест, своего «Егория», положил на стол и говорит: «Квитка не надо, может, пригодится для покрытия расходов».

Ленин. Вот она — окопная правда. И такую газету издавать будем. И назовем ее «Окопная правда».

Молчание.

Еремеев. О чем вы сегодня говорить будете, Владимир Ильич?

Ленин. А сегодня вот о чем я буду говорить. Я буду говорить о том, что и при Временном правительстве нынешняя война останется войной грабительской и империалистической, и потому в нашем отношении к войне ни малейшей уступки оборончеству. Своеобразие текущего момента в России состоит в переходе от первого этапа революции, давшего власть буржуазии, ко второму этапу, который отдаст власть в руки пролетариата и беднейшего крестьянства. Поэтому никакой поддержки Временному правительству.

В нашей стране должна быть не парламентская республика. Возвращение к ней от Советов рабочих депутатов было бы шагом назад. Республика Советов снизу доверху — вот наше государство. И мы должны бороться и за Советы и за большинство нашей партии в Советах! *(Горячо.)* Еще и еще надо помнить: коренной вопрос {55} всякой революции есть вопрос о власти, и мы должны рано или поздно взять эту власть, ибо главное — это социалистическая революция, борьба за построение социализма в нашей, пусть пока одной стране!

Лично я считаю, нам надо переменить название партии, назвать ее Коммунистической. Народ новое название поймет. Надо снять грязную рубашку официальных социал-демократов, которые изменили социализму, предали его. Нужно надеть чистую. *(Берет со стола листки с тезисами.)* Я написал тезисы, ну да вы полностью услышите их сегодня на собрании.

Еремеев. Но и то, что вы сказали, Владимир Ильич, это новая ориентация партии! Ваш лозунг «Республика Советов» — это удар по тем оппортунистам, кто под маской марксистов цепляется за парламентарную республику.

Шведчиков. Что говорить, удар сокрушительный.

Ленин *(энергично)*. Из революции родится социалистическое государство. Правда нашей партии — правда народа, а народ — непобедим. *(Весело.)* Мы новый, новый мир построим… Едемте, товарищи!

## \* \* \*

Привожу эти сцены без каких-либо комментариев. Моя мысль снова переносится в Колонный зал Дома Союзов, и я вижу живого Ленина и слышу его чуть-чуть грассирующий голос. Пусть читатель увидит приблизительный набросок великого человека.

# **{****56}** Московский художественный театр

## Первые впечатления

Я никогда не думал, что в моей жизни такое большое место займет искусство Художественного театра 20 – 30‑х годов. А получилось именно так.

Каждая история имеет свою предысторию. Имеет ее и эта часть моего литературного пути. К предыстории относятся гимназические и студенческие впечатления от спектаклей в Камергерском переулке — так назывался тогда проезд Художественного театра. Это было, в сущности, второе десятилетие «художественников», начиная с 1908 и кончая 1917 годом, то есть от «Синей птицы» до «Села Степанчикова».

Мне шел четырнадцатый год, когда началось мое знакомство с «Синей птицей», пока еще заочное. Осенью 1908 года Художественный театр справлял свой первый юбилей. Станиславский его ознаменовал волшебной постановкой сказки Метерлинка, которая не сходит с репертуара без малого шестьдесят лет.

Вся театральная общественность России собиралась приветствовать этот юбилей. Мой отец решил отвезти прославленному собрату приветственный адрес от Пензенского Народного театра. Вместе с моей матерью он отправился в Москву. Когда они вернулись, то среди прочих впечатлений рассказали и о «Синей птице». В качестве сувенира они привезли коробку конфет, сделанную в виде домика бабушки и дедушки Тильтиль и Митиль из картины «Страна воспоминаний» и пачку открыток {57} действующих лиц спектакля в изображении художника Егорова. Эти открытки до сих пор хранятся у меня.

Вскоре я и сам увидел «Синюю птицу». Это было действительно посещение сказочного мира. Оживали молоко и хлеб, человеческим языком разговаривали кот и пес, и все это восхищало не только детей и подростков, а и старших.

Не знаю, испытывают ли волнение представители новых поколений, смотря этот старый, но не стареющий спектакль. Мне кажется, что и теперь я слышу изумительную музыку Ильи Саца — святочную польку, марш «Идем за синей птицей», и музыку прощания — «Прощайте, прощайте, пора нам уходить». Какой это прекраснонаивный строй звуков, созданный композитором!

В те далекие годы я, конечно, увидел лишь часть основных спектаклей театра, но мне выпало счастье посмотреть чеховские пьесы «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня» с первым составом исполнителей, «Царя Федора Иоанновича», оба тургеневских вечера, «Анатэму» Андреева, комедию Островского «На всякого мудреца довольно простоты», «У врат царства» и «У жизни в лапах» Гамсуна.

Когда в 1912 году я поступил в Московский университет, мне довелось пополнить этот список «Николаем Ставрогиным» и комедиями Мольера и Гольдони. Как я уже сказал, этот юношеский период закончился для меня осенью 1917 года «Селом Степанчиковым».

Не буду подробно останавливаться на каждой постановке, но когда в моей памяти возникают названия виденных пьес, имена прославленных исполнителей, я вновь испытываю художественное наслаждение. Признаюсь, я рад, что не знал тогда ни о «системе» Станиславского, ни о постановочных методах Немировича-Данченко. В роскошную столовую режиссерских яств я входил, минуя их кухню. Я вдыхал запах духов, не думая о лаборатории их создания. Все это было впереди. Тогда же, следуя за Пушкиным, я «порою упивался гармонией» и «над вымыслом слезами обливался».

Всякий раз, когда серый зал погружался в темноту и раздвигался занавес с летящей чайкой, глазам открывался новый кусок жизни, сцена переставала быть только сценой, и актеры переставали быть только актерами. {58} Я входил в Кремлевские терема, в помещичьи усадьбы, в ночлежку «Дна», в дом сестер Прозоровых. Только в дальнейшем я стал думать о проблемах перевоплощения, о переживании и представлении, о том, как надо «влазить в кожу действующего лица». Тогда это, к счастью, меня не интересовало.

Так впервые я вошел в мир Художественного театра и, не разбираясь в его законах, был просто очарованным зрителем тех блаженных вечеров, которые провел в старом Художественном театре.

Сейчас, когда перейду к спектаклям 20 – 30‑х годов, я буду не только зрителем, но и писателем о театре, по мере сил разбирающемся в потоке новых впечатлений и тех творческих встреч, которые выпали на мою долю.

## Когда раздвигался занавес

После Октября 1917 года я постепенно стал завсегдатаем спектаклей Художественного театра. Еще не будучи театральным критиком, я стремился посмотреть каждую новую постановку «художественников». Но их, к сожалению, было мало.

1917 год закончился «Селом Степанчиковым», где необычайно злостную фигуру Фомы Опискина создал Москвин.

Промелькнул «Каин» Байрона. Не удержался «Ревизор» в новой постановке Станиславского.

Новый этап в жизни МХАТ начался в 1924 году, когда театр вернулся из гастрольной поездки по Европе и США.

За время его отсутствия выросла и окрепла студийная система Художественного театра. И, как это часто бывает в семье, часть детей — Первая и Третья студии — обрела самостоятельность, а Вторая студия и группа участников постановки «Битва жизни», возглавляемая Горчаковым в Третьей студии, влились в труппу Художественного театра.

Первой новой постановкой Художественного театра, которую осуществил Немирович-Данченко, была пьеса Тренева «Пугачевщина». Моя первая рецензия о Художественном театре посвящена этому спектаклю. К своей задаче я подошел издалека.

{59} Постановки «Пугачевщины» в Художественном театре ждали с нетерпением. После долгих лет «молчания» треневская пьеса являлась как бы первой работой вновь обретшего свое единство театра. Годы странствий и реорганизаций были позади: налицо, за малыми исключениями, собралась вся прежняя труппа, ее ряды пополнили молодые студийцы, во главе вновь стали основатели и руководители театра — Станиславский и Немирович-Данченко. Работой над «Пугачевщиной» как бы открывается «второй том» жизни.

Автор «Пугачевщины» Тренев, впервые дебютируя на драматургическом поприще, осторожно назвал свою пьесу картинами народной трагедии. Этим обозначением драматург как бы предуведомлял, что перед нами замысел, еще не отлившийся в окончательную форму, лишь более или менее обработанный материал для будущей драмы.

Ознакомлению с «Пугачевщиной» на сцене предшествовало чтение пьесы. Тогда уже от «картин» получалось двойственное впечатление. С одной стороны, налицо была попытка по-новому воссоздать историю, яркий язык, а с другой — совершенная неясность общей концепции как трагического представления о Пугачеве. Ведь мало было растворить образ Пугачева в выдвинувшей его среде — надо было вновь воссоздать его как героя, линию трагедии народа слить с линией трагедии исторической личности. Да, конечно, «Пугачевщина», но есть и тот, кто дал этому движению свое нарицательное наименование. Ведь почему-то именно Пугачева, а не Чумакова, не Перфильева, не Шигаева выдвинула казачья стихия. В этом хмельном мужике были же какие-то элементы народного вождя. Но это были, так сказать, сомнения по линии идеологической. Наряду с этими сомнениями были и соображения театральные. В последнем счете театр знает «историю» всегда преображенной сквозь вымысел драматурга. Для театра важно, чтобы драматург его художественно убедил, что созданная им историческая драма заключает в себе пусть не соответствующий действительности, но полный своего собственного драматизма мир. Вот этого-то, надо признаться, в «Пугачевщине» и нет. События, запечатленные Треневым, не образуют железной драматической цепи. И оттого они и названы справедливо «картинами»… Да, это {60} картины, но не более. Оттого и казалась «Пугачевщина» скорее драматизированной повестью, а не подступом к драме.

Театр взял на себя чрезвычайно неблагодарную задачу. Ведь он не может быть «картинной галереей», его сцена не должна служить местом выставок. В основе взаимоотношения сцены и зрителя лежит не холодная созерцательность, а принцип эмоционального взаимодействия. В театр не ходят смотреть — в театр ходят сопереживать, сочувствовать, увлекаться действием. И когда театр эмоционально не заражает — он делается театром скучным.

В Московском Художественном театре тяга к картинности, в сущности, была всегда. Это наследие «мейнингенцев» все время давало себя чувствовать, прерывая линию эмоционально-насыщенных спектаклей Чехова, Горького, Ибсена, Гауптмана. По принципу «картины» были когда-то поставлены и «Смерть Иоанна Грозного» и «Юлий Цезарь». Тот же принцип был позже использован Немировичем-Данченко при постановке спектакля «Дочь мадам Анго» в музыкальной студии его имени.

Кладя в основу постановки «Пугачевщины» принцип картинности, режиссура спектакля — Немирович-Данченко, Леонидов, Москвин — пережила, вероятно, немало сомнений. Естественно вставал вопрос: а по каким законам создавать самую картину и неужели ограничиться в постановке только картинностью? Прежде в Художественном театре существовали традиции картин чисто натуралистических, где все нужно было дать как в жизни. Затем время победило и выдвинуло понятие спектакля как условного зрелища без всяких забот относительно жизненного правдоподобия.

Постановка «Пугачевщины», сознательно или бессознательно, и оказалась построенной на борьбе этих двух начал. С одной стороны, широко раскрытый горизонт и умеренно конструктивные декорации — «схематический реализм», — а с другой, очень живописно, «по-репински» трактованные фигуры действующих лиц. Встретившись с схематичными декорациями, они не слились с ними и зажили обособленной жизнью. Чика очень реально точил клинок своей шашки на завалинке куреня. Но жить в этом курене, похожем на курятник, этот толстый казак явно не мог. И вот реально изображенные люди бродили {61} среди игрушечных домиков, крепостей, скирд. Люди стремились играть всерьез, а вся обстановка подчеркивала, что все происходящее есть представление. И оттого, что это представление, — символически менялось освещение, подчеркивая подбором красок тот или другой эмоциональный момент. Этот старый, от японских сцен идущий прием тут был неуместен, ибо надо было четко выбрать — строить ли спектакль на основах условного представления или вернуться к традициям реалистической картины, лишь очистив ее от излишнего натурализма.

Та же двойственность была и в игре актеров — с одной стороны, они стремились переживать (так играл Пугачева Москвин), а с другой — хотели быть картинными, стать элементом внешнего облика спектакля. Так, вдруг неожиданно та или иная группа замирала на секунду, чтобы образовать скульптуру. То толпа размещалась как горельеф, то, наоборот, режиссер стремился разрешить ту или другую мизансцену совсем живописно. Если бы не знать истории русского театра последних двадцати пяти лет, можно было подумать, что мы вернулись в первое десятилетие нашего века и еще впервые знакомимся с книгой Георга Фукса о театре будущего.

Если еще не был нащупан единый принцип построения мизансцен и декоративного оформления, то не было единства и в системе актерской игры. Говоря суммарно, в треневской пьесе, в сущности, было намечено два мира — мир народа и мир дворян. Пропуск в спектакле одной из картин пьесы нарушил и без того неравномерное распределение материала. Столкновение классов почти исчезло, осталось только развитие народного движения и его, в сущности, самоисчезновение. Театр, имея задачу изображения масс и героев, опять должен был неизменно очутиться на распутье. Условный пейзаж тянул режиссуру к обобщению, а в актерской игре оставались в силе былые приемы детализации действующих лиц. И эта детализация победила. Каждый из актеров стремился дать не только «элемент» пугачевщины, но и вылепить отдельную характеристику. Казаки и народ выступали не только как масса, но и как личность. Только порой режиссеры хотели в той или иной группе дать общий мазок — «зеленых солдат», «серых монахов» и так {62} далее. Уместно ли было среди этой сумятицы так психологически тонко рисовать образ Пугачева, как это делает Москвин (Леонидова мы тогда еще не видели)? Мы думаем, что Москвин, как и автор пьесы, разложил Пугачева на ряд элементарных эмоций. Но собрать их он не сумел. Если рассматривать Пугачева не как фигуру романтическую, а как фигуру бытовую, то ничего не получится, кроме хитрого мужичка, сластолюбивого, трусливого. А ведь даже у Тренева есть моменты, когда Пугачев делается страшен, когда вино власти или что-либо другое преображает его в «крестьянского царя». А ведь как же связать с бытовым Пугачевым небытовую Устинью, олицетворяющую собой то ли душу народную, то ли Россию крестьянскую? Лишь романтически приподнято может быть принят Пугачев. Иначе образ его порой может казаться уж очень ничтожным. При бытовом Пугачеве не возникает пугачевщины и того трагического конца, который должен получиться, когда Пугачев, находясь на цепи в клетке, ведет разговор с Суворовым и Устиньей. В этом несомненно есть символика. И ее не принимаешь лишь потому, что на протяжении всех предыдущих картин Пугачев не был «героем». А если так, то нечего ему «видеться» ни с победителем своим Суворовым, ни с «духовной» женой своей Устиньей. А как раз у исполнительницы роли Устиньи — Тарасовой был этот символический оттенок. И жест ее был шире и была какая-то «идея».

По-разному играли и остальные актеры. Но в большинстве своем вряд ли кто из них ощущал материал, даваемый «Пугачевщиной» как основу для переживаний. Поэтому многие играли на технике и на внешнем рисунке. Из многочисленных эпизодических лиц очень картинно играл Подгорный. Его тонкая фигура, вкрадчивая «выступка» и иронический голос четко слагали образ хищного зверя. Не переписывая остальной афиши, скажем, что и у других актеров были удачные места. Гораздо хуже обстояло с офицерами в последней картине Оттого ли, что автор дал мало материала, или оттого, что свет здесь был слишком ярок, а декорации сводились к какому-то нелепому соединению сторожевого поста и ужасной статуи, — офицеры, поданные на этом фоне, казались пришедшими на сцену Художественного театра из старого коршевского «Измаила».

{63} Что же в целом говорит спектакль «Пугачевщина» о театре, его создавшем? Прежде всего он свидетельствует о том, что у театра есть не только большая воля к жизни, но и все возможности для ее осуществления.

Необходимое условие — серьезная и вдумчивая дисциплина — налицо. Однако гадать по «Пугачевщине» о будущем Художественного театра невозможно. И прежде всего потому, что этот спектакль лишь частично охватывает труппу театра. «Пугачевщина» — не пьеса, в которой могло проявить свои силы все ядро театра. Кроме того, «Пугачевщина» — это спектакль только Немировича-Данченко, а не Станиславского. Что же даст нам Станиславский в будущем — мы не знаем. Его последние режиссерские работы отделены от нас четырьмя-пятью годами («Каин» — 1920 год, «Ревизор» — весна 1921 года). Притом эти работы создавались в очень неблагоприятных условиях.

Задача, стоящая сейчас перед Художественным театром, да и перед всеми театрами, — ставить спектакли, предназначенные не для созерцания, а для создания взволнованного восприятия их новым зрительным залом. «Пугачевщина» таких эмоций, к сожалению, не дает. И это еще более обостряет желание видеть теперь постановку, подписанную именем Станиславского.

Так я закончил тогда свою рецензию.

### \* \* \*

И Станиславский ответил на это ожидание советского зрителя спектаклем «Горячее сердце» Островского, показанным в январе 1926 года. О нем, как и о «Пугачевщине», я писал в «Известиях» и сейчас хочу восстановить текст по сохранившемуся у меня оригиналу.

Возвращение «Горячего сердца» в современный репертуар должно быть поставлено в неоспоримую заслугу Художественному театру. Но еще большая заслуга — тот великолепный спектакль, который удалось Станиславскому создать на основе комедии Островского. Тут многое следует признать классическим прочтением текста.

Говоря о «Горячем сердце», не лишне вспомнить, что при своем появлении в свет («Отечественные записки», январь 1869 года) новое произведение Островского было встречено отрицательно. Критик «Библиотеки за 1871 год» называл «фантазию драматурга — нелепой, {64} мир горячего сердца — измельчившимся». Нужны были годы и десятилетия, нужно было новое понимание задач театра, нужно было воскрешение сценической практики, чувства традиционализма, чтобы вернуть «Горячему сердцу» подобающее ему блестящее место в театре Островского.

Правда, и среди современников пьесы находились ее защитники, утверждавшие, что Островский дал и на этот раз «верную картину действительности». И все же иной мерой измеряем мы теперь достоинства «Горячего сердца», иную правду ищем на ее страницах. Что нам, живущим в 20‑х годах XX столетия, до того, был ли или мог быть в 30‑х годах прошлого века такой город Калинов, где жили герои «Горячего сердца»? Что нам до этого, когда Островский сумел свое глубинное знание жизни, свое острейшее чувство косного быта раскрыть в исключительно ярких формах театра, каждую картину, каждую строку пропитать знанием законов народной жизни. Переводчик интермедий Сервантеса Островский встает в «Горячем сердце» как воплотитель на русской сцене шуток, свойственных русскому театру, как создатель народного балагана в лучшем смысле этого веселого слова.

Атмосфера буффонности, размалеванных личин и рож окутывает вас, когда вы только еще читаете список действующих лиц. Павлин Павлиныч Курослепов, Серапион Мардарьич Градобоев, Тарас Тарасыч Хлынов — уже в самом звучании этих необычных и необычайных имен открывается художественная природа комедии. Островский с редкой даже для него густотой письма создает комические маски пьесы, а там, где сквозь кору чудовищного быта пробивается лирическая струя, она носит приземленный, обытовленный характер.

Но формальным своеобразием не исчерпываются достоинства комедии. Неспроста создал Островский весь этот масляничный, пестро расписанный мир: в складках театрального занавеса таится острая и жалящая общественная сатира. Сопоставляя житейскую философию Градобоевых, Курослеповых, Хлыновых, вы получаете безжалостное разоблачение безобразничающего капитала и управляющего не законом, а костылем «градоправительства». Скрывшись за резонером пьесы Аристархом, Островский аллегорически выписывает руководящую {65} им цель. Слова: «Отчего я люблю щуку ловить? Оттого, что они обидчица, рыба зубастая, так и хватает. Бьется, бьется, бьется мелкая рыба, никак перед щукой оправдаться не может» — ключ к моральной тенденции пьесы.

Взяв в работу «Горячее сердце», Художественный театр использовал многие возможности комедии, лишь в отдельных частях остановившись на полпути. С исключительным чутьем Станиславский нащупал театральный пульс пьесы. Он понял, что «Горячее сердце» нельзя играть как комедию действительности, что нужны иные приемы, чтобы воплотить на сцене фантастический город Калинов. И там, где Станиславский дал волю своей органической театральности, там Островский засиял во всем своем блеске.

Выдумку и изобретательность Станиславского до конца можно оценить, лишь сличая указания текста с разрешением отдельных мизансцен. Такие куски, как любовная сцена Матрены и Наркиса в первом действии, как ужин Курослеповых и Градобоева — во втором, как вся первая картина четвертого «хлыновского» действия, как «разбойничья» интермедия, — все это истинные находки. Корни их — в наивном и старинном мастерстве. Для воплощения буффонных персонажей комедии руководитель спектакля нашел превосходных исполнителей в лице Тарханова (Градобоев), Москвина (Хлынов), Грибунина (Курослепов), Шевченко (Курослепова), Добронравова (Наркис). Правда, не все еще образы окончательно вызрели, не всегда слово Островского звучит во всей его неповторимой музыкальности, но в целом фигуры вылеплены с большой силой и убедительностью. И в памяти остаются богатство интонаций, мягко, «по-давыдовски» игравшего Тарханова, живописнейший кураж Москвина, звероподобный облик Грибунина, увесистая грация Шевченко и истуканоподобность Добронравова. К числу удачных исполнителей следует отнести Хмелева — отличного Силантия и Подгорного — Аристарха.

Но были места, как мы уже указали, где театр остановился на полпути: это там, где должна была быть раскрыта лирическая тема пьесы, самое «горячее сердце» ее. Тут дело совсем не в том, что Еланская слабо и бледно играла Парашу, а в том, что не тот женский {66} образ дан Островским в его комедии. Как бы ни рисовалась привлекательной театру Параша, это все же не Катерина «Грозы», не Аксюша «Леса», а купеческая дочь Прасковья Павлиновна Курослепова, которой стоит забрать ключи в руки — и она покажет, какая папенькина закваска живет в ней. Да и калиновские парни — все они грубее, примитивнее, жестче (особенно Вася Шустрый), все они очень недалеко упали от родительских яблонь. Это — тоже маски театра, хотя и иные, чем маски их отцов.

На полпути остановился и художник спектакля Крымов. Только для хлыновской картины ему удалось дать соответствующий духу спектакля фон. Эти золотые львы, эти розово-голубые мраморы колонн, напоминающих казанское мыло, это нелепейшее кресло — как это чудесно обрамляло действие. И жаль, что так безотносительно к стилю пьесы написана городская площадь, что так не обстроен интересно задуманный курослеповский дом.

Указанные нами несогласия с отдельными моментами постановки не умаляют общего значения этой исключительной работы Станиславского и руководимого им театра.

Путь, на который вступил Художественный театр в «Горячем сердце», есть путь подлинного академизма, опирающегося на традиции великих театральных веков. После «Пугачевщины» театр снова показал первоклассное мастерство гениального Станиславского и крепкий закал своего основного ядра. После «Горячего сердца» старому МХАТ легче ставить и разрешать основные проблемы художественных средств и целей, легче справиться с грозящим ему наводнением драматургической беллетристики. Постановка «Горячего сердца» — это истинная самопроверка, она показала, что в театре Станиславского бьется и мудрое и горячее сердце.

### \* \* \*

В конце 1926 года Немирович-Данченко вместе с руководимой им Музыкальной студией уехал за границу, откуда возвратился только в январе 1928 года. За время отсутствия Владимира Ивановича Станиславский осуществил такие, ставшие историческими спектакли МХАТ, как «Женитьба Фигаро» и «Бронепоезд 14‑69». Эти обе постановки имеют своей датой 1927 год.

{67} Отлично помню весну 1927 года, московский апрель, когда радостная и возбужденная толпа расходилась с генеральных репетиций знаменитой комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Это было действительное торжество гения Станиславского, создавшего совместно с художником Головиным необычайно жизнерадостный спектакль, где главные роли были в руках молодежи. Графа Альмавиву в первом составе играл Завадский, графиню — Сластенина и Степанова, Фигаро — Баталов, Сюзанну — Андровская, Антонио — Яншин, Фаншетту — Бендина, Керубино — Комиссаров.

О «Фигаро» мне пришлось писать несколько раз, тем более что я занимался сценической историей комедии Бомарше еще в 1921 году, когда она шла в Малом театре. Моя историческая справка была напечатана в журнале «Культура театра».

Сейчас, пользуясь своими статьями, я хочу хотя бы отчасти воссоздать облик спектакля, к сожалению, исчезнувшего из репертуара Художественного театра и не нашедшего новых молодых исполнителей.

### \* \* \*

Московский Художественный театр показал «Женитьбу Фигаро» в виде нарядного и пышного спектакля. В обрамлении яркого и красочного портала перед зрителем возникали то желто-оранжевая спальня графини, то гардеробная графа, то будущая комната Сюзанны и Фигаро, то какой-то стеклянный коридорчик, то комната Марселины, то зал для суда. Крылечко со стеной, завитой плющом, задний дворик или парк с подстриженными боскетами, павильонами и аллеями переносили действие на чистый воздух. Эта изменчивость места действия получилась оттого, что Станиславский разбил пять актов комедии на картины, предоставив художнику извлечь из новых ремарок все декоративные возможности. Как бы угадывая космополитизм самого Бомарше, Головин использовал в качестве мотивов для своих эскизов и преувеличенную роскошь и блеск Версаля, и белизну и синеву солнечной Испании, наконец, в облике Альмавивы и убранстве его комнат — веяние английских вкусов.

На фоне этих живописно насыщенных декораций Станиславский сделал попытку раскрыть комедию Бомарше как реальное произведение. В истолковании {68} отдельных сцен, в замысле образов режиссер шел от принципа внутренней оправданности каждого положения, каждого поступка и характера. Поведение Фигаро или Альмавивы, Сюзанны или Керубино, Фаншетты или Розины — все должно было покоиться на основе человеческих чувств, желаний и импульсов. Станиславскому казалось невозможным смелого, дерзкого, вольнолюбивого Фигаро показать в виде традиционного цирюльника из Севильи. Режиссер потребовал от актера простоты и сдержанности, стремясь в скупом внешнем образе дать ощущение настоящей, а не показной силы и смелости.

Режиссерский анализ текста дал много свежего И неожиданного. Враг рутины и штампа, Станиславский сумел противопоставить обычному истолкованию убедительность новых деталей. Рассказ Керубино о женщинах, его сцена с Сюзанной, судебный процесс — во всем этом чувствовалась рука мастера, уверенно и метко выбирающая тот или другой характерный штрих.

Но истолкования Бомарше как реалиста (по существу, глубоко верное и подтверждаемое особенностями его драматургического письма и его взглядами на театр) оказалось, однако, недостаточно, чтобы зритель испытал глубокое и настоящее волнение.

За искусным сплетением интриги, за блеском и пышностью внешнего убранства не чувствовалась острота той социальной драмы, которую Бомарше скрыл в перипетиях «безумного дня».

Столкновение Фигаро и Альмавивы не превращалось в символ грядущих исторических катастроф. Фигуры графа и его управителя не отбрасывали от себя теней олицетворяемых ими классов. И потому заключительный, придуманный самим театром куплет о том, что будет время, когда граф лишится всех своих прав, казался лишь словесным завитком, а не естественным выводом, вытекающим из всего спектакля.

Эта неполнозвучность постановочного решения произошла оттого, что Станиславский, как режиссер, в этом спектакле шел преимущественно путем учителя сцены. Заняв в «Фигаро» почти исключительно молодые силы, Станиславский использовал материал пьесы как ряд сценических задач, на решении которых должно развиться и укрепиться мастерство возглавляемого им коллектива. {69} Всюду, где Станиславскому казалось, что его актеры не сумеют наполнить предлагаемую им мизансцену живым и творческим волнением, он отказывался от необходимого усиления. Видя, что сценический темперамент исполнителей Фигаро и Альмавивы — Баталова и Завадского не такой, чтобы донести до зрителя пламень разделяющей их вражды, Станиславский, в ущерб драматическому нерву пьесы, дал им сыграть то, что они смогли, — оживленный портрет изящного кавалера XVIII века и славного парня, любящего свою Сюзанну, но далеко не мастера на интриги.

Отречение Станиславского-режиссера во имя Станиславского-педагога и придало всей постановке студийный характер. И если декорации Головина и массовые сцены указывали на монументальный стиль и в игре Соколовской — Марселины, Тарханова — Бридуазона, Бендиной — Фаншетты ощущались элементы большого актерского ансамбля, то в исполнении всех главных ролей (даже у хорошей Сюзанны — Андровской) была какая-то робость движений, иной, чем внешний склад спектакля масштаб.

Из всего этого и получилась противоречивость «Женитьбы Фигаро» на сцене Художественного театра, мешавшая этой постановке быть произведением единой манеры и целеустремления.

### \* \* \*

1927 год был юбилейным: в ноябре исполнялось 10‑летие Великой Октябрьской социалистической революции. Театры стремились отметить эту знаменательную дату новыми постановками. Художественный театр, как известно, поставил пьесу Вс. Иванова «Бронепоезд 14‑69». Руководителем постановки был Станиславский. Я также писал об этом спектакле.

Всеволод Иванов сам переделал для сцены свою повесть «Бронепоезд 14‑69». Беллетрист, взявшись за перо драматурга, не ограничил свою задачу простой инсценировкой. Он вновь творчески пересмотрел уже оформленный им материал, постарался взглянуть на него помимо страниц книги. Имея дело не с печатным листом, а со сценой — он написал новые картины, по-новому разработал характеристики действующих лиц, иначе связал их между собой. Но в существе своих обоих произведений {70} он остался верен одному и тому же художественному замыслу. И там и здесь его влекло к себе изображение не гражданской войны, а людей, ее участников. Партизан Вершинин, Васька-Окорок, китаец Син Бин‑у, прапорщик Обаб, капитан Незеласов — каждый из них по-своему переживает гражданскую войну, по-своему втягивается в нее. Изображая эти малые душевные величины, думает Иванов, только и можно изобразить целое, самую гражданскую войну, как сумму, слагаемую из десятков, сотен и тысяч отдельных человеческих усилий.

МХАТ предметом своего творчества всегда имел и имеет также отдельного человека: какую бы эпоху он ни показывал на своей сцене, он всегда дает ее через изображение отдельных участников этой эпохи. Искусство этого замечательного театра есть прежде всего искусство отдельных актеров, слитых в одно целое волей режиссерского замысла.

Вот почему не случайным кажется появление пьесы Всеволода Иванова в репертуаре МХАТ и вот почему так много достиг театр в сценическом раскрытии «Бронепоезда».

Согласно пьесе Иванова, театру предстояло перенестись в осень 1919 года, на Дальний Восток, к берегам Тихого океана, и здесь показать, как шел на усмирение повстанческого движения белый бронепоезд № 14‑69, руководимый капитаном Незеласовым, как крепла и развивалась партизанщина, возглавляемая Никитой Вершининым, как тлело в подполье и вспыхнуло победным пламенем восстание городских рабочих.

Три социальные группы приводит в движение Иванов — рабочую, крестьянскую и дворянскую, и, рисуя без всякой тени идеализации или сатиры белых и красных, подводит зрителя к ясному выводу, по каким бы субъективным мотивам ни возгоралось крестьянское движение, все равно оно неизбежно пойдет рука об руку с рабочей революцией и всегда будет видеть врага в бронепоездах капитанов Незеласовых. Такова логика и диалектика событий.

МХАТ, таким образом, предстояло изобразить белых, партизан и большевиков. И надо отдать должное, театр сумел для каждой из трех групп найти живые краски и образы.

{71} Вождем партизан является Никита Вершинин — крестьянин, у которого японцы-усмирители убили обоих сынов и разорили хозяйство. Вершинина играет Качалов. Его сила не во внешней характерности, не в усилении каких-либо специфических «мужицких» черт, а в раскрытии внутреннего образа. Качалов с огромным искусством показывает зрителю тот путь сомнения, которым приходит к войне и борьбе этот прочный и кряжистый хозяин. И таким же «хозяином военных действий» является Вершинин в изображении Качалова, когда он стремится к овладению бронепоездом.

Среди партизан надо первое место отвести Баталову, изображающему правую руку Вершинина — Ваську-Окорока. Буйную стихию партизанщины Баталов передает в стремительных и радостных движениях. Он так и ходит весь ходуном, когда на самом краю ветхой колокольни пляшет и поет частушки на мотив «Шарабанчика». А юмор, с каким он хочет «упропагандировать» пойманного «мериканца»! Можно по-разному произносить имя Ленина, — Баталов произносит его, как имя героя народной легенды.

Китаец Син Бин‑у, студент Миша, мужик, приведший «мериканца», — все они тоже живые люди, все они пришли на сцену из самой гущи жизни.

Среди белых (их в пьесе немного) отлична фигура кулацкого прапорщика Обаба. Это — совсем особый тип белого офицера, ничего не имеющий общего с юнкерством, гвардейщиной, кадровым офицерством. И очень большая заслуга Станицына, что он сумел превосходно воплотить тупую и звериную силу Обаба. Незеласова играет Прудкин, выявляя опустошенность и изглоданность души этого «капитана смерти». Сюда же можно отнести комичные и жалкие фигуры белых беженцев: мать Незеласова (Книппер-Чехова), Семен Семеныч (Вишневский).

В роли предревкома Пеклеванова выступает Хмелев — один из самых интересных артистов «молодого» МХАТ. В пределах ограниченного авторского материала он дает многое — олицетворение умной воли, непоказное бесстрашие, жизненную скромность и простоту.

Режиссура Судакова верна в главном, в общем тоне исполнения. Режиссеру удалось связать действующих лиц крепкими и продуманными мизансценами, а в сцене {72} с американцем дать настоящее нарастание бодрых чувств, увлекающих зрительный зал.

Вопрос о главной ценности «Бронепоезда» решается не на путях эстетической оценки. Важность этого спектакля, взволновавшего общественное мнение, в том, что он с убедительной силой доказывает, как своевременен реалистический метод при построении революционного спектакля. И только там, где зритель чувствует на сцене подлинную страстность живых людей, только там он остается потрясенным и пораженным. Так было на «Бронепоезде 14‑69», и это есть непреложное свидетельство победы Художественного театра.

В серии же октябрьских постановок «Бронепоезд 14‑69» является одной из самых больших и глубоких. Он с огромной силой подчеркивает, как тревожна и раскалена была атмосфера первых лет Октябрьской революции и в каких муках рождалась на русской земле Советская власть.

### \* \* \*

Вторым дебютантом-драматургом того же сезона был Леонов, чья пьеса «Унтиловск» была показана 17 февраля 1928 года. Ее ставил Сахновский. Но учителем и режиссера и драматурга, как и в «Бронепоезде 14‑69», был Станиславский, который добивался и от автора и от постановщика значительного спектакля.

Пьеса успеха не имела. Я помню премьеру, на которой равнодушный зритель не поддержал аплодисментами ни автора, ни исполнителей. Как сейчас вижу растерянного Константина Сергеевича, искавшего глазами в поредевшем партере тех людей, которые хотя бы жидкими аплодисментами могли бы создать подобие премьерного настроения. Увы, из этого ничего не выходило.

А между тем первая пьеса Леонова не заслуживала к себе такого сурового отношения. И об этом мне довелось писать в «Новом мире», разбирая и пьесу, и спектакль, и его исполнителей.

Желая сосредоточить внимание зрителя на судьбе немногих героев, Леонов намеренно суживает место действия пьесы, забрасывая его в какие-то три комнатушки или «конуры», где в тесноте и духоте и происходит ряд {73} психологических поединков между главными действующими лицами, которых Леонов засылает куда-то на далекий север, в заштатный городишко Унтиловск. В разные времена и по разным поводам согнала сюда судьба этих ссыльных людей. Но страшнее всего сами «унтиловские человеки» — особая отрасль людского рода — глухие мещане, уроды, едкая и гнетущая человеческая пыль, в которой может задохнуться человеческая живая сила. И Леонов показывает, как обволакивает унтиловская хмарь ссыльного попа-растригу Буслова. Был Буслов в прошлом священником-академиком, пострадавшим при царе за свою крамолу (были среди русского поповства такие вольнодумцы!). Казалось бы, для бунтаря-попа революция должна была бы стать освобождением, но пригнули Буслова к земле шесть страшных унтиловских лет. Самым ярым противником Буслова является, однако, не самогон и не красавица солдатка Васка, а местный философ Черваков, «нерв контрреволюции», который в своих речах и стремится обосновать философию «унтиловщины» — безверия в возможность прекрасной человеческой жизни и утверждения грядущего наступления хаоса, мрака и пустоты. Если Астров в «Дяде Ване» верил, что через двести-триста лет жизнь станет прекрасной и земля превратится в цветущий сад, то Черваков, наоборот, утверждает, что через двести-триста лет жизнь будет невыносимо скучной, постылой и мертвой.

Создавая галерею исключительно отрицательных, уродливых или искалеченных Унтиловском людей, Леонов — так может показаться на первый взгляд — создал вещь, проникнутую безысходным отчаянием и тоской. Но чем больше отходишь от первоначальных впечатлений, чем больше вдумываешься в содержание «Унтиловска», тем яснее сознаешь, что пессимизм автора, пожалуй, мнимый, что, наметая все эти унтиловские сугробы, создавая всех этих Черваковых, Редкозубовых, Аполлосов, всех этих людей лишь по названию, Леонов в глубине сердца верит, что будет время и растопятся унтиловские снега, а Унтиловск пожрет самого себя.

Правда, Леонов на сцену не вывел никого из представителей другой жизни и остался до конца верен своей «симфонии черного». Но это не меняет сути дела. Все-таки за стенами бусловского жилья есть другая жизнь, {74} и об этом мы узнаем и по поющим голосам соседей-комсомольцев и по рассказу Буслова об его маленьком ученике Васятке, из которого, судя по его рисунку бегущих оленей, выйдет замечательный художник. Но Леонов, как писатель, считает художественно более целомудренным, чтобы читатель (и зритель) лишь по намекам угадывал, что «у гробового входа играет младая жизнь», и дорисовывал своим воображением эту не выведенную на сцену молодежь. Может быть, автор, учитывающий собственные силы, и прав в таком решении своих положительных задач.

Художественный театр очень хорошо подошел к пьесе «Унтиловск» — бережно и осторожно. Театр не должен стремиться «спасать» нетеатральность пьесы какими-нибудь внешними эффектами, декоративной изобретательностью, острыми сценическими приемами. Он вывел «Унтиловск» на сцену в том сером и будничном платье, в каком видишь эту пьесу, когда ее читаешь. И с этой «серостью» тона не споришь, потому что это стиль вещи, потому что только так и можно раскрыть тему пьесы. И в этом правильном понимании природы «Унтиловска» большая заслуга режиссера Сахновского.

Играть «Унтиловск» очень трудно, потому что трудно превратить в сценические образы героев, лишенных — как выше указано — реальных биографий. А без таких «биографий» психологический рисунок роли никогда нельзя сделать до конца убедительным. Кто такой, например, «дух отрицания и сомнения» Павел Черваков? Только ли почтовый чиновник или больше? В пьесе есть какие-то намеки на черваковское прошлое, но эти намеки не дают актеру никаких нитей для работы фантазии.

Но таково искусство актеров Художественного театра, что они попытались найти в себе и разбудить те чувства, которые жили в авторе, когда он наедине с собой создавал своих унтиловских «человеков». И в разной мере и с различной тонкостью, но передано это унтиловское и Ершовым (Буслов), и Соколовой (Раиса), и Москвиным (превосходный Черваков), и Кедровым (Иона), и Ливановым (Аполлос), и другими. Словом, налицо есть то, что в театре называется «ансамбль» — согласованность актерской игры на основе единого тона и ритма пьесы.

{75} Сценическое появление «Унтиловска» не пройдет бесследно ни для самого Леонова, ни для искусства МХАТ, Ни для общего круговорота мыслей, в которых идет современная жизнь. Пусть «Унтиловск» не дает непосредственной бодрости, требующейся от современной сцены. Но он своими занесенными снегом тропами все же зрителя к этой бодрости ведет. Потому что, испив до конца кубок унтиловской горечи, у зрителей сильнее, чем раньше, вспыхнет жажда растопить унтиловские снега, по бревнышкам разобрать редкозубовские конуры, чтобы строить на их месте новые, светлые, солнцем пронизанные дома.

### \* \* \*

Мне хочется нарушить хронологию спектаклей Художественного театра и вспомнить о статье, которую в мае 1926 года я посвятил возобновлению «Дяди Вани» Чехова. Это было тоже событие, ибо Чехов по-новому зазвучал в совершенно, казалось бы, несвойственной ему аудитории и тем не менее был чутко воспринят новым зрителем.

В годы революционных бурь пять пьес, написанных Чеховым, одна за другой сошли со сцены, став вновь достоянием только читателя, а не зрителя. Для Чехова-драматурга наступило забвение, только неясно чувствовалось, что рано или поздно эта полоса может смениться внимательным пересмотром. В этом сезоне — сезоне «мирного строительства» — вопрос о возвращении чеховской драмы в репертуар как раз и встал на очередь. Одновременно стало очевидным, что в разрешении этого вопроса надо идти не кабинетным, а опытным путем, выверяя на публике степень и качество звучания старого текста в условиях нового социального резонанса. Поэтому возобновление Художественным театром «Дяди Вани» и выросло в своем принципиальном значении. Не разрешив общего вопроса о «судьбе» драматургии Чехова в целом, в более узкий вопрос о самом «Дяде Ване» это возобновление внесло определенную ясность.

Вопреки ожиданию, однако, существенным оказалось не то, что «Дядя Ваня» устарел или нет, а то, что изменилось самое восприятие пьесы. Если мы попытаемся мысленно воскресить эмоциональную атмосферу, окружавшую в прошлом этот спектакль, то нас поразит, как, {76} в сущности, однообразно воспринималась сложная чеховская партитура. Над многообразными чувствами, закрепленными в пьесе, доминировала лишь мелодия тоски талантливых людей, обреченных на бездействие и гибель в обывательском болоте. Весь риск попытки Художественного театра вернуть «Дядю Ваню» на сцену и заключался в опасности попасть в стремнину дореволюционных ощущений.

К счастью, когда «Дядю Ваню» вновь осветили огни рампы, то эти «сцены из деревенской жизни» обнаружили светлое и радужное письмо. За серой пеленой оказалась иная эмоциональная первооснова.

В переживаниях и образах дяди Вани, Астрова, Сони и Елены Андреевны различались иные голоса. Мужеством очищаемые страдания, подвиг будней, астровский молодой лес, жаркая стихия сердца, сплетенная с шумом зеленых ветвей, — все это воспринялось как самая природа пьесы. И, контрастируя с этой положительной тематикой, еще острее и язвительнее прозвучала злая ирония Чехова против мнимой культурности Серебряковых.

Весь этот строй чувств возник, разумеется, на основе исполнения. В лице Станиславского — Астрова, Вишневского — дяди Вани и новой Сони — Тарасовой «Дядя Ваня» нашел превосходных истолкователей. Все так же молодо играет Станиславский Астрова, его походка легка, весь облик светится необычайной праздничностью. В галерее чеховских сценических исполнений Вишневский — дядя Ваня одна из лучших фигур. Его «неудачный» выстрел в третьем действии психологически меток. В руках Тарасовой Соня приобретает литую пластичность. Огромная внутренняя сила соединена с прекрасной сдержанной формой. Коренева — Елена Андреевна использует лишь часть возможных ресурсов роли. Искусно и последовательно передавая «застенчивую» Елену, артистка, к сожалению, почти совсем зачеркивает основной план роли — план «вольной птицы», земной дремлющей силы.

Спектакль «Дядя Ваня» возвращает Художественный театр к временам «живого Чехова», к поре влюбленности актеров в своего автора. И эта необычность самого воздуха, в котором создавался этот музыкальный спектакль, придает ему особую прелесть, сохранившуюся и до наших дней.

### **{****77}** \* \* \*

Еще раньше, чем «Дядя Ваня», состоялось пятисотое представление первенца Художественного театра — «Царя Федора Иоанновича». В небольшой заметке я отметил значение этого спектакля для современной культуры.

Бесспорной и по-настоящему академической заслугой Художественного театра является сохранение им своей начальной работы. Какие бы следы ни наложило время на артистическое исполнение и сценическое убранство, все равно порубежный смысл «Федора» для современной культуры остается незыблемым. Обращаясь к нему, мы обращаемся к самым истокам русского театра первой четверти XX века.

На долю «Федора» выпала задача утвердить на русской сцене понятие целостного и единого спектакля. Поставленный в приемах натурализма, «Федор», став в дальнейшем прообразом той тезы, в защите и преодолении которой сложился диалектический ход истории русской режиссуры, «Федор» был театром-картиной, его занавес, раздвигаясь, стремился показать старую Москву такой, какой она была на самом деле. Этому созерцательному идеалу беспокойный XX век противопоставил революцию сценической формы. Свободной композицией условного спектакля режиссеры-новаторы пытались выразить чаяния нового времени.

Сейчас, когда мы у порога многих художественных итогов, идти к «Федору» вверх по течению — свежо и плодотворно. Многие факты театрального сегодня приоткрывают свой смысл, будучи доставленными перспективой этого исторического спектакля. Так, глядя, как бесстрастно льется холодный лунный свет в саду Шуйских, понимаешь, почему иронически и мечтательно зазвучала «Лунная соната» в «Лесе» Мейерхольда. Так, видя, как важно выступают сенные девушки и ближние боярыни царицы Ирины, чувствуешь, как прав был Станиславский, свергая этот археологический покой постановкой «Драмы жизни». А симовские палаты и терема, — только просмотрев их целый вечер, ощущаешь правоту позднего конструктивизма. И, может быть, не прочувствовав до конца игры Москвина, нельзя понять игры Михаила Чехова.

{78} Но как спектакль, выросший органически, «Федор» до сих пор не утратил способности непосредственно волновать зрителя. В день пятисотого спектакля, когда в главных ролях были заняты участники первого представления, над «Федором» веяла его юность, и сильнее всего эта юность звучала у Москвина, игравшего свою раннюю роль и в этот раз с исключительным вдохновением. Да и весь спектакль положительно молодел, когда на сцене были старики, и, наоборот, сразу старел, когда их сменяли менее искусные актеры позднейших поколений.

Москвин, Книппер, Вишневский и Лужский были настоящими победителями этого юбилейного вечера.

### \* \* \*

Возвращение Немировича-Данченко из Америки ознаменовалось его активным участием в создании спектакля «Воскресение» по роману Толстого, где режиссером был Судаков. Художественное руководство осуществлял Владимир Иванович.

Инсценировку романа делал Раскольников, и на ее основе театр создал новый тип спектакля, где действие происходит не только на сцене, а и в чтении отдельных кусков текста персонажем «От автора», которого исполнял Качалов.

Я помню, как вначале он стоял не на сцене, а перед сценой, в простой тужурке, держа в руках карандаш. И до сих пор, когда по радио передают эту запись качаловского чтения, нельзя вновь не испытать волнения, пережитого мною в зрительном зале. Что-то было поистине стихийное в описании природы, сделанном великим писателем, когда эти слова произносил великий актер.

Я писал тогда об этом спектакле в «Известиях».

С того времени как «Воскресение» было опубликовано Л. Толстым, оно не один раз служило предметом сценических (и кинематографических) переделок. В этих переделках главную роль играла фабула романа, дававшая возможность построить жалостную мелодраму о благородном князе и о «блуднице», возвращающейся на путь добродетели. «Воскресение», как художественное целое, не принималось во внимание авторами этих грубых {79} изделий, рассчитанных на самый примитивный и бессодержательный успех.

Советский театр, включая «Воскресение» в свой репертуар, не мог, разумеется, пойти этим путем. Для него вопрос о появлении «Воскресения» на сцене был вопросом не только инсценировки, но и критики романа, не только театрального раскрытия, а и в известной части идейного преодоления. Это было вполне возможно, так как одной из главнейших тенденций «Воскресения» является разоблачение основ царского строя: потрясающие по силе изображения картины суда, тюрьмы, «высшего света», церкви, каторги.

Однако поскольку роман Толстого есть в основе своей повествование о духовном просветлении Нехлюдова и Катюши, постольку для инсценировщика было обязательным дать свое отношение к каждому из двух главных героев, вскрыть индивидуальную коллизию под определенным углом зрения. Раскольников в этом случае принял решение, которое во многом оказалось компромиссным и не до конца убедительным. Он решил дискредитировать нравственное совершенствование Нехлюдова и признать естественность душевного очищения Катюши.

Честность идейного задания не совпала, однако, со средствами драматургической выразительности. Фигура Нехлюдова оказалась к концу пьесы смазанной и затушеванной, а просветленность Катюши — недостаточно психологически подготовленной и мотивированной. Наиболее недоработанной оказалась линия Нехлюдова, и это тем более странно, что Толстой в конце романа дает превосходный материал для иронии над кающимся князем. В последних главах романа как раз и развернут конфликт Толстого-моралиста и Толстого-художника. В то время как Толстой-моралист сухим подбором цитат из Евангелия доктринерски убеждает, что для Нехлюдова началась новая жизнь, Толстой-художник за несколько страниц перед этим, рисуя Нехлюдова на обеде у генерала, дает великолепное изображение душевной дряблости Нехлюдова, которая будет толкать его как раз не к новой, а к старой жизни.

Роль Нехлюдова вообще оказалась написанной бледно и нечетко. Отчасти в силу того, что она порвалась как бы на полуслове, отчасти потому, что бóльшая {80} часть посвященного Нехлюдову текста была передана особой фигуре спектакля — персонажу, названному в программе «От автора». Это действующее лицо является одной из самых интересных и спорных «проблем» спектакля. Его трудно назвать только чтецом — это, скорее, комментатор, критик и разоблачитель происходящего на сцене, какой-то двойник не только Нехлюдова, но и мелких персонажей. Как чтец Качалов превосходно и тонко передает ряд замечательных кусков толстовской описательной прозы; как комментатор он стремится осветить действие особой интеллектуальной иронией. Когда Качалов на фоне происходящего за сценой богослужения читает жестокое описание причастия, сделанное Толстым, оно кажется насыщенным громадной пропагандистской силой. Но когда Качалов со всем своим мастерством раскрывает внутренний мир Нехлюдова, а Нехлюдов только мимически должен выражать свои мучения, то исполняющий роль Нехлюдова актер попадает в исключительно неблагоприятное положение. Нехлюдов, как образ, бледнеет не только потому, что играл его Ершов, — артист иного масштаба, чем Качалов, но и потому, что так построенная роль оказывалась лишенной ясного психологического рисунка.

Чтец комментировал действие, устанавливал сюжетные звенья между отдельными эпизодами, укреплял драматургическую ткань. Сама же эта ткань слагалась из ряда картин, последовательно рисовавших судьбу Масловой от суда до сибирского этапа, и параллельно шаги Нехлюдова, предпринятые им ради искупления своей вины. Таким образом, перед зрителем прошло много тюремных картин, судебное разбирательство дела Масловой, поездки Нехлюдова в Петербург и в деревню и, наконец, сибирские сцены. Все это было уложено в четыре акта различной художественной законченности и ценности. Несомненно, Раскольникову и Художественному театру особенно удались первые два действия — суд и тюрьма, и, наоборот, несколько беспорядочный и случайный характер приобрела вторая половина пьесы. Тут произошло какое-то отклонение от сюжетного стержня; отдельные эпизоды замелькали перед зрителем как простые иллюстрации, а не как необходимые ступени действия. Театр заметался от Нехлюдова и Катюши к социальному окружению.

{81} «Воскресение» ставил режиссер Судаков под руководством Немировича-Данченко. Искусство Художественного театра на этот раз особенно сказалось в той превосходной работе с актерами, которая дала возможность исполнителям каждую эпизодическую роль превратить в характерную фигуру. Можно очень сильно возражать против внешнего оформления и мизансцен, но следует признать, что спектакль «Воскресение» по линии актерской дает целую галерею представителей старой России, начиная от крестьян и кончая петербургскими дамами. Слабее оказалась группа политических ссыльных, трактованная тускло и серо. Образ умирающего Крыльцова с его рассказом о казни был подан через чахоточный кашель и потому воспринимался как неудачное отступление в сторону натурализма.

Очень трудная роль Катюши Масловой была превосходно передана Еланской. Если в начале пьесы, когда Маслова находится на скамье подсудимых, хотелось больше характерности, резкости движений и интонаций, то в дальнейшем, когда Катюша возвращается к былой чистоте, игра Еланской приобретает большую искренность, так же убедительна сцена опьянения, когда «борются» две Катюши — прежняя и настоящая.

### \* \* \*

Я не писал больше обобщающих рецензий о спектаклях Художественного театра. Но, когда в 1932 году были поставлены «Мертвые души», решил сделать несколько литературных портретов лучших артистов Художественного театра в облике гоголевских героев. Этот замысел остался неосуществленным, но сохранился портрет Кедрова в роли Манилова, о котором мне и хочется вспомнить.

Гоголь снабжает героев «Мертвых душ» фамилиями, несущими на себе смысловую нагрузку. Плюшкин, Коробочка, Ноздрев, Собакевич — вслушайтесь в фонетику этих наименований, и вы сразу почувствуете за начертаниями букв определенный характер. Таков и Манилов. Уже в самом «лижущем» характере этого слова-имени таится привкус какой-то засахаренности, приторности, слащавости. Манилов, Маниловка, маниловщина — все это донельзя пропитано густым и липким сиропом.

{82} Суть маниловщины в абсолютной неспособности понять действительность, в подмене этой действительности розово-голубой дымкой, которую Маниловы набрасывают на жизнь. Здесь нет ничего твердого и определенного, одна сплошная приятность, умиленность, разжиженный, похожий на подслащенную микстуру сентиментализм. Манилов весь в мягких волнообразных движениях, в бескостных и безмускульных жестах.

Особенно контрастно воспринимаешь Манилова в его противоположности Собакевичу, смотрящему на мир, как на сплошную дрянь, а на окружающих, как на «секту мошенников». Манилов же никогда не отдавит своим изящным башмачком ногу ближнему, но, изгибаясь всем станом в каком-то полубалетном пируэте, пройдется по комнате. Это настоящая «дама, приятная во всех отношениях», только мужского пола.

Манилова в Художественном театре играет Кедров, актер гораздо более резкого и твердого дарования, чем этого требует данный образ. Великолепный китаец из «Бронепоезда», жесткий и хищный кулак Квасов из «Хлеба», Кедров на первый взгляд кажется никак не подходящим к порученной ему роли. Это заставляет тем более ценить его мастерство и констатировать его победу. Потому что нелегок путь его трансформации и дорогой ценой добыто им перевоплощение. Кедров в Манилове прекрасно размягчает свое тело и делает сдобным голос, доводя свое естество до степени разогретого воска, из которого абсолютно легко лепить какую угодно фигуру.

Белокурый и светлоглазый Манилов выдержан актером и художником в каких-то сиренево-песочных тонах, столь светлых и жеманных, что этот владелец деревни «Маниловки» сразу воспринимается как некий эфир и амур, как коробка свежей пастилы, только что принесенной из кондитерской лавки.

Кедров очень хорошо передает парение маниловских восприятий мира, при котором восторженность так перехлестывает через край, что у него уже нет никаких слов для выражения чувств, а так одна сплошная нечленораздельность. Вот это отсутствие слова, которое становится просто глупым звуком, вот этот не то всхлип, не то мурлыканье — одна из отличных звуковых красок, которые Кедров добыл в своих интонациях.

{83} Очень хорошо делает Кедров и то, что Гоголь называет «выразить на лице своем мыслящую физиономию». Процесс мышления вообще не свойствен Манилову. Но Манилов знает, что думающий человек имеет определенные позы, движения, выражения лица и положения тела. И когда Манилову надо о чем-нибудь подумать, то он, вместо того чтобы уйти внутрь, начинает хмурить чело, приставлять персты ко лбу, как-то особо играть ногой, словом, полагает, что ежели он по внешности станет мыслителем, то он найдет и разгадку стоящих перед ним вопросов. Вот почему одной из лучших находок разговора Манилова с Чичиковым в Художественном театре является образ мыслящего Манилова, когда он хочет понять просьбу своего гостя о продаже мертвых душ. Здесь Кедров прекрасно распоряжается своими руками, то приставляя их ко лбу, то как-то грациозно опуская голову на ладонь, то вырисовывая средним пальцем руки узоры на поверхности стола.

Манилов в инсценировке Художественного театра появляется только в первом действии, еще в тот момент, когда Чичиков только начинает свою «негоцию» с мертвыми душами. Но, глядя на кедровское исполнение, понимаешь, что и в момент чичиковского краха, его новоявленный приятель остался бы для него приятнейшим и почтеннейшим человеком, ибо Манилов не в состоянии смотреть в корень и, являясь человеком превосходных степеней, эти превосходные степени применяет лишь к прилагательным деликатного и любезного свойства. Любезность, то есть то масло, которое применяется для смазывания человеческого общения, дабы это общение происходило легко и безболезненно, является для Манилова не средством, а самоцелью, и Кедров на протяжении своего небольшого эпизода дает целую гамму оттенков этого общежительного свойства, начиная от светской учтивости и кончая захлебывающейся восторженностью. И то, как он впивается губами в уста уезжающего гостя, есть отличный физиологический штрих, выражающий высший предел взволнованности маниловских чувств.

В галерее помещичьих типов Эн-ской губернии, какую изобразил Художественный театр, Кедров — Манилов необходимая краска, хорошо оттеняющая берложью поступь Собакевича, залихватское вранье Ноздрева, {84} ожесточенную скупость Плюшкина и мышиную хозяйственность Коробочки.

И хотя Кедров — Манилов прощается со зрителем в начале вечера, его не забываешь до самого конца сценической поэмы и, живо представляя зажмуренное от нахлынувших приятнейших чувств лицо Манилова, еще лучше понимаешь слова Гоголя: «Скучно жить на этом свете, господа».

### \* \* \*

Этот раздел моих воспоминаний хочу закончить статьей, написанной об юбилейном спектакле Художественного театра в октябре 1928 года и напечатанной на страницах «Правды». Это был необычный спектакль, и моя статья вышла также необычной. Скорее всего, это был обзор фрагментов постановок, включенных в программу юбилейного вечера. Сейчас я перечитываю эти строки и, говоря словами Пимена, «минувшее проходит предо мной». Мне хочется, чтобы читатель вместе со мною побывал в этот незабываемый вечер в Художественном театре и разделил тот восторг, которым были охвачены и старые и молодые зрители тех лет.

Юбилейный спектакль Художественного театра был составлен из актов пяти различных постановок, взятых из различных периодов жизни театра. Первым, естественно, шел «Царь Федор Иоаннович», которым тридцать лет назад открыл свои двери Художественно-общедоступный театр, последним — акт из «Бронепоезда», принесшего год назад театру общественное признание и любовь. Это было очень хорошо выбранное начало и конец спектакля, потому что такой композицией отрывков театр отчетливо свидетельствовал, что его приход к «Бронепоезду» не случайный эпизод, а органическое звено его внутренней жизни. Но поскольку и «Федор» и «Бронепоезд» являются пьесами текущего репертуара и их можно видеть и не в юбилейный день, постольку главный художественный интерес вечера сосредоточился на тех пьесах, которые уже давным-давно не стоят на афише театра. Это были «Гамлет», «Братья Карамазовы», «Три сестры».

Легко написать подряд эти три названия, но как невероятно трудно уместить в пределы одного вечера, даже {85} в отрывках, трех таких авторов, как Шекспир, Достоевский и Чехов. Тут дело даже не в технике (хотя техника очень трудна), а в том, что каждый из этих писателей требует совсем особого строя и актерской игры и внимания зрителя. И нельзя просто так смотреть «Гамлета», «Карамазовых» и «Сестер» без быстрого и четкого переключения своих эмоций. Если на это испытание пошел театр, то его с честью выдержал и зритель. Каждая из трех пьес нашла и особый отклик зрительного зала.

Из «Гамлета» были взяты сцены второго действия. Когда раздвинулся занавес, то зритель увидел налево золотую стену и скамейку около нее, а справа — уходящий за кулисы полукруг серой холщовой драпировки. На этом аскетическом, лишенном всяких бытовых подробностей фоне и появилась строгая и стройная фигура Гамлета — Качалова. Длинная, почти до полу черная туника, безбородое лицо, ниспадающие прямыми прядями рыжие волосы, меч в одной руке и книга — в другой. Зеленой жабой вползает обросший мохом старости Полоний (Лужский), приходят похожие на крыс Розенкранц и Гильденстерн, под звуки торжественных труб выступают одетые в красные плащи актеры. Зритель вначале с трудом сосредоточивается на трудных, уснащенных архаикой образах, диалогах и монологах. Но вот в театре становится все тише и тише, и глубокие слова Гамлета об «образцовом создании — человеке», произнесенные Качаловым почти шепотом, долетают до крайних пределов зрительного зала. Со сцены веет горный воздух Шекспира, классическая трагедия властно завладевает вниманием современного человека.

Из «Братьев Карамазовых» шли две картины: «И на чистом воздухе» и сцена допроса Мити Карамазова («Прокурор поймал Митю»). Опять нет никаких декораций, серо-зеленоватый задник и слева пристановка — камень и кусок изгороди. На камне — Снегирев (Москвин) и Алеша (Добронравов). Еще не отзвучали в театре слова Гамлета, и внимание не сразу ловит текст Достоевского. Но вот все проникновеннее и проникновеннее развертывается рассказ Снегирева о «мочалке», и снова тишина, напряженное внимание. Да и нельзя не быть внимательным потому, что уже доходит он до самых высот нравственного пафоса, исступленно топчет и рвет деньги, принесенные ему как плата за обиду. {86} Нельзя забыть это измученное лицо с горящими глазами, эту жалкую мочальную бороденку и судорогу рук.

Наконец, величайшее художественное событие спектакля — допрос Мити. Тот же серо-зеленый задник, но справа ширма, а слева кровать с отдернутым пологом. За столом в середине — Митя (Леонидов), прокурор, следователь. Следователь (Подгорный) с превосходной вкрадчивостью ведет допрос Мити, но все внимание сосредоточено на Леонидове. Высокий лысеющий лоб, черные стрельчатые усы, горящий взгляд, выбившаяся из-под сюртука крахмальная грудь сорочки. И вот совершается необычное. Леонидов сразу, с первого движения, с первого слова так обнажает душу Мити, такую раскрывает перед зрителем муку человеческой души, что невозможно без волнения и слез следить за ходом действия. Вспоминаются слова Пушкина, вложенные им в уста Сальери о воздействии искусства: «… и слезы невольные и сладкие текли…». Темперамент Леонидова скован изумительной пластической формой, движения скупы и сдержанны, но в этой сдержанности глубина содержания. И когда Митя прощается с Грушенькой (ее отлично играет Тарасова) и, подняв голову, идет к выходу из комнаты, то вы чувствуете, что уже исчерпано все внимание, уже нет больше сил смотреть и слушать. Занавес сдвигается в глубокой тишине, несколько секунд длится молчание, а потом, точно горный обвал, несется буквально буря рукоплесканий и возгласов: «Леонидов!»

Сопоставляя успех «Гамлета» и «Карамазовых», видишь, что по-разному и разными словами, но говорят эти две трагедии об одном и том же. О том, что современная драматургия должна неизбежно прийти к высокой трагедии и высокой комедии, если она хочет говорить о живом человеке не будничные слова, а раскрывать самую основу его глубоких современных противоречий. Только трагические события, то есть большие социальные и моральные конфликты, в состоянии довести нашу драматургию до монументальных форм. Театр, беря тему сегодняшнего дня, должен стремиться раскрыть ее в плане трагического представления. Только такая трагедия в состоянии до основания потрясать зрителя, а театр, который потрясает, это и есть подлинный театр.

Из чеховских пьес театр выбрал для юбилея «Три сестры», остановившись на первом акте. Если можно {87} спорить о том, какой акт было интереснее всего показать (первый или третий), то сам выбор пьесы бесспорен. «Чайка» уже давно сошла со сцены, «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» были недавно возобновлены. Оставались «Три сестры».

Если отрывки «Гамлета» и «Карамазовых» все же нашли в порядке индивидуальных выступлений Качалова, Москвина, Леонидова, то первый акт «Трех сестер» как раз демонстрировал ансамбль Художественного театра. В пьесе оказались занятыми шестнадцать юбиляров: Лужский, Книппер-Чехова, Коренева, Вишневский, Лилина, Станиславский, Грибунин, Качалов, Леонидов, Москвин, Подгорный, Раевская, Александров, Николаева, Мозалевский, Гудков.

За серой занавесью на этот раз скрывалась не абстракция крэговских ширм «Гамлета», не «место для чтения» Карамазовых, а выдержанная во всех мелочах гостиная с аркой в доме Прозоровых. Этот павильон, который двадцать семь лет назад казался столь новаторским, теперь уже выглядит наивным, да, пожалуй, и планировочно неудобным для целого ряда мизансцен. Но суть, конечно, не в этом, а в той исключительной музыкальности и согласованности, которая характеризует исполнение «Трех сестер» в Художественном театре. И когда один за другим появляются на сцене гости трех сестер, офицеры местной артиллерийской части, то каждая фраза исполнителя или исполнительницы настолько тесно сплетены между собой, что нельзя никак разорвать или нарушить внутреннюю мелодию разговоров. Но еще более было важно узнать, как же сейчас прозвучит эта когда-то знаменитая пьеса и можно ли решительно говорить о том, что чеховский театр в наши дни звучит совсем иначе, чем он звучал раньше. Уже при возобновлении «Дяди Вани» оказалось, что «сцены из деревенской жизни», казавшиеся в конце 90‑х годов окутанными серой пеленой пессимизма, на самом деле имеют в своей основе мажорное и радостное начало. Эту мажорность Чехова восприняли и зрители юбилейного спектакля, когда перед ними прошел первый акт «Трех сестер», и не потому, что первый акт говорит о веселом, а потому, что в Чехове-драматурге есть несомненное предчувствие надвигающейся социальной грозы, воля к строительству новой жизни, вера в прекрасное будущее человечества. {88} И когда Тузенбах говорит: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25 – 30 лет работать уже будет каждый человек», то эти слова воспринимаются в наши дни как замечательное пророчество. И вот, если и не изменилась интерпретация Художественным театром чеховской пьесы, то благодаря тому, что изменились самые времена, иные эмоции будят «Три сестры» у современного зрителя, внося в его душу не уныние, а бодрость. Этим, в сущности, разрешается принципиальный вопрос о возможности возвращения на сцену чеховской драматургии в полном ее объеме.

Лирическое и жанровое начало «Трех сестер» получило в этот вечер в исполнении МХАТ превосходное воплощение, даже несмотря на то, что рукоплескания, встречавшие выход каждого юбиляра, мешали им войти в круг и преодолеть естественное юбилейное волнение, все-таки все доходило до зрителя — каждое слово и смешное и романтическое. Вот это еще один из важных уроков спектакля.

Юбилейный спектакль МХАТ был торжеством художественного слова в театре, отточенного, осмысленного, глубокого.

Мы не останавливаемся особо на «Царе Федоре», где в прекрасный квартет сложилась игра Книппер-Чеховой, Москвина, Вишневского и Лужского, ни на «Бронепоезде», показавшем превосходного Вершинина — Качалова в окружении талантливой и жизнерадостной молодежи. Сделаем лишь самые общие выводы.

Юбилейный спектакль Художественного театра — бесспорно громадное событие сезона, ставящее на очередь ряд важнейших и сценических и общественно-театральных проблем как в плане драматургии, так и в плане режиссуры и сценического искусства. Вместе с тем это была демонстрация замечательной по силе труппы, еще очень сильной в своем старом составе и очень, очень сильной в своей молодой части. А самое главное, что все актеры работали на основе единого сценического метода и становились вровень с тем большим литературным материалом, который им пришлось воплощать. О том, что театр должен давать не просто живого человека, а его {89} трагедию или комедию, об этом и напомнили нашим актерам и драматургам показанные отрывки и то блестящее мастерство, с которым эти отрывки были разыграны и показаны.

### \* \* \*

Из своих статей о Художественном театре я вспоминаю только те, которые дают ощущение спектакля как целостного сценического произведения. Людям, создавшим эти спектакли, мне хочется посвятить отдельные характеристики. Пусть читатель увидит этих великолепных художников такими, какими их запечатлела моя память.

## Несколько страниц о Станиславском

Те, кто имел счастье видеть Константина Сергеевича в начале 20‑х годов, никогда не забудут величественность и в то же время удивительную легкость его внешнего облика.

Станиславский был статен и высок ростом. Его пушистые волосы с ранних пор посеребрила седина. Но седина эта казалась не свидетельством прожитых лет, а знаком мудрости. Черты его выразительного лица были крупны и благородны. Черные брови, лишь в последние годы побелевшие, оттеняли пристальный и сосредоточенный взгляд светлых глаз. Он не только смотрел на человека, но как будто бы забрасывал невод в глубины его души.

Было что-то очень ладное и собранное в его эластичных движениях, в пружинистой походке, в крепком пожатии гибкой руки. Его можно было назвать одновременно и монументальным и изящным. Он владел очаровательной непринужденностью жеста и красотой осанки. Даже не зная, что это Станиславский, нельзя было не обратить внимание на этого «человека-красавца», по выражению Горького.

Когда Станиславский входил в зрительный зал Художественного театра, сразу чувствовалось: вот пришел подлинный хозяин сценического искусства. Смотрел ли Константин Сергеевич готовый и уже выпущенный на публику спектакль или корректировал с режиссерского {90} места предстоящую премьеру, он как бы выключался из всей окружающей его обстановки. Все его внимание было направлено только на то, что происходило на сцене. В эти минуты его лицо было истинным зеркалом спектакля. По движению мускулов лица Станиславского можно было безошибочно судить о том, верно или неверно играют актеры, правдиво ли развивается действие, есть ли у постановки настоящее дыхание и хорошо ли бьется ее пульс.

В Художественном театре Станиславский сыграл не очень много ролей, особенно, если сравнить с тем, что он переиграл в раннюю пору. Если артистическая деятельность Станиславского до МХТ насчитывает около семидесяти пяти ролей, то на сцене МХТ Станиславский участвовал в двадцати восьми пьесах. Дело, разумеется, не в количестве и даже не всегда во внешнем качестве игры, а в том, что среди лучших ролей Станиславского можно различить две основные группы образов, которые говорят о жизнепонимании Станиславского.

Первое, что замечательно умел передавать Станиславский, это наличие идеального начала в человеческой душе, то, что иногда называют ее лучшими струнами. Так был сыгран Левборг в «Гедде Габлер», доктор Штокман, Астров, Вершинин и Сатин. Все это относится по преимуществу к новым авторам — к Чехову, Горькому и Ибсену, любовь к которым привил Станиславскому Немирович-Данченко, остро чувствовавший то свежее и значительное, что принесла с собой современная русская и иностранная драматургия.

Чехов в своих пьесах дал несколько образов талантливых людей, и они прекрасно удавались Станиславскому. Таковы артиллерийский подполковник Вершинин и земский врач Астров. Любопытно, что у Станиславского, и по его собственному отзыву и по отзывам других, не получился писатель Тригорин в «Чайке». Сам Станиславский объясняет это недостаточным знанием писательской среды. Но, думается, причина заключалась в другом — в том, что Тригорин, как написал его Чехов, человек не настоящей, а поверхностной талантливости, и вот для изображения этой поверхностной талантливости у Станиславского не нашлось той интуиции, какую разбудил в нем Левборг, сыгранный им в первый сезон Художественного театра.

{91} Настоящую талантливость, то есть подлинно творческое отношение к жизни, Станиславский чувствовал очень остро. Он был житейски правдивым земским врачом Астровым, он был очень красивым артиллерийским офицером Вершининым. Но самое главное, что составляло зерно этих образов, была талантливость.

В подполковнике Вершинине Станиславский передавал широкий размах мысли. Да, у Вершинина личная жизнь не удалась, но в своих мечтах о счастье человечества он был тем благородным и талантливым русским мечтателем, какие украшают землю. И Станиславский с чудесной нежностью и тонкостью играл эту идеальную сторону его характера.

То же самое было в Штокмане и то же самое, но с еще большей разительностью, в Сатине горьковского «На дне». В Сатине он давал образец того, что можно назвать романтическим реализмом и что так присуще самой писательской манере Горького. Когда в четвертом действии Сатин — Станиславский произносил: «Человек — это звучит гордо», то в эти мгновения казалось, что раздвигаются стены мрачной и грязной ночлежки, спадают на землю лохмотья и над головой прекрасного человека Станиславского видно далекое голубое небо, и сам он вместе с автором горячо и убежденно несет в зрительный зал эту веру в человека, в его высокое назначение на земле.

Если Станиславский в своих «характерных» героях был исключительно прекрасен, возвышен и мягок, то с не меньшим искусством он играл людей косных, тупых, одержимых какой-либо навязчивой и незначительной идеей или страстишкой. Таковы были прежде всего его Крутицкий в «На всякого мудреца довольно простоты» и Арган в «Мнимом больном». Здесь Станиславский играл ту силу механической инерции, которая приводит этих людей в движение Отупевшие и окостеневшие, они потеряли творческое отношение к жизни. Веление маленьких чувств управляет их поступками, их решениями и делает их недалекими и близорукими.

Эти роли Станиславский играл как подлинный комический актер. Его комизм был очень серьезным. Он не позволял себе смеяться над своими героями, но зато от души смеялись его зрители. Он никогда не разоблачал, но герои его оказывались разоблаченными. Он обладал {92} тем высшим свойством сатирической невозмутимости, когда кажется, что актер не заносит над головой своих персонажей сатирический бич, и тем не менее этот бич ударяет и уничтожает. Эта черта была и в исполнении Фамусова, которого Станиславский играл в разные годы внешне по-разному, но с одной и той же психологической первоосновой.

Есть у Станиславского много и других ролей, которые заслуживают не только упоминания, но пристального их рассмотрения. Мне хочется остановиться еще на одном свойстве Станиславского-актера — на его замечательном понимании, что такое «дуэтная игра» на драматической сцене. Для дуэтной игры нужна своего рода художественная деликатность, способность чувствовать голос и взгляды своего партнера, умение не только говорить, но и отвечать, быть внимательным к тому, с кем свела тебя ситуация пьесы. Таким мастером дуэта был Станиславский и в Астрове, и в Вершинине, и в Ракитине из «Месяца в деревне». Чувство любви, которое испытывал Астров к Елене Андреевне, Вершинин к Маше, Ракитин к Наталье Петровне (их вдохновенно играла Книппер-Чехова), рождало на сцене особую атмосферу, особый «воздух», и это возникало потому, что Станиславский замечательно играл человеческие отношения. Совсем по-другому, но столь же совершенны были дуэты Станиславского в «Провинциалке», где он играл графа Любина, и в «Живом трупе», где он играл князя Абрезкова. В обоих этих дуэтах его партнершей была его жена Мария Петровна Лилина. Превосходная комедийная и «характерная» актриса Лилина и Станиславский, как партнеры, понимали на сцене друг друга с полуслова: они умели находить такие тончайшие оттенки взаимоотношений, когда «игра двух» воспринималась как единое целое, сверкающее множеством переливов, бесчисленным количеством мельчайших граней, и текст роли казался всего лишь канвой для той необычайно полной сценической жизни, которая в это время развертывалась в спектакле.

### \* \* \*

Режиссерский путь Станиславского был не всегда ровен и прям. На нем были и отклонения и увлечения, проистекавшие оттого, что в разные годы своей жизни {93} Станиславский по-разному понимал задачи жизнеизображения на сцене. Порой ему казалось, что жизнь надо показывать такой, какой она видна простому человеческому взгляду, и тогда возникали уклоны к натуральному, к фотографии, к копировке. Но вот он сталкивался с пьесами, где было все условно, все отвлеченно, схематично.

И тогда ему мерещилась другая эстетика театра, полное отсутствие каких-либо подробностей, только символические знаки и намеки. Так он переходил от бытового воспроизведения русской деревни во «Власти тьмы» к обобщенностям «Жизни Человека» Андреева и ни в одной из этих крайностей не находил для себя удовлетворения. Это было понятно, потому что жизнь человеческого духа, которую Станиславский превыше всего ценил в театре, ускользала и от бутафорской грязи деревенской проселочной дороги, и от драматургических чертежей андреевского аллегоризма. Но всякий раз, когда Станиславский чувствовал, что перед ним лежит пьеса, проникнутая подлинной поэтичностью и сокровенными движениями человеческой души, он шел от внутреннего к внешнему, а не наоборот. Так было с «Чайкой», «Царем Федором», «Тремя сестрами».

У Станиславского, как режиссера, была безграничная фантазия, которой были доступны старина и новизна, очаровательная наивность детских сказок и сложность переживаний современного человека.

Он умел каждую ремарку автора расцвечивать сложным сценическим узором. Он вскрывал тот строй чувств, какой был заложен в словах текста, и этот строй драматурга становился строем спектакля. Для воображения Станиславского не существовало преград ни в пространстве, ни во времени. Московская Русь конца XVI века, остров Кипр, на котором разыгрывалась трагедия Отелло, фантастические кошмары в «Польском еврее» равно были понятны гению Станиславского. У него были ключи от всех дверей и всех замков. Он свободно входил в квартиру доктора Штокмана и в дом трех сестер. Он знал каждый винтик в механизме театра, и все средства режиссерской выразительности были подвластны его виртуозному мастерству. Ему было мало внешнего действия, он любил действие внутреннее, когда спектакль плывет по глубокой воде, а жизнь действующих {94} лиц продолжается в антрактах и не прерывается с уходом актеров за кулисы.

Первое десятилетие жизни Художественного театра закончилось постановкой сказки Метерлинка «Синяя птица». В творчестве Станиславского-режиссера это, пожалуй, один из самых радостных и окрыленных спектаклей. Дело не в том, с каким знанием всевозможных трюков и приемов изображения фантастического на сцене осуществил он эту пьесу-феерию, но в той способности становиться ребенком в своем воображении, каким обладал Станиславский. И в «Синей птице» и в других своих спектаклях он иногда выглядит большим ребенком, впервые ощущающим конкретность окружающего его мира. Отсюда непосредственность его мизансцен, изобретательность применяемых средств и особая праздничность, если эту праздничность допускает произведение автора.

Таким веселым, непосредственным и праздничным остается Станиславский в своих позднейших постановках — «Горячем сердце» и «Женитьбе Фигаро», где есть бьющая через край радость жизни, преувеличенность эмоций и тот особый реализм, который сочетает правду чувств с театральностью воображения.

Станиславский очень многого требовал от актеров. Он был необычайно чутким зрителем, на лице которого отражалось и то хорошее и то дурное, что происходит на сцене. Уже не раз писалось о том, как выразительно менялась мимика Станиславского, смотрящего свой или чужой спектакль. Его лицо в эти мгновения было критикой без слов, и эта критика была одним из проявлений его гениального театрального призвания.

На своем веку Станиславский создавал театры, студии, кружки. Вместе с Немировичем-Данченко он воздвиг величественное здание Художественного театра, которому отдал сорок лет жизни. Рождению Художественного театра предшествовало десятилетие Общества искусства и литературы, многие из участников которого вошли в первую труппу МХТ. В 1905 году Станиславский начал свои студийные искания, основав так называемую Студию на Поварской, которой, правда, не суждено было открыться. Когда «система Станиславского» начала слагаться в стройное учение, он вместе со своим верным помощником Сулержицким и молодым Вахтанговым {95} организовал студию. Уже после Октябрьской революции Станиславский увлекся искусством оперы и постановкой «Евгений Онегин» положил начало своей системе в оперном театре.

А в конце жизни — большая педагогическая работа в студии-школе, ныне также выросшей в театр. Поистине, какое разнообразие путей и перепутий, тропинок и троп. Но когда вглядываешься в эту биографическую летопись Станиславского, то невольно возникает чувство, что все, даже самые значительные факты его жизни не раскрывают до конца его личности. И все равно, смотрел ли ты спектакль, в котором играл Станиславский, читал ли его статью или книгу, думал ли о том, какое великое историческое дело совершили Станиславский и Немирович-Данченко, создав Художественный театр, все равно остается мысль, что у Станиславского вечно жил в душе образ еще какого-то идеального театра, к которому обращено его сердце и для создания которого он добывал руду. Недаром он говорил, что «как золотоискатель, я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл».

В последний раз Станиславский выступал на сцене в день тридцатилетия Художественного театра. В тот вечер зрители видели Станиславского в прекрасном облике подполковника Вершинина в первом акте «Трех сестер», включенном в юбилейный спектакль.

В последний раз в своей жизни Станиславский надел мундир Вершинина. Не верилось, что Станиславскому шестьдесят пять лет, так увлекательно молод был этот человек с седой головой. Создавалось такое впечатление, что Станиславский сбросил со своих плеч весь груз возраста, что на календаре вновь появился 1901 год, когда впервые шли «Три сестры». Казалось, что в биографии Станиславского начинается новая и очень большая полоса его сценической жизни, что будут еще новые роли, будут новые пьесы, которые он украсит своим участием.

В этот вечер думалось о молодости, а не о старости, и никто из присутствующих не предполагал, что на его долю выпало горькое счастье видеть последний спектакль с участием Станиславского. Сердечный приступ, который был у Станиславского в эту «праздничную» {96} ночь, лишил его дальнейшей возможности играть на сцене. Отныне для него начиналась другая, очень важная и очень значительная часть его жизни, в которой уже не было ни запаха кулис, ни гримировального столика, ни мягкого шуршания серого раздвигающегося занавеса. И было нечто очень важное и значительное в том, что в последний раз Станиславский играл не в каком-либо случайном спектакле. Он сходил с подмостков знаменитого театра человеком-мечтателем, перед его глазами стояла Россия в том новом и прекрасном, еще только угадываемом образе, который так любил и утверждал в своем творчестве Чехов. Это была разлука, в которой жила надежда на то, что существует еще великое завтра. И осуществлению этого великого завтра в искусстве русского театра отдал Станиславский последние десять лет, когда занимался с молодежью, писал свои книги и подводил итоги тому, чему научила его творческая жизнь, во всем богатом разнообразии ее побед и поражений, восторгов, радостей и сомнений.

### \* \* \*

В январе 1938 года отмечалось 75‑летие Константина Сергеевича. В ВТО было торжественное заседание, которое по проводам переносилось непосредственно на квартиру Станиславского, к изголовью его кровати. На этом заседании мне пришлось произнести вступительное слово. Волновался я так, как будто бы он непосредственно сидел передо мной, и мне казалось, что вот‑вот я услышу его знаменитое «Не верю».

Все, однако, обошлось благополучно. А через несколько дней Константин Сергеевич позвонил мне, чтобы поблагодарить за речь.

Станиславский любил разговаривать по телефону, и тут же рассказал мне о планах тех будущих книг, которые он собирался написать по отдельным проблемам своей системы. Этот обширный план не осуществился полностью. Но первая книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве» вышла еще в 1924 году, сначала на английском языке, а затем в 1926 году на русском. Это русское издание существенно отличалось от американского, ибо Станиславский добавил много новых страниц, а кое-что убрал.

{97} В 1951 году с большим волнением я принял на себя редактуру первого тома Собрания сочинений Станиславского, куда как раз входила «Моя жизнь в искусстве» с рядом неопубликованных страниц, найденных в архиве Станиславского.

Эта книга обладает исключительными литературными достоинствами. Язык Станиславского прост, чист и прозрачен. Только там, где нужно ярче раскрыть свою мысль, Станиславский прибегает к образным сравнениям, черпая их из самых различных областей жизни. И это придает его высказываниям красочность и сочность.

У Станиславского как писателя необыкновенно острое зрение. В каждом человеке, которого он описывает, он берет только типичное и характерное. Особенно это мастерство литературного портрета чувствуется у Станиславского, когда речь идет о прославленных мастерах Малого театра, который в юности лучше всяких школ повлиял на его духовное развитие. Но и здесь он никогда не увлекается только внешними зарисовками. Станиславский говорит, пусть в немногих словах, о творческой природе корифеев Малого театра. Вот он описывает игру талантливейшего комика Живокини и немедленно выделяет основной «секрет» Живокини — умение быть трагически-серьезным в самых комических местах роли. «Когда, — пишет Станиславский, — он начинал страдать, метаться, взывать о помощи со всей искренностью своего таланта, становилось нестерпимо смешно от серьезности его отношения к шуму из пустяков». Эту способность «смешить серьезом» потом великолепно показал и сам Станиславский, когда ему пришлось играть — как уже было сказано выше — комические роли ничтожных людей.

В колоритном рассказе о Надежде Михайловне Медведевой, которую Станиславский называл «характерной актрисой милостью божьей», он говорит о ее наблюдательности, столь необходимой для характерной артистки. И эту наблюдательность иллюстрирует отдельными эпизодами, восхищаясь яркой способностью Медведевой создавать живые фигуры людей, детской непосредственностью ее в отношении к жизни.

Из всех великих актрис, которых ему пришлось видеть, Станиславский выше всех ценил Ермолову. С ней {98} он и сам выступал на сцене. Станиславский пишет: «Мария Николаевна Ермолова — это целая эпоха для русского театра, а для нашего поколения — это символ женственности, красоты, силы, пафоса, искренней простоты и скромности». Давая превосходную характеристику внутренних и внешних данных артистического гения Ермоловой, Станиславский говорит и о самом «зерне» творчества Ермоловой, о том, что, не будучи характерной артисткой, Ермолова в каждой роли «давала всегда особенный духовный образ, не такой, как предыдущий, не такой, как у всех».

Изумительным по глубине анализа и художественной выразительности является его описание игры Томмазо Сальвини в роли Отелло. Ничто не ускользает от пристального внимания Станиславского — им отмечены и восточная мягкость Отелло — Сальвини, и быстрота, с который он захватывает свой ятаган, и оттенки любовных сцен с Дездемоной, и ленивое поигрывание гусиным пером в разговоре с Яго. Следя за описанием Станиславского, видишь во всей силе и полноте «тяжелую и грубую бронзу» игры великого актера, которого Станиславский называл королем трагиков.

Станиславский любил говорить, что «даже при поверхностном общении с великими людьми сама близость к ним, невидимый обмен душевных токов, их иногда даже бессознательное отношение к тому или другому явлению, отдельные восклицания или брошенное слово, красноречивая пауза оставляют след в наших душах». Такой след в душе Станиславского оставили его встречи в молодые годы с Антоном Рубинштейном, которого он так ярко описал в главе «Музыка». Этот литературный портрет напоминает живописный портрет композитора работы Репина. Описание Рубинштейна за дирижерским пультом достигает у Станиславского живописной пластичности. Огонь взгляда, длинные волосы, закрывающие в движении половину лица точно львиная грива, и те моменты, когда «его руки, голова, все туловище, словно с хищными порывами бросались в разные стороны разбушевавшегося оркестра», — все это запечатлела память Станиславского, все это он сумел ярко передать и в своих рассказах о встречах с Рубинштейном.

Когда Станиславский считает необходимым дать подробное описание того или иного спектакля, читателю {99} кажется, что он превращается в зрителя, перед которым раздвигается театральный занавес. Вспоминая о «Снегурочке», Станиславский скромно говорит: «набросаю несколько моментов постановки». Но вот начинается его описание пролога — и оживает сказочный лес с целой семьей леших, с Дедом-морозом и его дочкой Снегурочкой, играющей с черными медведями. И все это сделано по-режиссерски, с пояснениями, как достигнут тот или иной эффект. Идет первое действие «Юлия Цезаря», и под пером Станиславского возникает целая картина — улица Рима с рядом лавок, парикмахерской, мастерской оружейника. Движется шумная толпа, торгуются продавцы и покупатели, шествуют матроны, пробегают куртизанки. И обо всем этом Станиславский говорит сочно, ярко, как будто сам он прошел по улицам Древнего Рима. Такие же замечательные рассказы о спектаклях можно найти во многих главах книги.

Афористичность, сжатость, лаконизм присущи литературному стилю Станиславского, когда он формулирует свои основные мысли. У Станиславского есть характерное признание: «Хорошие слова, — говорит он, — приходят не тогда, когда во что бы то ни стало хочешь их сказать, а тогда, когда о них не думаешь, когда они сами становятся нужными. Так, например, я не умею философствовать, создавать афоризмы — один, наедине с собой. Но когда приходится доказывать свою мысль другому, тогда философия становится мне нужна ради доказательства, и афоризмы являются сами собой».

Воспоминаниям Станиславского присуща удивительная динамичность. И самого Станиславского читатель видит все время в развитии, в движении, в становлении его общественных и художественных взглядов. Этот творческий рост человека и художника отражен и в архитектонике «Моей жизни в искусстве». Каждая из ее частей носит название определенного артистического возраста. Артистическое детство сменяется артистическим отрочеством, артистическая юность переходит в артистическую зрелость. И когда следишь за творческой жизнью Станиславского в годы зрелости, то понимаешь, что она никогда бы не превратилась у него в артистическую старость. Работая в последние годы над изучением внешней и внутренней техники сценического искусства, он хорошо знал, что художник не может стареть, {100} ибо, по его словам, чем больше будет жить артист, тем он будет в этой области «опытнее и смелее».

Не стареет со временем и остается источником мудрости для всех тех, кто в своем творчестве живет и работает во славу народа, и книга Станиславского. Его книгу не только читают, а и перечитывают, находя каждый раз новые волнующие мысли, новые впечатления.

### \* \* \*

Жизнь в искусстве Станиславского подобна жизни в науке гениального Павлова, для которого жить значило неустанно трудиться на благо родины. И подобно тому, как Павлов писал в обращении к молодежи: «Помните, что наука требует от человека всей его жизни. И если у вас было бы две жизни, то и их не хватило вам», так и Станиславский мог бы сказать, что театр потребовал от него всей его жизни, и все-таки ее не хватило на то, о чем он мечтал и к чему стремился.

Как живой стоит перед глазами образ статного, высокого, красивого человека с серебряной головой. Все очень крупно, и вместе с тем легко, вдохновенно, поэтично. Вот он прошел мимо нас — торжественный, величественный, строгий, и, думая о нем, так хочется сказать словами Пушкина: «Старца великого тень чую смущенной душой».

## Встречи с Немировичем-Данченко

Владимир Иванович Немирович-Данченко не походил ни на актера, ни на режиссера. Его лицо обрамляла хорошо подстриженная борода, и в свои большие годы он сохранил элегантность молодого мужчины. Он был по внешнему облику писателем девяностых годов.

Его значение для Художественного театра исключительно велико. Станиславский был гениальным кормчим русского и мирового театра. Немирович-Данченко придал Художественному театру мировое значение. Он обладал исключительным и творческим и организационным талантом и являлся как бы начальником того генерального штаба, руководителем которого был Станиславский. Немирович-Данченко был и организатором и {101} выдающимся режиссером. Станиславского нельзя было назвать деятелем театра, а Немирович-Данченко был именно деятель. Он по справедливости возглавил Комитет по Государственным премиям в области литературы и искусства. В трудные годы Художественного театра, когда, после кончины Станиславского, Владимир Иванович остался один, он в течение последних пяти лет своей жизни крепко держал в руках и знамя Станиславского и свое собственное.

То, что создано и оставлено Немировичем-Данченко, — драгоценно. Мы, видевшие и слышавшие его при жизни, с благодарностью вспоминаем встречи с ним.

Когда наступила пора создания спектакля «Анна Каренина» по моей драматической композиции, я однажды стоял с Владимиром Ивановичем в партере Художественного театра. Шел спектакль «Враги». Посмотрев, как Тарасова (Татьяна) и Хмелев (прокурор Скроботов) играют одну из лучших сцен пьесы Горького, я сказал:

— А ведь это похоже на Анну и Каренина в их взаимоотношениях.

Владимир Иванович улыбнулся:

— Во «Врагах» я готовлю будущих исполнителей «Анны Карениной» и хочу снять некоторую резкость, которая присуща Алле Константиновне.

И он добился желаемых результатов.

Одной из зрительниц «Анны Карениной» и горячей патриоткой этого спектакля была жена Владимира Ивановича — Екатерина Николаевна. Когда в феврале 1938 года она скончалась, я написал для газеты Художественного театра «Горьковец» короткую памятку под заголовком «Жена художника».

Екатерина Николаевна Немирович-Данченко умерла неожиданно. Несмотря на то, что она перешагнула порог восьмидесятилетия, казалось, что ей предстоит еще немалая жизнь. Она «молодила» свои годы горячим и страстным отношением к искусству, чудесной ясностью своего ума, тонким юмором, украшавшим ее беседу.

На генеральных репетициях и первых представлениях спектаклей, которые ставил Владимир Иванович, Екатерина Николаевна присутствовала как «идеальный зритель». Ей был присущ дар непосредственной радости и художественного наслаждения от впечатлений сцены.

{102} Екатерина Николаевна не была слепа к недостаткам, но она умела хорошо и просто ценить достоинства. Ее критические замечания были полны оптимизма и бодрости. Ей было близко искусство актера. Ее похвалы диктовались настоящим вкусом. Ее улыбка благодарности шла от сердца.

В творчество Владимира Ивановича она вносила дух победы. Раз поверив в создающееся произведение, она сохраняла эту веру до конца.

Екатерина Николаевна была не просто женой Владимира Ивановича, она была «женой художника» в самом большом и самом благородном значении этой формы творческой дружбы.

И, понимая без слов всю глубину утраты, понесенной Владимиром Ивановичем, — все те, знавшие коротко или долго Екатерину Николаевну, с чувством истинной печали думают о ее кончине.

Через несколько дней после появления этой памятки, Владимир Иванович написал мне, что всегда будет перечитывать мои строки, посвященные Екатерине Николаевне.

Близился 1943‑й год. Я был на тысячном спектакле «Дочь Анго». Вернувшись домой, я захотел облечь свои впечатления о «юбиляре» в форму поздравительного новогоднего письма Владимиру Ивановичу. Мне кажется, оно передает аромат этой поэтической постановки Немировича-Данченко.

«Дорогой Владимир Иванович!

Тридцатого декабря, почти в самый канун Нового года, я пошел в Ваш театр посмотреть “Дочь Анго”. Признаюсь — я шел не без тайной тревоги. Перед глазами всплыл далекий 1920‑й год, первая “Анго” с ее так запомнившимися исполнителями. Забыть ли грацию и щебет Невяровской — Кларетты! Забыть ли страстную Ланж, которую с такой обаятельной порочностью играла Бакланова! Решаюсь… и не раскаиваюсь.

В самом деле — вот спектакль, который остался, несмотря ни на что, — спектаклем нестареющим. В искусстве всегда отрадно видеть прочные, не на день сработанные вещи. Такова и “Дочь Анго”.

Смотрю и любуюсь особой отчетливостью всех мизансцен, бесперебойностью в развитии действия. Здесь {103} нет пустых кусков — этих рытвин и ухабов, бывающих даже в самых талантливых постановках. Я бы сказал, что Ваша “Анго” отмечена латинской точностью. Мастерство изложения, какое так свойственно лучшим страницам французской прозы.

В “Анго” 20‑го года — такое же мастерство режиссерского изложения. Каждая режиссерская фраза закончена и уравновешена в себе. Каждая сцена соседствует с другой в дружном согласии, стремясь к единству стиля. В такой, на диво слаженный спектакль, легко входить новым исполнителям. Сохраняя за ними свободу игры, Вы облегчили им эту свободу предуказанностью тех мест, какое занимает каждый образ в общем хозяйстве спектакля. И потому, с благодарностью вспоминая первых участников “Анго”, аплодируешь и новым исполнителям.

Я думаю только, что как бы хорошо ни играл Анж Питу, почти всегда будет ощутима сценическая неполноценность исполнения по отношению к образу драматургическому. Вероятно, идеальным Анж Питу был бы молодой Собинов, с его особой тембровой сладкозвучностью, так нужной для последней песенки Питу. И оттого, что такого Анж Питу в театрах не бывает, я с особенной признательностью зрителя воспринимаю последнюю мизансцену, когда Вы Вашим искусством режиссера передаете ту изящную грусть, которая охватила и дочь рынка, и дочь кулис в их женском одиночестве. Вот растворился в парижском весеннем сумраке образ беспокойного поэта, и с ним ушла мечта. А мы все знаем, что значит в жизни уход мечты. И в этом — такой простой и такой мудрый смысл погружающегося во мрак финала спектакля.

Простите, дорогой Владимир Иванович, что вместо традиционного новогоднего поздравления я вдруг произнес речь об “Анго”. Вероятно, “мадам Анго нашла бы лучший путь”, — я не нашел другого, чтобы сказать Вам: “С Новым годом!” 31 декабря 1942 года.

Ваш *Н. Волков*».

Мое письмо, видимо, пробудило у Владимира Ивановича ряд воспоминаний. Он позвонил мне и сказал: «Я сначала не разобрал подписи, но потом, по стилю письма, понял, что писали вы». И поблагодарил. {104} А через несколько дней он снова позвонил мне и сказал, чтобы я пришел к нему.

Я застал Владимира Ивановича стоящим перед его знаменитым книжным шкафом, дверцы которого были завешаны портретами русских писателей. Что-то, видимо, не нравилось Владимиру Ивановичу. Оказалось, ему не нравится, что Островский висит выше Гоголя. И он выразил свое неудовольствие размещением писателей. Для него Гоголь обязательно должен висеть выше Островского. Это соответствовало бы его писательскому рангу. Я успокоил Владимира Ивановича, что он ведь сам так повесил портреты…

У Владимира Ивановича была особенность — если человек раз принес пользу и способствовал славе Художественного театра, то этого человека не надо выпускать из круга своего внимания. Так у него было пристрастие к поэту Гальперину, сделавшему либретто «Дочь Анго», а потом «Периколы». Поэтому же, вероятно, он сказал и мне: «Вы должны делать для нас “Войну и мир”».

И мы приступили к обсуждению плана будущего спектакля.

Мое предложение сводилось к тому, чтобы делать спектакль не в два вечера, как было в свое время, когда Владимир Иванович ставил «Братьев Карамазовых». Да и в два вечера трудно было уложить содержание романа. Было решено, что спектакль начинается с петербургского бала, где Наташа встречается с князем Андреем. И вообще первая часть была посвящена жизни героев во время мира, а вторая — во время войны 1812 года. Владимир Иванович хотел больше уделить места Элен. Но я напомнил ему, что Элен к этому времени по роману уже умерла. «Как умерла?» — спрашивает Владимир Иванович. — «Да, перешла в католичество и умерла». И он сожалел, что театр лишается возможности показать эту эффектную женщину. Обсудив еще отдельные подробности, я принялся за инсценировку.

Первая часть была закончена сравнительно быстро, и я должен был прочесть ее группе будущих исполнителей спектакля во главе с Москвиным.

Надо сказать сразу, что в театре существовали два взгляда на самый принцип инсценировочной работы. {105} Павел Александрович Марков считал, что надо иметь в виду зрителей, знающих роман, и поэтому, выбирая отдельные сцены, не следует особенно заботиться о связующем эти картины сюжете. Я же, исходя из опыта «Анны Карениной», считал наоборот, что каждая инсценировка должна быть сюжетно законченным произведением, понятным для зрителя, никогда не читавшего роман. К этой точке зрения присоединился Москвин. И, по-моему, это было оправдано. У театра своя природа.

Началось чтение. История увлечения Наташи Анатолем Курагиным, попытка ее похищения сделаны у Толстого настолько покоряюще, что они захватили и слушателей инсценировки. Особенно сцена перед похищением Наташи — с ямщиком Балагой, цыганкой и Долоховым. Я посмотрел на Ивана Михайловича и увидел на его глазах слезы. Толстой покорил его. Когда кончилось чтение, Хмелев, которому предназначалась роль князя Андрея, выразил желание ввести сцену с дубом. Были и другие предложения.

Я ушел окрыленный. Правда, не присутствовал Владимир Иванович, и неизвестно было еще его мнение. В это время его увлекала другая идея — поставить «Гамлета». Толстой должен был уступить место Шекспиру. Выпускал он и пьесу Булгакова о Пушкине. Надо было ждать, когда дойдет очередь до «Войны и мира».

Увы, не всегда ждать — значит дождаться. И вскоре случилось непоправимое. Почувствовав себя дурно на балете «Лебединое озеро» (он любил посещать балетные спектакли), Немирович-Данченко через несколько дней скончался.

Я подумал — какую долгую, но далеко не исчерпанную жизнь прожил Владимир Иванович. И перед моими глазами стремительно пронесся весь его творческий путь.

Шестидесятые и семидесятые годы прошлого века были годами его детства и юности. Он читал «Войну и мир» и «Анну Каренину», когда эти романы были современной литературой. Все же его могли считать ровесником люди разных поколений. Это происходило потому, что он никогда не останавливался на своем пути. Он вечно был в движении, в дороге, в стремлении вперед. У него было замечательное чувство новых {106} берегов, к которым плыл его корабль Он любил не проторенные, а проторяемые тропы, просеки, которые прорубал сам. Казалось, что вот уже наступил момент, когда можно отдохнуть, подвести итоги, оглянуться назад. Но это не вязалось с его натурой. Он всегда был духовно молод.

Не укладывается в какое-нибудь «цеховое» сценическое или писательское определение и литературно-театральная деятельность Владимира Ивановича. Да, он был влиятельным театральным критиком девятнадцатого столетия, автором многих — «очень читавшихся» — повестей, рассказов и романов, профессором драматического искусства, одним из основателей Московского Художественного театра и основателем музыкального, которому было присвоено его имя. Какие это четкие рубрики творческой биографии Владимира Ивановича, и все-таки из суммы этих слагаемых мы не получим его неповторимого образа во всем своеобразии художнической и человеческой индивидуальности.

Искусству театра Немирович-Данченко отдал много самоотверженной и горячей любви. Однако больше, чем театр, он любил жизнь, и чем больше этой жизни, этой горячей крови текло в жилах театра, тем ценнее и драгоценнее было для него сценическое искусство. В понятиях жизни и любви к жизни коренится его духовная тема, и если писать не внешнюю, а внутреннюю историю творчества Немировича-Данченко, то это будет рассказом о том, как от десятилетия к десятилетию углублялось у него понимание смысла жизни и как в связи с этим усложнялось и его учение об искусстве актера. Актер на сцене, говорил в последние годы Владимир Иванович, живет в сценическом образе, и наиважнейшим элементом актерского творчества является верное чувствование образа. Отсюда и задача для актера — найти такое синтетическое восприятие образа, «в котором ярко сливаются чувствования — и классовое, и жизненное, и театральное».

Для Владимира Ивановича ненавистно то, что он называл «самовлюбленностью театра». Ему были дороги новые идеи, новые желания, новые требования, которые выдвигала сама жизнь. И если театр от этого свежего ветра новизны отгораживался, то он неизбежно, по верному убеждению художника, попадал в тупик. {107} Борьба за широкие горизонты, жажда новых слов в искусстве и были той почвой, на которой Немирович-Данченко и Станиславский воздвигли светлый и просторный дом Художественного театра.

В Художественном театре во всю широту развернулось режиссерское искусство Владимира Ивановича. Та же самая любовь к жизни и к жизненной правде, которая легла в основу его взглядов на сценическое искусство, стала исходным пунктом и в его режиссерской работе. Как режиссер, он ставил не только и не столько ту или иную конкретную пьесу автора, но то основное, что скрывается за внешним течением текста, — чувство жизни, которое присуще данному писателю. Своими постановками Немирович-Данченко как бы отвечал на вопрос о том, почему, в силу какой внутренней потребности драматург написал «Горе от ума», «Ревизора», «Живой труп» или «На дне».

В актерах он всегда ценил особое поэтическое качество, которое весьма неточно может быть названо свойством сценического обаяния. Эта способность захватить зрителя, лирически увлечь лежит в основе его режиссерских работ. Он замечательно умел строить и показывать обаятельные и волнующие спектакли, которые являлись праздниками не только русского, но и мирового театрального календаря.

Ни для кого не тайна, что Художественный театр — театр медленной и трудной работы, и стиль Владимира Ивановича был также стилем неспешной и очень сосредоточенной работы. Качество, качество и еще раз качество — было его неустанным требованием. То, что казалось бы для другого театра, да иногда и для самого МХАТ, давным-давно готовым, так что можно и афишу выпускать, — для Владимира Ивановича, выглядело как еще далеко не завершенная и не совершенная работа. Только потом, когда сравнишь две редакции постановок, станет понятно, что отсрочка была нужна для того, чтобы в спектакле появился самый дух Художественного театра, его искусство глубоко прочувствованной и познанной жизни.

Эта работа Владимира Ивановича над якобы готовой премьерой была ювелирна. Вот он заставил актера стать тут, а не там, подсказал другой ключ поведения, иначе направил внимание, и у спектакля появился {108} румянец, и улыбка радости пробежала по всем картинам и действиям пьесы. И все это произошло потому, что на репетициях появлялся человек громадного психологического знания души, раскрытию которой и посвящена работа актера.

Так создавались спектакли, десятками сезонов не сходившие с афиши. И на эти спектакли зрители любили ходить по нескольку раз, как по нескольку раз мы любим перечитывать хорошие книги и всякий раз видим то новое, чего раньше не доглядели.

В лучших постановках Немировича-Данченко есть особое изящество, которое так любил Чехов. Это изящество делает театр театром без какой-либо особой шумливой театральности. Оно есть и в синем бархате «Анны Карениной», который ведь не просто убранство, а цветовой аккомпанемент, усиливающий художественный реализм актерской игры. Оно заключено и в мизансценах суровой пьесы Горького «Враги», оно наполняет воздух последнего акта «Трех сестер», где с такой необычайной простотой дана грусть человеческих прощаний и разлук, последних объятий и последних взглядов.

Повседневная жизнь, о которой говорится в пьесах Чехова или пьесах Горького, или в иных, более старых классических произведениях, для Немировича-Данченко была всегда источником высокой поэзии. Эта поэзия появляется всюду, где люди, пробиваясь сквозь заскорузлую толпу мещанского быта или ночлежного дна, понимали, что жизнь человека должна быть благородна и прекрасна, и во имя этой прекрасной жизни только и стоит жить и бороться.

Те же принципы жизненной правды Владимир Иванович проводил и в области музыкального театра. И здесь он требовал от актера-певца внутренней глубины. Он хотел, чтобы и на оперной сцене были живые, а не ряженые люди, и «наглядное, захватывающее, убедительное столкновение их страстей и окружающая их атмосфера». Это он называл «очеловечением музыкальной партитуры». И опять — неустанная борьба с фальшью, с опустошенностью, и опять настойчивое требование раскрывать основную тему произведения.

Большая жизнь Владимира Ивановича оборвалась, когда в его творчестве намечался новый взлет. Его волновали {109} большие вопросы трагедийного искусства. У него были широкие планы, он был занят новыми постановками как на драматической, так и на оперной сцене.

Так в плодотворном труде, в неустанном кипении духовных сил Немирович-Данченко стал вечным спутником русского театра, чье имя означает для каждого человека искусства мужественное стремление вперед.

Лучше всего сказал о Владимире Ивановиче Леонидов: «Немирович-Данченко — ума палата».

## Качалов

Была весна 1915 года в Петрограде — пора белых ночей. В один из майских вечеров я, студент, находившийся там на каникулах, отправился в здание городской думы на Невском проспекте на вечер, посвященный творчеству Достоевского. Профессора разных направлений и специальностей выступали с докладами о великом романисте. Но как ни были умны их высказывания — Достоевского не было… В конце вечера ожидался Качалов.

Встреченный рукоплесканиями, он вышел на эстраду, нарядный и праздничный, во фраке, и сразу повеяло театром и искусством. Качалов сел на диван, и начался кошмар Ивана Карамазова. По мере того как звучали саркастические интонации Ивана, раздвоившего себя с чертом, зал погрузился в такую мертвую тишину, что было слышно… вернее, ничего не было слышно. После этого покоряющего чтения все почувствовали — в зал вошел сам Достоевский, без каких-либо комментариев и профессорских умозаключений.

Я вышел на улицу, и Петроград показался мне не только «Петра творением», не только «Медным всадником», но и тем призрачным городом, где Раскольников убил старуху ростовщицу, где жили Настасья Филипповна, Рогожин и князь Мышкин. Этим новым ощущением я был обязан Качалову.

Вспоминается один из вечеров в красивейшем здании старой Москвы — Колонном зале Благородного собрания, ныне Дома Союзов. Собинов дает традиционный вечер в пользу недостаточных студентов. В числе участников вместе с великим певцом выступает и Качалов. {110} И зрительный зал не знает, кому больше рукоплескать — Орфею ли вокального искусства или Орфею психологической драмы…

Позднее, когда я уже был хорошо знаком с Василием Ивановичем, мы ехали в одном вагоне из Москвы в Ленинград. Качалов, стоя в коридоре, читал стихотворение Бёрнса «Джон — ячменное зерно» в переводе Багрицкого — одно из любимейших произведений в репертуаре Василия Ивановича. После Бёрнса — Пушкин и Блок. За окнами мелькали фонари станций — Клин, Тверь, Бологое. Глухая ночь плыла и уплывала. И только почти перед самым рассветом разошлись по своим купе, напоенные до краев поэзией, потрясенные слушатели.

Или еще вечер в гостеприимном доме художника Кончаловского, когда за ужином Качалов читает сцену из «Карамазовых» — «За коньячком». И так же, как было изумительным его перевоплощение в Ивана Карамазова, таким же он был Федором Павловичем — сластолюбцем и распутником.

Конечно, о Качалове уже в то время было очень много написано, уже наросли около Качалова даже определенные штампы в описании его искусства, уже сравнивали его голос и с драгоценной виолончелью и с бархатом. И все же у каждого есть свой Качалов, и о нем хочется говорить. Станиславский писал Качалову: «Вы счастливец! Вам дан природой высший артистический дар… Высший дар природы для артиста — сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры».

Обаяние — одно из самых загадочных явлений сцены, да и не только сцены. Помню, как однажды при разговоре с Немировичем-Данченко я назвал имя одного из классиков русской литературы, и Владимир Иванович сказал: «Очень талантливый писатель, но какой необаятельный».

Обаяние Качалова, кроме личных качеств, было совпадением духовного мира артиста с высокими требованиями передовых людей его эпохи. Качалов был актером исключительной интеллектуальной силы. Он ставил перед зрителем диалектику человеческой мысли, преодоление пессимизма и любовь к жизни. Это были те чувства, которыми жили лучшие зрители Художественного театра первого десятилетия нашего века. У Качалова {111} была кровная близость с русской демократической интеллигенцией.

Я уже говорил о власти Качалова и Собинова над зрителями. Но если вдуматься глубже, то поймешь, насколько они были различны по своей творческой теме. Говоря словами Пушкина, Собинов «пел любовь, любви послушный». И все, что он делал, это был рассказ о юной любви, скорей печальный, чем радостный. А Качалов, который по всем своим данным был первым любовником театра, — на сцене, в сущности, никогда не знал, что такое любовь.

Просматривая список его больших и удачных ролей в Художественном театре, мы не находим в нем ролей любовников. Скорее всего, он был актером неразделенной любви или любви чудаковатой и смешной. Он был очень хорош в ролях Тузенбаха, Трофимова, Ивара Карено («У врат царства») — этих неудачников в любви. А когда ему пришлось играть Дон Гуана Пушкина, то есть классический образ обольстителя, целиком принадлежащего «женщине», он играл не опьянение страсти к Доне Анне, а богоборчество и дерзание. Так изменился образ классического любовника и классической литературы. Зато всякий раз, когда ему приходилось играть человека мысли, философски сосредоточенного на отвлеченных проблемах, он был неотразим.

Качалов играл пламень не сердца, а ума. Вот это обстоятельство делало Качалова актером не амплуа, а актером темы. По своему духовному, внутреннему существу он был на сцене мыслителем.

Вероятно, он не мог сыграть Дмитрия Карамазова, но кто же мог сравниться с ним в образе Ивана?

Таким же мыслителем был Качалов и в Гамлете. Разные артисты играли Гамлета по-разному. Качалов прежде всего играл мысль Шекспира. Если спросить, любил ли его Гамлет Офелию, то, пожалуй, можно ответить — вряд ли. И бедная Офелия не потому бедная, что сошла с ума, а потому, что Качалов — Гамлет прошел мимо нее.

И, наконец, играя роль «От автора» в «Воскресении», Качалов был воплощением образа мыслей Толстого.

Не случайно, впервые выступая на сцене Художественного театра в «Снегурочке», он играл сереброкудрого Берендея — роль, которую он мог бы свободно {112} играть не в двадцать пять лет, а когда ему исполнилось бы семьдесят. Его же ровесником был тогда Мизгирь. Берендей ему удался потому, что он передал благостное миросозерцание жизни, которое является одной из черт его собственного, качаловского миросозерцания.

То же оптимистическое ощущение жизни он передавал в совсем противоположной роли Пэра Баста в гамсуновской пьесе «У жизни в лапах». Казалось бы, вот где простор для воспоминаний о той любви, которую пережил этот бурный жизнерадостный человек в своей молодости. А между тем эротической окраски у Качалова не было, была только искрометная ирония.

Как-то я поймал себя на вопросе — когда же и в каких виденных мною спектаклях Художественного театра по-настоящему любили? И я мог вспомнить только два момента, где была любовь во всей ее широте, — третий акт «Дяди Вани», когда Станиславский и Книппер-Чехова играли сцену Астрова и Елены, и третий акт «Трех сестер», когда они же играли Вершинина и Машу. Станиславский играл до конца любовное самозабвение на сцене. Таким был его Астров, рассказывающий Елене Андреевне о гибели лесов. И так звучало знаменитое «трам-там» в «Трех сестрах». В эти моменты Художественный театр был театром любви.

Замечательно раскрывал Качалов на сцене тему власти. Он был властителем в Юлии Цезаре, в Николае Первом и в не доведенном до премьеры Борисе Годунове.

Кого же он играл в Юлии Цезаре? — Человека, достигшего вершин господства и на этой вершине испытавшего закат мира, закат Рима. Качалов играл одиночество Цезаря.

Из всех характеристик Николая Первого он выбрал самую трудную — характеристику царя-актера, сентиментального и лживого, скрывающего то за той, то за иной маской жестокость капрала на троне. В Николае Первом он играл страх, испытываемый этим самодержцем перед движением декабристов.

В картине «Белый орел» Качалов сыграл губернатора. Потом он вспоминал «В построении образа губернатора я останавливался не столько на переживаниях его, как человека, сколько на психических переживаниях {113} представителя власти. Я пытался показать такого представителя правящего класса, который сам убеждается в невозможности дальнейшего существования этого класса в роли гегемона. Всю реакцию губернатора на расстрел рабочих я старался раскрыть не в плане реакции человека, а государственного деятеля, физически расстреливающего рабочих, но сознающего, что он расстреливает не их, а самого себя, свой класс, свой режим».

По существу, тема власти была у Качалова и в Вершинине «Бронепоезда 14‑69». Казалось бы, что этот Вершинин ему не свойствен, ибо Качалов актер городских, а не крестьянских ролей и крестьянский зипун не его одежда. Но его Вершинин опирался на землю, вырастал из самой толщи народа, и потому созданный им образ был мажорным, быть может, драматически приподнятым, но в своем театральном естестве правдоподобным. Только в Вершинине он утверждал власть как радостную и свободную власть народа.

Три темы — мысль, несчастная любовь и власть образуют творческое лицо Качалова. Внешне перевоплощаясь, он оставался внутренне самим собой. Даже в «Анатэме», этом шедевре пластического перевоплощения человека в дьявола, Качалов шел от внутренней сути андреевской роли.

Конечно, диапазон творчества Качалова был шире того, о чем я говорю. Здесь были и лирика, и комедия, и сатира. Особенно это чувствовалось, когда Качалов выступал как чтец.

Я уже упоминал о чтении Качалова, когда говорил о петроградском вечере, посвященном Достоевскому, о том великолепии интонаций, каким был насыщен диалог Ивана Карамазова с чертом, говорил и о лирической иронии баллады Бёрнса «Джон — ячменное зерно». Но тема Качалова-чтеца отнюдь не исчерпывается этим.

Вот на шекспировском вечере он выступает с монологами Антония и Брута. Как прямолинейно и честно звучит его голос, когда он принадлежит честному Бруту, и, наоборот, какую вкрадчивость он вкладывает в знаменитую речь Марка Антония.

Качалов любил выступать в мозаичных сценах, которые он создавал то из «Гамлета», то из четвертого акта «На дне».

{114} Гамлет, беседующий с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, с первым актерам — какая многоликость у Качалова-чтеца. Каждый собеседник принца датского имел свой особый оттенок. Но вот Гамлет оставался со своими монологами и вырывался на широкий простор шекспировской мысли. Здесь Качалов, подобно Марку Аврелию, оставался наедине с собой.

Можно бесконечно перечислять стихотворения, которые Качалов читал в изобилии. Особенно я ценил у него пышность пушкинского стиха, которая звучала, когда он читал «Полтаву» или «Песню о вещем Олеге» Роскошь качаловского звука оплеталась с роскошью пушкинских пейзажей, а в «Олеге» был и звон мечей, и звон чаш на тризне печальной Олега.

Изумительно передавал Качалов и прозу. Его выступления по радио, к счастью, запечатленные на пленке, передают во всей полноте, например, чеховскую «Каштанку», и, по справедливости, радиовыступления Качалова можно назвать незримыми спектаклями. Он награждал радиослушателя зрением.

В пожилые годы Качалов еще раз блистательно сыграл Чацкого. На этом образе хочется остановиться.

Художественный театр впервые поставил «Горе от ума» в 1906 году. Затем он не раз снимал и возобновлял этот спектакль, попутно внося различные улучшения и изменения и в отношении исполнения и в отношении оформления. Наконец, в 1938 году, накануне своего сорокалетия, театр заново поставил комедию Грибоедова в режиссуре Немировича-Данченко и Телешовой, в декорациях и костюмах Дмитриева.

Те, кто видел на сцене МХАТ прежний спектакль «Горе от ума», искали невольно черт сходства. Конечно, что-то осталось, особенно в деталях — да почему бы хорошему и не остаться? Но это оставшееся было переосмыслено Немировичем-Данченко настолько решительно, что можно было говорить не о возобновлении, а действительно о новой режиссерской работе, ибо налицо была новая идейная концепция спектакля.

Если в самых общих чертах сравнивать «век нынешний» и «век минувший», то в истории «Горе от ума» на сцене МХАТ различие эпох сказалось в изменении направленности режиссерского интереса. Раньше Художественный театр ставил лирический сюжет пьесы, теперь — {115} ее центральную тему. Раньше в его работе, скорее, звучала «беда от нежного сердца», теперь слышалось подлинное и неизбывное «горе от ума». Это, конечно, не означало, что любовная струя иссякла, но это означало, что изменились акценты ролей, а самое главное, оказалось, что центральный образ пьесы — Чацкий — вырос на много голов по сравнению с тем прежним молодым человеком, которого в 1906 году играл Качалов.

В письме к Бестужеву Пушкин писал: «Теперь вопрос. В комедии “Горе от ума” кто умное действующее лицо? Ответ: Грибоедов. А знаешь ли, что такое Чацкий? Пылкий благородный молодой человек и добрый малый, проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым) и напитавшийся его мыслями, остротами и сатирическими замечаниями». Пушкин считал непростительным, что Чацкий бисер своего ума расточает перед Фамусовым, Скалозубом, московскими бабушками, Молчалиным, Репетиловым. «Первый признак умного человека, — говорит Пушкин, — с первого взгляда знать, с кем имеешь дело и не метать бисера перед Репетиловым и тому подобным».

Качалов, играя Чацкого, шел по линии пушкинских замечаний. Но раньше он играл взгляды Пушкина на Чацкого, теперь — пушкинское отношение к Грибоедову.

Отраженному уму Чацкого он возвращал ум Грибоедова В 1906 году он был «эхо», в 1938 году — голос. В позднейшей редакции роли Качалов смело и мужественно сочетал любовную драму с общественной трагедией. Своим исполнением он с горечью говорил о том горе, какое испытал и сам Грибоедов и передовые люди его времени, когда они соприкасались с тем мракобесием, одним из олицетворений которого являлся Фамусов.

Качалов в Чацком стал играть «лицо от автора» как в «Воскресении» Толстого Он не тратил усилий на то, чтобы внешними средствами создать иллюзию возрастной молодости Чацкого. Он играл духовную молодость автора пьесы. Он был тем, в устах которого проникновенно звучало бессмертие грибоедовской мысли.

В первых двух актах Качалов был мягок и сдержан. Он понимал, что главное впереди, что впереди еще тот {116} «Мильон терзаний», который Чацкий переживает на балу и после бала. Вот почему последний монолог Чацкого в исполнении Качалова оказался истинной вершиной спектакля. Здесь русская комедия становилась русской трагедией.

Этому превращению комедии в трагедию, в сущности, и был посвящен весь строй новой постановки. Оставаясь на основе густого почвенного реализма, спектакль все время вырывался из плотного быта на трагическую высоту. Но Немирович-Данченко хорошо понимал, что трагизм пьесы не надо обнаруживать, он должен обнаружиться сам, как результат всего пережитого, и потому без всякой торопливости разворачивал на сцене тот «день из жизни Чацкого», которому посвящена комедия Грибоедова.

Первые два акта — раннее утро и день, третий и четвертый — вечер и ночь. В первых — все прозрачно, грациозно, без всяких излишеств. Вот Чацкий — Качалов подошел к окну и сказал: «Ах! Боже мой! Ужель я здесь опять, в Москве…» И зрители почувствовали, что они действительно в Москве начала двадцатых годов прошлого столетия, которую так хорошо показал и театр и художник Дмитриев. Менялись антресоли, гостиные, залы и вестибюли, и все это было «обжитым», «обыденным», и в то же время это было тем фоном, на котором особо рельефно и особенно, может быть, страшно выступала трагедия Чацкого.

А когда в окна «пейзажно» заглянула Москва, то сразу почувствовалась зима московских переулков, вероятно, конец января или февраль, — капель с крыш, солнце и та особая голубизна неба, когда веша не за горами.

Но все это бытовое, московское, переулочное, как бы оно ни было ярко само по себе, все это нужно было режиссеру для того, чтобы оттенить фигуру одинокого Чацкого. И Качалов был особенно одинок, особенно трагичен в этих последних сценах пьесы, когда, треща, гасли оплывшие свечи, когда тени ложились в углах комнат, когда в парадные двери фамусовского дома врывалась зимняя вьюга и снег крутился вокруг отъезжающих карет.

Чацкий — Качалов в интонациях своего голоса, в своих слегка усталых движениях играл трагедию самого {117} Грибоедова, перед которым толпой мучительной вставала страшная, запечатленная им Москва. И слова-вопль «Карету мне, карету!» звучали в его устах, как слова трагического героя, за плечами которого уже встает недалекая и неминуемая гибель.

### \* \* \*

До сих пор я не говорил о ролях, созданных Качаловым в пьесах Горького и Чехова. Это особый мир творчества Качалова как актера современной ему драматургии. Ведь он был младшим современником Чехова и Горького, и с их драматургией связано создание крупнейших сценических портретов Качалова. Он был участникам всех пяти пьес Чехова, из которых «Три сестры» и «Вишневый сад» рождались на его глазах. Он же был участником триумфа горьковского «На дне».

Когда в 1902 году из Художественного театра ушел Мейерхольд, игравший Тузенбаха, Качалов начал играть эту роль, в которой, по собственному признанию, «нашел себя», и эта роль стала одной из вершин его творчества.

Тузенбах принадлежит к тем образам Качалова, которые можно назвать лирическими. Здесь главным для артиста была возможность выразить на сцене те чувства и те мысли, которые были близки Качалову как человеку. Ведь даже возраст Тузенбаха был возрастом самого Качалова. Вот Тузенбах в первом акте говорит Ирине: «Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди…» И зритель понимал, что это Качалов мог сказать о себе. Но дело было, конечно, не в возрасте, а в том «сродстве душ», которое было у Качалова и его сверстника на сцене.

Качалов не любил рисовать своих героев одной краской, и в Тузенбахе он давал не только лирику, но и юмор. Он ни на минуту не забывал, что в Тузенбахе много смешного, что он некрасив, неловок в движениях, в нем есть милая застенчивость и простота, и все это в соединении с необыкновенной искренностью и глубиной чувств Тузенбаха — Качалова создавало фигуру жизненную, правдивую, рельефную, запоминавшуюся навсегда.

Качалов в роли Тузенбаха, несмотря на свои великолепные внешние данные, казался невзрачным на вид. {118} Когда он носил в первом действии офицерскую форму, то чувствовалось, что ни кадетский корпус, ни артиллерийское училище не сделали из Тузенбаха настоящего военного. В нем не было импозантной выправки Станиславского — Вершинина, мундир сидел на нем мешковато и выглядел плохо пригнанным. Когда Тузенбах, выйдя в отставку, сменил форму на обычный пиджак, для Качалова это изменение судьбы и внешнего облика его героя было внутренне оправданным. Он естественно превращался в штатского человека, каким Тузенбах был, по существу, с начала своей взрослой сознательной жизни.

Качалов ни в какой мере не стремился показывать в Тузенбахе черты обрусевшего остзейского барона, что было одной из задач его предшественника в этой роли. Он создавал образ исключительно по внутренней линии характера. Его задача состояла в том, чтобы наиболее точно и поэтично передать внутренний мир Тузенбаха, его душу подлинно русского человека.

Качалов умел на сцене философствовать вслух, рассказывать сокровенные думы своих героев; они звучали естественно, просто и воспринимались зрителем со всей душевной отзывчивостью и полнотой. А мысли Тузенбаха давали широкий простор философским размышлениям Качалова.

Когда думаешь о зерне исполнения Качаловым этой роли, то первое, что всплывает в памяти, — это всеобъемлющая любовь Тузенбаха к жизни, к труду, к природе, к музыке, к чудесной девушке Ирине — младшей из трех сестер.

Качалов в Тузенбахе играл не только любовь к жизни, но и возвышенное упоение жизнью. Вот в последнем действии он прощается с Ириной перед дуэлью, ему осталось жить считанные минуты, но и в этот последний час Тузенбаха и артиста привлекало не предчувствие надвигающегося мрака, а торжественный гимн жизни. С необычайной просветленностью Качалов произносил: «Мне весело. Я точно в первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» И далее: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, {119} если и я умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе». Это утверждение жизни звучало у Качалова основной мелодией к концу спектакля.

Без всякого подчеркивания, просто и вместе с тем значительно звучали у Качалова пророческие слова Чехова, вложенные писателем в уста Тузенбаха: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

В Тузенбахе Качалов давал не только «чеховское», но и свое, «качаловское». Это качаловское заключалось в страстной ненависти ко всему отжившему, затхлому, дошлому в жизни и гармонично сочеталось с верой в то, что наступит новый строй человеческих отношений, за который надо бороться.

Исполнением Тузенбаха Качалов доставил искреннюю радость Чехову. Он говорил Качалову: «Чудесно, чудесно играете Тузенбаха… Чудесно…» И в письме к Сулержицкому от 5 ноября 1902 года Чехов писал: «Отсутствие Мейерхольда незаметно; в “Трех сестрах” он заменен Качаловым, который играет чудесно».

Тузенбах Качалова был и остался любимейшей ролью артиста и одним из любимейших чеховских героев у многих и многих тысяч зрителей. Сменялись в Художественном театре поколения его посетителей, вчерашние юноши становились взрослыми людьми, новые юноши занимали места на галерке и в партере, но качаловский Тузенбах не старел и оставался неувядающим. Каждый, кто приходил на спектакль «Три сестры», испытывал то же сладкое волнение, какое охватывало зрителей МХТ на заре века.

Тузенбах Качалова стал воистину одним из тех вечных образов театра, которые остаются на всю их сценическую жизнь источником самых светлых чувств и побуждений. Им не угрожает забвение в книгах по истории театра. Только с годами тузенбаховская «тоска по труду», овеянная неистребимой верой Чехова в «невообразимо прекрасное будущее», все острее воспринималась демократическим зрителем, ощущавшим приближение великих революционных событий.

{120} В конце 1903 года, после того как Качалов имел такой выдающийся успех в роли Юлия Цезаря, в которой он показал свое необыкновенное искусство исторического портрета, он начал работу над ролью Пети Трофимова в новой, оказавшейся последней пьесой Чехова — «Вишневый сад». По его собственному выражению, роль эта родилась у него «без всяких мук». Николай Эфрос в своей книге поясняет эту легкость следующим образом: «Качалов уже испытал себя в более сложной характеристике, и был у него, наверное, запас непосредственных наблюдений, хранила их его память. Лежали готовыми в его душе чувства Пети Трофимова, его настроения оптимизма и наивного эгоизма. Наконец, так легко было ему облечь все это в тонкую внешность, близки были чеховские думы, чеховская лирика, весь чеховский строй». Все это до известной степени верно. Но, думается, что дело обстояло гораздо сложнее.

Впоследствии, в связи с ролью Карено в пьесе «У врат царства», Качалов так охарактеризовал зерно образа Пети: «Бунт Пети Трофимова или Карено — это подлинно человеческий, благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, никчемности тогдашнего нашего общества». Конечно, в рассуждениях Трофимова много противоречивого, нелогичного, но Качалов в общие слова, в общие формулировки Трофимова, казалось, вносил огонь тех политических споров и интересов, которыми жила революционная молодежь на рубеже двадцатого века и в которых он сам участвовал. В биографии Качалова читаем о ранней, петербургской поре его студенчества: «Часто, отбыв долгую репетицию, он бежал на Петербургскую сторону, на политическую вечеринку виленцев, где жарко воевали марксисты и народники, азартно разбирались “Наши разногласия” и разносились вдребезги “субъективный метод” и Михайловский. А в театр на репетицию Качалов не раз приносил вместе с тетрадкой роли том Бельтова (Плеханова. — *Н. В*.). И платил дань увлечению марксизмом».

По всему своему облику Качалов — Трофимов был и «вечным студентом» и «облезлым барином». Он был {121} неказист на вид, у него «смешно», как говорит Раневская, росла бородка, его серая студенческая тужурка поистерлась и обтрепалась за годы «вечного» студенчества. Он был, конечно, чудаковат, но в то же время необыкновенно привлекателен. В основе всего душевного строя Пети лежала та заразительная и звонкая тема бунтарства, которую так ценил Качалов. Трофимов, как и Тузенбах, любил рассуждать вслух, но у Качалова на этот раз философствование чеховского героя имело новое, энергичное звучание: он произносил слова Трофимова: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» И было понятно, что восторженная Аня могла любить такого Трофимова, и было понятно, что у Трофимова и Ани в их чувстве было так много весенней радости, и так весело произносились ими заключительные слова: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!..»

Те, кто имел счастье видеть Качалова в Тузенбахе и Трофимове, всегда будут помнить эти образы, сохранявшие свое очарование на протяжении всей их сценической жизни. И впоследствии, когда Качалов возвращался к Тузенбаху и Трофимову на своем творческом вечере или концерте, он сохранял в этих выступлениях всю свежесть своей молодой игры. Перед зрителем, даже без всякого грима, происходило перевоплощение Качалова в Трофимова, Тузенбаха, по-прежнему вдохновенно звучали слова Тузенбаха о надвигающейся буре, по-прежнему Петя Трофимов со своей восторженной верой приветствовал новую жизнь. И это была не только молодость чеховских героев, но и духовная молодость самого Качалова.

Когда театр поручил Качалову роль Иванова, он сначала не мог найти к шей своего актерского ключа. Ему хотелось играть Боркина — родственника Иванова, управляющего имением, человека наглого и пронырливого. По своей жанровой сочности роль Боркина давала Качалову возможность вылепить интереснейшую характерную фигуру, а он всегда любил играть характерные роли. Но Немировичу-Данченко и Станиславскому удалось в конце концов расшевелить актерскую фантазию Качалова, и он создал крупный и типичный образ.

{122} Играя Иванова, актеру легко идти от неврастеничности героя, от его душевной надорванности, от всевозможных черт, рисующих болезненную психику. Но для Качалова самой важной была тема «падения орла», мотив крушения значительного человека. Недаром Станиславский в одной из своих черновых записей назвал Иванова «раненым львом». Такая трактовка Иванова возбудила интерес Качалова к этой трудной роли, которую, кстати сказать, он играл еще в 1896 году в одном из дачных спектаклей. Но вряд ли этот ранний Иванов в исполнении Качалова шел дальше чисто внешних приемов игры. Иванов 1904 года был для него человеком, которого один из критиков того времени правильно назвал «явлением русской жизни». Качалов давал в Иванове социальную характеристику.

Внешне Качалов был очень прост, изящен, смягчал, а не усиливал проявления ивановской неврастении. Он тонко выделял в Иванове и его самолюбование, стремление к позе, «рисовку человека, привыкшего к тому, чтобы на него смотрели и слушали». Возвращаясь к Иванову в разные годы своей творческой жизни, Качалов каждый раз вносил в свое исполнение новые и новые оттенки. Порой казалось, что он смотрит на Иванова со стороны, играя не только характер действующего лица, но и свое отношение к нему. Но самым главным в этой эволюции образа Иванова было укрупнение типических черт. Чеховский образ «лишнего человека» восьмидесятых годов получил свое подлинное и яркое воплощение.

О том, какое значение имел Чехов для творчества Качалова, он сам прекрасно сказал в своей статье, напечатанной в 1938 году в «Правде»: «С Чеховым мы простились в годы юности МХТ. Он давно уже стал нашей историей и в то же время неиссякающим живительным источником правды на сцене, в каждой репетиции, в любом спектакле до сих пор. Это он первый заставил нас отдаться искреннему переживанию в его “будничных” пьесах, в которых ничего нельзя было играть нарочно, — с радостью отказаться от всего внешне выигрышного, привычно актерского, ради большой, горячей и волнующей правды жизни, возникшей в его образах, в почти неуловимых оттенках чувств и настроений. С чеховскими ролями мы сживались, как с родными {123} людьми. И самого Чехова полюбили, как родного».

Величайшим триумфом Художественного театра было «На дне» Горького.

Работа Качалова над ролью Барона превосходно рисует его творческий метод. В своей подготовительной работе Качалов прежде всего шел от указаний Горького на прошлую жизнь опустившегося «на дно» Барона. Качалову был важен каждый намек на то, чем был Барон раньше. Вот Барон говорит Луке: «Я… бывало… проснусь утром, и, лежа в постели, кофе пью… кофе! — со сливками… да!» Качалов живо представлял себе и эту сибаритскую «идиллию» и то, как Барон служил в казенной палате, растратил деньги, был под судом и дошел до положения босяка.

Качалов играл конец судьбы Барона, но видел ее начало. Со слов самого Горького мы знаем, что он нашел своего Барона в нижегородской ночлежке, что у безымянного героя пьесы был двойник в лице барона Бухгольца, действительно окатившегося на дно жизни. Качалов рассказывает: «Алексей Максимович даже прислал мне его фотографии, в группе с другими босяками и отдельный портрет. Кое‑чем из этих снимков я воспользовался для прима. Понравился мне “паричок”, и форма головы, и цвет жидких, коротко остриженных, очень блондинистых волос. Пригодилось кое-что и в выражении глаз, наивных и недоуменных. Но все остальное — костюм, поза, положение рук, чисто выбритое лицо — было не типично и мало говорило моей фантазии…»

Подлинный барон-босяк не разбудил фантазии Качалова. Поэтому он наблюдал за другими босяками, которых «встречал на московских улицах около “питейных заведений”, церквей и кладбищ». Это были, по выражению Качалова, «живые модели». Но поскольку он хотел играть не только итог жизни Барона, поскольку его интересовала кривая падения, ему, по его собственному признанию, больше всего помогли «живые модели из подлинных аристократов», с которыми он специально знакомился для Барона и мысленно переодевал их в босяцкие отрепья.

Идя в своей работе от изучения камер-юнкеров, грая князей, он не видел ничего необычайного в том, {124} что эти пустые, внутренне ничтожные титулованные люди могут оказаться на дне жизни. С первого же появления Качалова на сцене в его игре чувствовалась особая ироничность. Перевоплощаясь в Барона, он в то же время как бы глядел на наго со стороны. Он добивался того, чтобы лохмотья и отрепья воспринимались зрителем как остатки того элегантного фрака, в котором когда-то появлялся Барон на светских приемах и вечерах. На всем был тонкий налет угасшего «аристократизма».

В общение Барона с товарищами по несчастью Качалов вносил разнообразнейшие оттенки. То это была неудержимая наглость, то озлобленность, то издевательство, то гаденькая трусость, то вспышки безнадежности и отчаяния. В изображении Качалова Барон не был человеком большого ума или настоящего сердца. Как в дни своего благополучия, так и теперь, в пору своего падения, его Барон скользил по самой поверхности жизни и только временами понимал, какое несчастье разразилось над ним. Проходило мгновение — и снова текла привычная жизнь паразита, сутенера, шулера, пьянчужки, который может ради стакана водки стать на четвереньки и лаять по-собачьи.

К Барону Качалов относился без малейшей жалости и от этого все более и более острой становилась его сатирическая характеристика, еще более оттенялись полная никчемность и ничтожество Барона Сохраняя все индивидуальное своеобразие изображаемого персонажа, Качалов в Бароне достигал яркой типичности. Он сумел вскрыть все то крупное и важное, что было вложено Горьким в скупую и сжатую роль Барона. Этот сатирический образ качаловского Барона в его позднейшей сценической редакции незадолго до смерти великого артиста запечатлело звуковое кино.

В пьесе Горького «Дети солнца» Качалов сыграл роль ученого-химика Павла Федоровича Протасова.

Художественный театр показал «Детей солнца» в октябре 1905 года, когда страна была охвачена вихрем революционных событий. Репетиции шли в исключительно нервной и возбужденной атмосфере. Быть может, все это не дало возможности Качалову довести исполнение роли Протасова до окончательной отделки. В одной из своих статей он признается. «Вообще смутно помню {125} мою работу над этой ролью». И все же Качалов своими высказываниями дает возможность представить себе, как он трактовал образ Протасова.

Он писал: «Моделью для молодого ученого Протасова (“Дети солнца”) был для меня молодой профессор Московского университета, талантливейший ученый-физик П. Н. Лебедев, пользовавшийся огромной любовью студенчества, обаятельный в кругу своей семьи и друзей, весь сосредоточенный на своей науке, глухой к шуму “улицы”, к гулу надвигавшейся первой революции».

В этих словах Качалов отлично охарактеризовал все противоречия не только Лебедева, но и Протасова. Да, конечно, Горький в «Детях солнца» ставил резко и гневно вопрос об отрыве интеллигенции от народа, язвительно употреблял выражение «дети солнца» по отношению к людям так называемого «чистого искусства» и «чистой науки». И тем не менее его Протасов был образ истинного ученого. Иначе Горький не вложил бы в уста Протасова таких восторженных слав о науке, о химии, которые звучат как настоящий гимн человеческому знанию. «Но прежде всего и внимательнее всего изучайте химию, химию! — говорит Протасов. — Это изумительная наука, знаете! Она еще мало развита, сравнительно с другими, но уже и теперь она представляется мне каким-то всевидящим оком. Ее зоркий, смелый взгляд проникает и в огненную массу солнца, и во тьму земной коры, в невидимые частицы вашего сердца, в тайны строения камня и в безмолвную жизнь дерева. Она смотрит всюду и, везде открывая гармонию, упорно ищет начало жизни… И она найдет его, она найдет!»

То, что автор видел в Протасове настоящего ученого, подтверждает один из вариантов пьесы, опубликованный уже в наши дни. В этом варианте Протасов является автором научной книги, видимо, представляющей значительную ценность.

Разумеется, одной из самых главных тем «Детей солнца» является грозное предостережение людям науки и искусства, замыкающимся в «башне из слоновой кости», потерявшим связь с народом. Но есть в пьесе и другое — настоящий и обнаженный конфликт ученого Протасова с хищной буржуазией в лице Назара Авдеевича и его сына Миши Назар Авдеевич — ростовщик, {126} приобретший у Протасова его дом. Он вместе со своим сынком только и думает, как всеми правдами и неправдами увеличить свой капиталец. Зная, что Протасов занимается химией, Миша и его папенька замышляют завести химический завод. Назар Авдеевич говорит Протасову: «А видите‑с… сын мой кончил коммерческое училище и вышел очень образованный человек Насчет промышленности очень он сообразителен… вот и я возымел охоту к расширению русской промышленности… для чего думаю заводик поставить, чтобы пивные бутылки выдувать…».

В другой сцене Миша говорит Протасову: «А видите ли, есть у нас идея: выстроить химический завод, а вас взять управляющим…» Изумленный Протасов отвечает: «Позвольте… как это — взять? Что я — мешок? Вы несколько странно выражаетесь…» Но Мишу не смущает это, и хотя Протасов категорически заявляет, что «техническая химия» его «не интересует», Миша убежден, что Протасов должен будет передумать: «средства ваши нам известны», — говорит Миша ученому.

Такой Протасов, подлинный ученый, враг хищника Назара, был, несомненно, близок Качалову. Его привлекала мечта Протасова принести своими открытиями счастье человечеству. Вот во имя этой мечты Протасов и не желает быть взятым, как мешок, Назарами Авдеевичами и их наследниками.

Дурылин сохранил интереснейшую запись своего разговора с Качаловым по поводу того, как надо играть Протасова. Эта запись уже относится к годам Советской власти. «Несколько лет тому назад, — рассказывает Дурылин, — на просмотре спектакля в одном из московских театров, он мне оказал:

— Не понимаю, зачем все они (он разумел исполнителей роли Протасова) берут на себя обязательство “разоблачать” и “обличать” Протасова. Ведь Горький любит его, как большого ребенка с великой мечтой о человеке, который вырвет у природы ее глубокие чудесные тайны.

Качалов наизусть прочитал при этом отрывок из монолога Протасова: “Наступит время, из нас, людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм — человечество! Настоящее — свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее — я {127} его чувствую, вижу — оно прекрасно. Человечество растет и зреет. Вот жизнь, вот смысл ее!” — Разве это достойно осмеяния? — опросил Василий Иванович, прочитав этот отрывок».

Так у Качалова положительное в Протасове преобладало над тем отрицательным, что разоблачил Горький в интеллигентах, которых он назвал «детьми солнца». Но и это положительное принадлежало Горькому.

Вот почему, хотя образ Протасова и остался для Качалова артистическим эскизом, — даже в этом эскизе он с исключительной тонкостью обнаружил тот «второй план» роли, который подсказал ему драматург.

Иванов и Протасов были последними ролями Качалова в пьесах Чехова и Горького, сыгранными им в период 1900 – 1905 годов. Чехов научил Качалова в эти годы мечтать о прекрасном будущем, Горький — бороться за это будущее. Горький закалил творческую волю Качалова, вложил в его душу ненависть ко всяким «каретам прошлого», вручил бич сатиры. Горький для Качалова, как для всех передовых слоев русского общества, был буревестником. Недаром, выступая на горьковском вечере в Берлине в 1906 году, Качалов выбрал для своего чтения «Песню о Буревестнике», которую он впоследствии читал с необыкновенным подъемом.

Черты актера-сатирика появились у Качалова, когда он сыграл после Великой Октябрьской социалистической революции Гаева в «Вишневом саде» и Захара Бардина во «Врагах» Горького.

Гаев был одним из лучших созданий Станиславского, но Качалов, играя с ним в очередь, внес в трактовку Гаева решительные изменения.

Станиславский окружал Гаева юмором и лирикой. Для него этот старый барин являлся как бы большим ребенком, за которым, как нянька, ухаживает старый Фирс Гаева — Станиславского нельзя было не пожалеть, когда в третьем действии, после продажи с торгов вишневого сада, он возвращался домой с коробочкой неизвестно зачем купленных анчоусов. И зрители невольно сочувствовали этой драме старого, никому не нужного, лишнего человека.

Качалов посмотрел на Гаева глазами сатирика Как художник он не испытывал к Гаеву никакой любви. {128} Для него этот владелец вишневого сада, брат легкомысленной Раневской, по существу, являлся трутнем и паразитом. Качалов, как судья, произносил своей игрой обвинительный приговор этому последнему отпрыску угасающего дворянского рода.

Но сатира Качалова не становилась нарочито тенденциозной. В его Гаеве было много милых и смешных мелочей, какая-то старческая суетливость, детская наивность, житейская неприспособленность. И все же, глядя на качаловского Гаева, можно было видеть, что Качалов не забыл, во имя чего и против кого бунтовал его Петя Трофимов. И, смотря на Гаева глазами Трофимова, Качалов давал в Гаеве замечательный образ лишнего человека без всяких кавычек.

10 октября 1935 года на сцене Художественного театра был впервые показан спектакль «Враги», в котором Качалов играл Захара Бардина.

Немирович-Данченко так характеризовал Захара Бардина: «Тип расхлябанного интеллигента из помещиков-фабрикантов, воображающий из самовлюбленности, что он может найти мир с рабочим классом путем каких-то индивидуальных бесед и рассуждений. Но за всеми его попытками уговорить, найти мир путем соглашения непрерывно светится в самой основе его отношения к рабочим — та же враждебность».

С таким толкованием образа Бардина совпадало и понимание этой роли Качаловым. Он говорил: «Я отчетливо ощутил необходимость показать, как сочетаются в нем показной гуманизм с заботой о собственной шкуре, разговоры о культуре со стремлением к наживе, боязнью всего, что могло бы помешать собственному благополучию… Это вовсе не обособленное существо, это рупор своего класса».

Играть Бардина как рупор его класса было основной задачей Качалова. Он работал тем же методом «живых моделей», который ему помог создать блистательный образ Барона в «На дне». Он наделил Захара Бардина характерными чертами, которые, как он говорил, ему «удалось наблюдать у либеральных помещиков, у кадетов». Созданный таким путем реальный образ он и стремился довести «до пределов сатиры».

По пьесе Захару сорок пять лет, но Качалов делал его значительно старше. Он придал ему какой-то особо {129} слащавый облик. Лысый, в очках, с расчесанной надвое бородой, в летнем фланелевом костюме «в полоску», Бардин был необычайно благообразен. От него веяло тем комфортом, которым было пропитано все его существование.

Начиная с первого появления Бардина и до последних, заключительных сцен Качалов играл в мягкой и, казалось бы, благодушной манере. Он «рассуждал», украшая свою речь всеми завитками и прикрасами либерального болтуна, с удовольствием слушающего самого себя. Вот Бардин говорит: «Мы же европейцы, мы — культурные люди!», и эти слова — «европейцы», «культурные люди» — в устах Качалова были полны медоточивого самоупоения. Бардин как бы сам признается: «Хочется быть справедливым… Крестьяне мягче, добродушнее рабочих… с ними я живу прекрасно!.. Среди рабочих есть очень любопытные фигуры, но в массе я соглашаюсь — они очень распущены…» Когда Бардин — Качалов произносил на сцене подобные сентенции, его голос журчал, как ручей, и каждую фразу он смаковал, как лакомую еду. Создавая такую маску либерала, Качалов нет‑нет да и показывал звериный оскал, неприкрытый страх перед рабочими, желание во что бы то ни стало спасти свою шкуру.

По ходу действия Бардин соприкасается с различными представителями обоих лагерей — пролетарского и буржуазного. Вот он беседует со своей женой Полиной (ее играла Книппер-Чехова) — и сколько маниловских оттенков появляется в разговоре супругов Бардяных. Качалов и Книппер-Чехова вели эти беседы с тонкой, едва уловимой усмешкой, нигде не выходя за пределы создаваемых ими образов. В разговоре с рабочими Бардин — Качалов пытается быть добреньким-добреньким наставником. А когда ему приходится соприкасаться с бравыми представителями полицейской власти — какой страх появляется в его глазах! Все эти переходы у Качалова были сделаны так убедительно и логично, что зритель чувствовал истинную суть трусливого, блудливого на словах и жестокого на деле либерала. Каким злым огонькам вспыхивал порой взгляд Бардина — Качалова и как быстро этот огонек злобы вновь скрывался за той же улыбкой умиления, которую Бардин выдавливал на своем обрюзгшем лице.

{130} У Горького есть ремарка, относящаяся к самому концу пьесы. Идет допрос арестованных рабочих. В дверях стоят дамы бардинского дома — Клеопатра и Полина; сзади них — Татьяна и Надя. Горький пишет: «Через их плечи недовольно смотрит Захар». Мимическая игра Качалова в этот момент выражала не только недовольство, но и злорадство, страх и удовлетворение. Его лицемерие достигало тут своей высшей точки, это был истинный Тартюф русского либерализма.

В ансамбле «Врагов», созданном Художественным театрам, Захар Бардин в исполнении Качалова занимал одно из самых ярких мест. Но при этом Качалов все время находился в теснейшем общении с окружающим его миром, он подчинял свою игру задачам целого, ни на минуту не забывая, что «Враги» — это целостный спектакль больших общественных идей, острой социальной направленности, что дело идет о новом прочтении одной из лучших пьес Горького. Его Бардин — это мастерски написанный портрет «либерального» помещика и фабриканта начала века, портрет, созданный художникам советской эпохи, советского мировоззрения.

Однажды во «Врагах» Качалову пришлось экспромтом сыграть другого Бардина — Якова, брата хозяина фабрики, «неудачника в любви», человека, раздираемого сомнениями, говорящего про себя, что он «лишний человек». И в этой неожиданно сыгранной роли Качалов создал как бы «на лету» истинно горьковский образ.

«Мои университеты». Так говорил Качалов о Чехове и Горьком. В этих «университетах» он до конца понял, что «творчество — это самозабвенное служение искусству народа», что художник должен «любить жизнь, пытливо познавать ее, учиться прекрасно о ней рассказывать и вдохновенно ее воспроизводить». Образы Чехова и Горького в исполнении Качалова навсегда останутся в истории театра как великий пример самозабвенного служения народу.

## Москвин

Однажды, зайдя в антикварный магазин, я обратил внимание на стоячие часы, похожие на английские, но чем-то отличавшиеся от них. Я подошел поближе. На {131} циферблате стояла крупная надпись: МОСКВИН. Это была фамилия проживавшего в Зарядье часовщика — отца Ивана Михайловича Москвина.

Коренной москвич, Москвин всей своей жизнью и творчеством был связан с «сердцем России». Его детство, отрочество и юность протекли за Китайгородской стеной, в самом центре Москвы. Здесь он мог «всласть любоваться Кит Китычами, их семьями и приказчиками». Мимо мальчика Москвина громыхали по булыжной мостовой тяжело груженные «кипами» и ящиками ломовые, проносились на откормленных конях собственные выезды с дородными хозяевами. Зарядье для Москвина было таким же источникам познания человеческих отношений и характеров, как Замоскворечье для Островского. Менялась Москва, круто ломались социальные пласты, но никогда не переставал Москвин вглядываться в судьбы родного города и населяющих его людей, никогда не уставал подмечать те краски и черты, которые могли ему понадобиться для воспроизведения русской жизни на театральных подмостках.

Сын ремесленника-часовщика, Москвин умел измерять время не только пузатыми луковицами и мерным тиканием ходиков. Перед его глазами величественно и строго двигались стрелки курантов Спасской башни. Древние стены Кремля учили его чувству исторических эпох. Когда Москвин играл царя Федора, он принес в театр это живое чувство былых столетий. Шестнадцатый век был для него не книжным понятием, а цветом, вкусом и «веянием», иной поступью и иным дыханием когда-то обитавших в Москве русских людей.

Москвину-актеру судьба улыбнулась. Молодой человек девяностых годов, он вошел в русское искусство в счастливую пору, когда возник Московский Художественный театр. Ученик Немировича-Данченко по драматическим классам Московского филармонического училища, Москвин почти не знал пестрых актерских скитаний. Окончив училище, он всего лишь два года провел в кочевьях, играя в Ярославле, а потом у Корша. Но как только возник театр Станиславского и Немировича-Данченко, так сразу определилась для Москвина его «телега жизни». Имя Москвина было напечатано первым в первой программе первого спектакля Художественно-общедоступного театра. Златотканые {132} царские одежды облекли худенькую фигуру Москвина в знаменитый вечер 14 октября 1898 года. На утро после премьеры «Царя Федора» никому не ведомый артист проснулся уже Москвиным. Его победа была не только победой сценического таланта, но торжеством той особой русской поэтической интонации, которая была присуща Москвину и позволила ему в дальнейшем воплощать русских людей всех рангов и ступеней с особым, чисто москвинским своеобразием.

Московское и, шире, вообще русское было для Москвина не только бытом, нравами и краской, но и той действительностью, которую он стремился глубоко осознать и художественно воспроизвести в своем творчестве.

Москвина-актера можно назвать сердцеведом и исследователем человеческих путей. Когда вспоминаешь, как он играл ту или иную роль, то они кажутся главами не только его творчества, но и его нравственной биографии. Москвин много думал о человеческой жизни, он любил тех, кто ищет правду на земле, кто стремится создать справедливый строй жизни.

Москвин был художником широкого диапазона. Ему равно доступны характеры тихие и созерцательные, и характеры дикие и жестокие. На сцене он мог быть задумчив и нежен, но мог быть исступлен и зол, сварлив и криклив — все это было москвинским познанием жизни.

Его сценические встречи с авторами всегда были исповедью горячего сердца. Будь то Толстой или Достоевский, Чехов или Грибоедов — Москвин всегда как бы опрашивал у них, к чему они зовут людей, как и за что любят русского человека, чем служат народу?

Хотя творческая встреча Москвина с Горьким и не обширна по объему — она ограничилась только исполнением роли Луки в «На дне», но этот горьковский образ был одним из решающих этапов в жизни Москвина-художника.

Иными творческими встречами было участие Москвина в «Братьях Карамазовых» Достоевского и в «Живом трупе» Толстого. Как ни различны между собой штабс-капитан Снегирев — «Мочалка» и московский барин Федя Протасов, ставший «живым трупом», для Москвина они были ролями, дававшими ему возможность {133} взглянуть в лицо несправедливости социального строя старой России, хотя и неверны те пути, какие Достоевский и Толстой предлагали, чтобы эти несправедливости устранить.

У «Мочалки» выход намечается психологически — в исступленном надрыве. Федя Протасов пытается разрешить свой конфликт с государством «анархически». Он пошел на превращение себя в «живой труп», чтобы его мнимая смерть позволила его жене стать женой любимого ею человека. Нравственный надрыв Снегирева Москвин играл как истинно трагический актер. Играя Федю Протасова, артист избрал другой, нежели в «Мочалке», путь. Ключ образа он нашел в музыкальности протасовской натуры. И это отвечало природной музыкальности Москвина. Иван Михайлович любил стихию песни во всех ее проявлениях. Церковные песнопения помогли ему в создании образа царя Федора, «жестокий» городской романс отразился в Епиходове, а страстная любовь Льва Толстого к цыганской песне слилась с такой же страстной любовью Москвина к цыганам. И когда Протасов — Москвин слушает, как поют цыгане «Невечернюю» или «В час роковой», все его существо как бы пронизано то тягуче томными, то дробными ритмами.

Русские песни были также одним из самых больших увлечений Москвина — в них слышал он голос души народа. И впоследствии, когда в «Горячем сердце» артист создавал смешную и страшную фигуру Хлынова, ему очень много дала, как он сам говорил, русская песня «Калинушка».

Благодаря широте творческой натуры Москвин одинаково ярко, сочно, убедительно играл и светлое и темное начало в человеке. Им создана обширная галерея сатирических портретов.

В Епиходове Москвин был смешон: к этому «герою» двадцати двух несчастий он относился с доброй улыбкой, ибо понимал, что неудачливый конторщик, который «опять кий сломал», — фигура тоже из царства униженных и оскорбленных. Но в другой из своих ранних сатирических ролей (Загорецкий в «Горе от ума») Москвин, при всей мягкости плавных, чуть танцующих движений, ни на минуту не позволяет зрителю забыть, что перед ним злейший, враг Чацкого, один из душителей {134} просвещения и свободы. Как летучая мышь, проносился Загорецкий Москвина в своем кургузом фрачке по залам и гостиным грибоедовской Москвы. И та же черта лакированного проходимца, но другой формации, взята Москвиным в основу роли шантажиста и клеветника Голутвина — своего рода Загорецкого в Москве Островского.

Иначе подошел Москвин к Порфирию Пазухину в пьесе Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина». Артист почувствовал всю жестокость и беспощадность щедринской сатиры. Здесь на первом плане стяжательство, корысть, темная власть денег. Когда в последнем действии Прокофий после смерти отца становится обладателем крупного наследства, Москвин доводит радость и восторг Прокофия до гиперболических размеров. В сценическом языке Москвина гипербола имеет большое значение, ню она всегда у него реалистична, как страсть, доведенная до высшего накала.

Приемом гиперболы создал Москвин еще более страшный, чем Прокофий, образ Фомы Фомича Опискина в «Селе Степанчикове» по Достоевскому. Внутреннее зерно роли Опискина Москвин определял как неудержимое властолюбие, как жажду куражиться и помыкать людьми. «Хочу быть королем!» — вот что назвал артист сквозным действием своего Опискина. Но созданная Москвиным партитура роли была куда шире и богаче первоначального замысла. Внешне напоминая жабу с громадным ртом-пастью, Москвин — Фома был неутомим и изобретателен в тех издевательствах, каким он подвергал своих «подданных» — обитателей села Степанчикова, и в первую очередь полковника Ростанева.

Постановка «Горячего сердца» Островского и «Мертвых душ» по Гоголю позволили Москвину создать колоритнейшие фигуры старой России. После того как Москвин сценически изобразил Хлынова, писали о «хлыновщине», после Ноздрева можно было говорить о «ноздревщине». В этих определениях отразились и характер созданных Москвиным образов и одна из основных черт его творчества — умение в индивидуальных персонажах выделять типическое. Необычайно бурно передавал Москвин стихию бессмысленного, безудержного озорства богатея Хлынова и ноздревское залихватское вранье.

{135} И точно так же, с подчеркиванием «стихийности» играл Москвин и провинциального заштатного «мефистофеля» Червакова в пьесе Леонова «Унтиловск». Червакову казалось, что он страшен. Москвин не только передавал, но и разоблачал эту мысль Червакова о себе, тонко подчеркивая пародийность его «демонических» жестов. В период споров о том, что должен играть актер — образ или отношение к образу, Москвин, как подлинный реалист, создавал художественный образ во всей полноте, но так размещал линии и краски, что зрителю было ясно, как оценивать изображаемый на сцене персонаж.

Часто Москвин за столикам без грима читал рассказы. Тогда его манера подавать слова казалась наглядной, осязательной.

Москвин читал «Сельских эскулапов» Чехова, рассказ о податях Льва Толстого, «Вожжи» Андреева-Бурлака и многое другое. Москвин читал по книжке, сидя за столиком. Блестело пенсне на его широком расплющенном носу. В его распоряжении был скуден запас средств передачи. Но для Москвина-чтеца он казался достаточным: его искусство чтения слагалось из интонации, движения кистей и пальцев рук, из мимической переклички глаз и губ. Читающего Москвина надо было не только слушать, а обязательно смотреть.

Скупыми, слегка намеченными жестами он создавал характеристики четкие и выпуклые. Бессмысленность Москвин передавал частым миганием автоматически хлопающих век, деревенскую девчонку — слегка ковыряющим нос пальцем. Образ унылого извозчика и его понурой лошадки, трусящей через силу, возникал из беспомощно свисающих кистей рук, как бы нехотя держащих болтающиеся вожжи. Слегка белый по тембру москвинский голос был замечателен способностью рождать иллюзию звукового круга. Слова, произносимые Москвиным, не уходят от него, они кружатся точно пчелы вокруг его головы и вновь возвращаются в книгу, чтобы осесть там в виде букв и строк. Этот дар Москвина превращать книгу в устную речь и вновь делать речь книгой придает его чтению формальную законченность. Когда Москвин закрывает находящийся в руках том, кажется, что он захлопнул в нем свое искусство {136} чтения. По-детски думаешь, что волшебна сама книга, а не тот, кто только читал по ней.

Бывало, слушаешь Москвина, сразу видишь его речь. Так же красноречив был и взгляд Москвина. Его глаза таили в себе все чувства души, они умели яснеть и темнеть, глупеть и умнеть, мучить и мучаться…

Если бы живописец хотел изобразить Москвина на фоне условного пейзажа, он должен был написать какой-нибудь маленький городок на берегу полноводной реки, летнюю тишь, вечерний сумрак, бесконечные дороги, прорезающие зеленые луга, стрижей, режущих своими крыльями темнеющую лазурь. На фоне этих далей и благостной тишины спокойным очерком выделилась бы коренастая и плотная фигура Москвина. Вот он закинул удочку в тихие струи реки и внимательно ждет, когда дрогнет поплавок и серебристая рыбка взметнется в воздухе. Он был тем рыболовом, который был сродни Чехову в его увлечении рыбной ловлей.

Для современников и для будущих поколений искусство кинематографии сохраняет воплощенные Москвиным на экране образы толстовского Поликушки и пушкинского станционного смотрителя. По изобразительной силе эти кинообразы Москвина не уступают его лучшим театральным созданиям. Москвин принес в кино душевную углубленность и характерность. Уже давно успели отойти в прошлое те немые картины, в которых снимался Москвин, а кажется, что полотно кинотеатров еще таит тени несчастного Поликушки из рассказа Толстого и станционного смотрителя из повести Пушкина. И хотя фильмы эти не имеют голоса, все равно звучит в ушах крик Подикушки — Москвина, — так сила москвинской выразительности преодолела своим духовным напряжением былое безмолвие экрана.

В своих киновыступлениях Москвин как бы утверждал, что жест, взгляд, походка, движения рук или плеч — все это такие же интонации, которые по аиле воздействия ничем не уступают интонациям живой речи. Эта пластическая выразительность Москвина во многом обусловила его широкую популярность и у иностранных зрителей. Не понимая слов, иностранцы отлично понимали все, что хотел сказать Москвин с экрана.

{137} Последними большими ролями Москвина, сыгранными уже в годы Великой Отечественной войны, были генерал Горлов во «Фронте» Корнейчука и Прибытков в «Последней жертве» Островского.

В роли генерала Москвин передавал прежде всего горловскую мысль. Он стремился раскрыть ту трагедию, какую переживает человек, когда он вдруг видит, что его мысль, которую он считал передовой и прогрессивной, на самом деле является косной, отсталой. Москвин не только осуждал Горлова, но и был опечален тем тяжелым положением, в каком по собственной вине очутился этот честный советский человек, забывший, что жизнь — это неустанное движение вперед, вечное обновление мыслей и взглядов, зоркое вглядывание в окружающий мир. Такая трактовка роли была близка этической природе Москвина, она соответствовала его основному стремлению художника бороться за лучшую жизнь на земле.

Премьера «Последней жертвы» состоялась на сцене Художественного театра 1 июля 1944 года. Когда мы увидели, как Иван Михайлович сыграл новую для себя роль Флора Федулыча Прибыткова, для нас стала еще более ощутимой неисчерпаемость творческих сил Москвина.

О том, как Москвин играл Прибыткова, мне хочется рассказать подробнее.

К образу Прибыткова Москвин подошел во всеоружии большого я зрелого опыта — 46 ролей сыграл до него артист на сцене Художественного театра. Роль Прибыткова была 47‑й. Уверенной рукой мастера включил он в галерею созданных им русских портретов изображение московского купца семидесятых годов, коммерсанта особой европейской складки, уже вкусившего «плодов просвещения» закладной цивилизации. Следуя ремарке Островского, который рисовал Прибыткова — «румяным стариком, лет 60‑ти, гладко выбритым, тщательно причесанным и одетым очень чисто», Москвин все эти предуказанные драматургом черты органически выразил в своей сценической внешности, в своей манере держаться, в своем благообразии. И черный корректный сюртук в первом действии, и коричневый с искрой визитный костюм во втором и следующих он носил не как театральное платье, а как одежду, к которой привык и {138} которую любит носить Прибытков. В том, как Москвин снимал перчатки, как читал газету, как курил сигару, была та естественность и простота, какие проистекают из глубоко жизненного ощущения образа. На правой руке Москвина, на указательном и безымянном пальцах, были два крупных дорогих перстня, и эта тяжелая рука была рукой очень богатого и в своем богатстве независимого человека. И недаром Островский написал, что Флор Федулыч сам подает руку Юлии Павловне в первом действии, а не ждет, когда ему подаст она В подробностях своего внешнего облика Москвин уже выражал вкус и дух прибытковского времени, склонности и привычки Флора Федулыча, его установившийся регламент жизни, его распорядок дня. И говорил ли Прибытков по ходу пьесы о том, что Патти в этом году не приедет, что Росси «хороший актер‑с» и что «дюшесы не дорога», — зритель все время чувствовал, что Прибытков — Москвин подлинно слышал Патти, видел Росси и знает не только цену, но и вкус дюшесов.

В этом умении не бросать на ветер пустых слов, но за каждым названным именам или предметом давать ощущение осязательной плотности, ясно выступал конкретный реализм Москвина. Его Прибытков — человек устойчивой социальной биографии. Мы не знаем, чем торгует Прибытков, но в игре Москвина мы чувствуем масштаб его операций, фундаментальность его предприятий, вес его имени. Москвин — Прибытков знает не только то, что дает ему пьеса, в которой он одно из главных лиц, но и большую панораму московской жизни, современной Прибыткову, в которой он один из самых солидных и уважаемых москвичей. Для Москвина не безразличен материальный звук имени «Прибытков», и он хорошо знает свойство Островского — придавать символический характер фамилиям своих героев.

Имя Флора Федулыча появляется в пьесе впервые в разговоре Глафиры Фирсовны с Юлией Павловной. Тетушка Юлии — при случае сваха, а при случае и просто сводня — извещает свою красивую племянницу, что к ней сегодня пожалует Флор Федулыч, который расстроен слухами об Юлиньке. «Почтенным стариком» называет его «Юлинька», от разговора с которым она со стыда сгорит. Но циничная Глафира Фирсовна вносит в эту характеристику свою поправочку: «он хоть строг, а {139} до вас, молодых баб, довольно-таки снисходителен». «Чудным стариком» называет его Глафира Фирсовна: «сам стар, а капрызы у него молодые». И если, с одной стороны, Прибытков был мужу Тугиной первый друг и благодетель, которому Тугин перед смертью приказал быть Юлии вместо отца, то, с другой стороны, случай с красивой сиротой, которая была на попечении Прибыткова, рисует и другие его качества. Так, в результате этих разговоров получается довольно двусмысленный образ Прибыткова: как будто старик и почтенный, но и с такими капризами, «которые и за ваши двенадцать миллионов наполнять не согласишься».

Но когда Москвин выходит на сцену — кажется, что, как актер, он этих разговоров о Прибыткове в пьесе не читал, и они его, как исполнителя, даже не интересуют. Он создает свой образ не из чужих мнений о Прибыткове, а из своего собственного «прибытковскго» опыта, который он нажил, думая и раздумывая над заданным ему «лицом». Москвин в своем понимании роли вообще не соблазняется темой каприза — он совсем не использует эту чувственную струну; если она еще и звучит порой в его игре, то очень глухо и под сурдину.

И Прибытков — Москвин приезжает к Тугиной не как искатель красивых женщин, а скорее всего как друг покойного мужа, чей портрет в постановке МХАТ и висит на стене у Тугиной. Прибытков действительно Обеспокоен слухами о Тугиной, но для него беспокойство это больше морально-материального свойства. Его, скорее, приводит к Тугиной «последняя воля» его друга, чем желание видеть ее самое. Что Тугина как женщина мало до сего времени его интересовала — это показывает и то, что после смерти мужа (а с той поры прошло около двух лет) он один раз Тугину только и видел. И если визит Прибыткова к Тугиной и носит характер какой-то разведки, то эти смотрины в исполнении Москвина имеют для самого Прибыткова еще не совсем осознанные цели. Эти психологические блуждания Прибыткова и придают особый колеблемый оттенок всему первому разговору Москвина — Прибыткова с Юлией Может быть, только в тот момент, когда Флор Федулыч для того, чтобы поддержать беседу, сказал: «дюшесы нынче не дорогие», а Юлия, уловив его пристальный {140} взгляд, опросила: «Что вы так смотрите на меня, Флор Федулыч? Переменилась я?», и Прибытков ответил: «К лучшему‑с», — началась эта тайная кристаллизация влечения убеленного сединами гостя к прекрасной хозяйке. Но Москвин хорошо помнит, что Прибытков — человек обдуманных и взвешенных решений, и все его слова то о домике, то об экипаже и лошадях, то о «мебели а ля Помпадур‑с» — это все легкие передвижения коней и ладей по черным и белым квадратам шахматного поля. Только когда Юлия отвечает на все предложения и заботы Прибыткова решительной фразой: «Я выхожу замуж» — тут сразу обнаруживается нравственное лицо Прибыткова, каким его понимает Москвин. Как только Москвин — Прибытков слышит о браке, так он сразу меняется и в интонациях и выражении своих глаз. Брак — это для Прибыткова «дело другого роду‑с». Если брак, то это «не шутка‑с, счастье и несчастье всей жизни зависит». И с этого поворота для Москвина окончательно определяется основная линия его роли и основное русло всего его дальнейшего поведения с Юлией. Да, конечно, она произвела на него большое впечатление, ибо Прибытков из тех, кто «очаровательность женскую понимают». Но вопрос о том, чтобы «взять на содержание» Юлию, снят им, и снят навсегда. Ибо это уже «каприз», а «каприза» Москвин в Прибыткове играть не хочет и не играет.

Это еще сильнее чувствуется в начале второго действия, когда Прибытков говорит Глафире Фирсовне: «Жена умерла, детей не нажил; как подумаешь, кому состояние останется, вот и горько станет». Эту горечь семейного одиночества богатого старика Москвин и несет в дальнейшем как одну из главных красок своего образа. О том, чтобы цениться, он не хочет, а скорее боится думать, ибо «поздно, людей совестно‑с». И на легкомысленные восклицания Глафиры Фирсовны: «Что за совесть! Были бы свои наследники» — он потому так категорически и отрезает: «Это дело такое, что разговор о нем я считаю лишним».

Раз найдя это «зерно роли», это «больное место» Прибыткова, Москвин не изменяет ему и в дальнейшем. Вся знаменитая сцена посещения Тугиной Прибыткова с просьбой о деньгах для него развертывается в плоскости: «я желаю быть к вам со всем уважением», {141} ибо для Прибыткова, если и возможен — особенно в его летах — брак, то только при условии, чтоб он относился к своей невесте «со всем уважением».

Вокруг этой центральной темы, конечно, разворачиваются и другие мотивы, так как Островскому нужно показать и житейскую мудрость Прибыткова и его философию дельных денег. Москвин эту философию декларирует очень убежденно, и это имеет особую ценность, так как тема денег — потерянных и спасенных, нажитых и растраченных, бешеных и разумных, шальных и строгих, — одна из значительнейших тем «Последней жертвы». И Москвин — Прибытков, который знает историю каждого рубля и каждой оплаканной копейки, искренен и патетичен в своем негодовании против тех, кто, «не считая, полной горстью их в карман кладет, не считая, и бросает». И опять рельефно встает антитеза мужа-собирателя и любовника-расточителя. В развитии будущих отношений Прибыткова и Юлии Павловны эта апология денежных устоев не останется бесследной. И если сейчас Тугина и прерывает Флора Федулыча: «Может быть, все это правда, но…», то впоследствии в ее согласии на брак с Прибытковым не последнее место займет урок, выслушанный когда-то ею со слезами стыда.

В наполнении этого ответственнейшего куска пьесы Москвин точно, ясно и просто строит переходы от главного к мимоходному, от побочного к существенному. Он действительно «оставляет этот разговор» для того, чтобы после тирады о деньгах как бы невзначай поговорить о Кадудже и об итальянке, которая «не мало удивления производила‑с фигурой своей». И опять взлет вверх: «Замолчите, прошу вас! Я не допущу, чтобы вы меня считали злодеем‑с». А после поцелуя — какое оживление в лице, ошеломленность чувств, разнообразие повторов: «Дорогого стоит‑с». И, наконец, счастливое и уважительное «Уехали‑с» в ответ на грубое «Уже улетела пава-то?» Глафиры Фирсовны. И это множественное число глаголов: «Уехали‑с», «Побеседовали и уехали», «Просили обедать — отказались, оне уже кушали» — звучит в голосе Москвина так счастливо, что кажется, что он сбросил всю тяжесть лет со своих плеч.

В этом же действии углубленно развивается Москвиным и тема копии и оригинала, параллельная теме {142} настоящих и ненастоящих денег. Это противопоставление особенно явственно проступает от сличения дяди и племянника. Лавр Мироныч — человек-копия, Флор Федулыч — человек-подлинник. Для Лавра Мироныча — идеал быть москвичом в монтекристовом плаще. Для Флора Федулыча — это только одна игра воображения И оттого с такой отменной сухостью бросает Москвин: «Копий не покупаю‑с». И оттого поцелуй Юлии Павловны — или, как в прежних изданиях комедии колоритно печаталась: «поцалуй», — так потряс Прибыткова. И мы до конца верим Москвину, когда он говорит: «Я до сих пар опомниться не могу».

В третьем действии Флор Федулыч не ходит, а гуляет. Островский подробно описал эту августовскую ясную ночь, в которой на площадке клубного сада совершается последняя низость Дульчина: беспечно проигранные шесть тысяч Тугиной и решение жениться на Ирине Лавровне Прибытковой, точнее — на том «миллионе», который, по «достоверным слухам», обещал дать в приданое за внучкой дедушка. Здесь у Прибыткова один только выход и один только разговор, да и то с Салаем Салтанычем. По существу, это появление Прибыткова не очень обязательно для зрителя, но, может быть, необходимо для исполнителя. После столь эмоционально приподнятого финала, как финал второго действия, гуляние в саду — это «паузы в роли», это передышка перед второй прибытковской волной его поведения во время любовной и жизненной катастрофы Юлии Павловны.

Москвин — Прибытков действительно в этом акте, как он сам говорит, «вольная птица». Он — «один‑с», и это «один‑с» звучит у Москвина не только как констатирование факта, но и как утверждение его неограниченных возможностей Сейчас же в этом клубном водовороте он предпочитает быть до поры до времени таким же наблюдателем свершающихся «событий», как и тот шершавый господин с умным лицом, которого Островский так просто и назвал: «Наблюдатель». На базаре житейской суеты Прибытков желает оставаться до поры до времени за кулисами. За него работает Глафира Фирсовна: недаром он обещал ей шубу, крытую Манчестером На вопрос Салая «Водку пил?» — Флор Федулыч отвечает: «Нет, еще своего часа дожидаюсь». {143} И у Москвина эти столь простые и бытовые слова звучат как фраза с далеко идущим смыслом. И все «гуляние» Москвина отсюда приобретает иное действенное значение.

После поцелуя, который «дорогого стоит», Флор Федулыч решительно стремится стать охранителем Юлии Павловны. И эту задачу Москвин проводит до конца в следующем, решающем акте спектакля, который можно было бы назвать актом утраченных иллюзий Конечно, Прибытков хочет Юлию оберечь для себя, но не только для себя, а и для нее самой. И Москвин как раз стремился играть не корысть, а бескорыстие Прибыткова В четвертом и пятом явлении, когда Прибытков имеет своими партнерами Лавра Мироныча и Глафиру Фирсовну, Москвин не теряет ни своей обычной сдержанности, ни своей выдержанности Он хорошо понимает, что для Юлии наступает час ее испытания, и для него ясно, что «из чужого горя для себя спектакль делать нельзя» Поэтому он и берет в дальнейшем на себя неприятную обязанность сообщить Юлии про Дульчина. Только в одном месте, когда Лавр Мироныч говорит, что за ужином будут играть увертюру из «Аиды» — «потому вещь новая», — Москвин — Прибытков, под влиянием вдруг нахлынувших воспоминаний молодости, мечтательно говорит: «А я еще помню, когда из “Лодаиски” играли и из “Калифа Багдадского”». Эту Лодаиску и Калифа Багдадского он произносит с такой же интонацией знатока, с какой он говорил о Патти, Росси и Кадудже И если в этот момент попросить Прибыткова — Москвина напеть мотивы Калифа и Лодаиски, он тут же мог бы их и напеть — они у него на слуху.

Весь финал четвертого акта, стремительный и бурный, Москвин играет с чувством полного самоотречения Прибыткова от его личных интересов перед катастрофой Юлии. Он чаще чем когда-либо приставляет к каждому слову прибавку «с», но эта привычка здесь признак сильнейшего волнения. Главное же — это «не беспокойтесь», «успокойтесь», «пренебречь его следует». И только когда Юлия в обмороке готова упасть наземь, Москвин дает на одно мгновение волю своему волнению.

Скриб говорил, что «драматический писатель прежде всего должен обладать умением вовремя опускать занавес» И Островский опускает занавес, не давая ни сцены {144} предложения Прибыткова, ни согласия Юлии Павловны на вступление с ним в брак. Все это, само по себе очень важное, отброшено драматургом, так как это не только ослабило бы сюжетный интерес к пятому действию, но и затормозило бы конец четвертого акта, заканчивающегося на кульминационной точке — обмороке Юлии.

Не от того, чем будет жить Прибытков в следующем «антракте», решается окраска его короткого выхода в последнем действии. Москвин избирает, пожалуй, самый трудный вариант. Он не торжествует свою победу, он вообще не торжествен. Он явился на квартиру Дульчина потому, что о том просила его Юлия Павловна, и оттого, что всего можно ожидать от проигравшегося в пух игрока, который от последней жертвы через последнюю низость пришел к последней ставке.

Москвин приносит на сцену не только чувство завоеванного счастья, но и ощущение тех очень больших трудностей, которые стоят перед ним на пути к счастью, счастью его семейного очага. Москвин понимает, что второй брак Прибыткова — это путь преодоления одинокой старости, путь вручения нажитого богатства в верные и надежные руки будущих наследников. Этот путь не прост и не легок. Но если Юлия принесла в качестве приданого сомнительные долговые обязательства Дульчина, то она принесла и горький опыт жизни и крепкое уже прибытковское сознание, что «с деньгами не шутят». И Прибытков — Москвин, на руку которого опирается Юлия, как бы повторяет еще раз слова: «Я желаю быть с вами со всем уважением».

На Дульчина Москвин — Прибытков смотрит как на пустое место. Он для него такой же москвич в монтекристовском плаще, как и его племянник, только рангом пониже да качеством похуже. И с чувством собственного достоинства Москвин произносит последние слова роли: «Имею честь кланяться».

«Каков старик-то у меня», — говорит после ухода Флора Федулыча Глафира Фирсовна. И эту фразу готов повторить и зритель, когда он думает о Прибыткове — Москвине. Да, конечно, возможны иные понимания этого в достаточной мере спорного образа, можно иначе располагать психологические оттенки и иначе расставлять акценты. Артистическая победа Москвина заключается {145} в том, что он открывшийся ему мир Прибыткова несет до конца в единой и строгой манере сценической игры. Все, начиная от пониженного, басистого голоса до внешне скупого и лаконичного жеста, все идет от жизни Прибыткова, от его биографии. Кажется, что Москвин провел с Прибытковым все его шестьдесят лет, ездил в Китай-город, где, вероятно, находилось «дело» Прибыткова, читал газеты, курил сигары, изучал историю каждого рубля.

Смотря на Москвина, думаешь, что он смог бы сыграть еще не одну сцену из жизни Прибыткова и показать его в самых разнообразных обстоятельствах и положениях. Так велико у Москвина его творческое общение с Флором Федулычем, и этого общения хватило бы еще на большую сценическую повесть о той семейной жизни Прибыткова, которую он будет вести после того, как окончилась история «последней жертвы».

## Леонидов

Каждый раз, проходя Брюсовским переулком, ныне улицей Неждановой, я замедляю шаг у большого серого дома, в котором жили многие крупнейшие мастера театра, и мысленно захожу в подъезд этого дома, где в первом этаже была квартира Леонида Мироновича Леонидова.

В течение ряда лет мы были с ним в самых добрых отношениях. Почти не проходило недели, чтобы я не заходил к нему.

Его небольшой кабинет был заполнен книгами. Здесь, среди стеллажей, мы вели долгие беседы о театре, искусстве и литературе.

Леонид Миронович был страстным коллекционером. Сначала он собирал первые издания русских классиков, особенно Пушкина, которого Леонидов любил всепоглощающей любовью. Он был обладателем редчайшего издания Радищева «Житие Федора Ушакова», истребленного Екатериной II. Со своей коллекцией первых изданий он расстался. Ее купил друг Леонидова и Художественного театра доктор Савельев, замечательный любитель-фотограф, сделавший съемки рук Станиславского в {146} различных ролях — одно из свидетельств пластического мастерства Константина Сергеевича.

Вслед за первыми изданиями Леонидов стал собирать все издания популярного в двадцатых годах издательства «Academia». И тут были свои редкости. Случайно купив первый том «Бесов» Достоевского, тираж которого не вышел, я счел необходимым подарить его Леонидову. И он был счастлив этой находке.

Прошло и это. Единственно, чему он остался верен, — это собирание брегетов. Страсть к часам он унаследовал от своего отца — крупного одесского часовщика.

Леонидов очень много читал. У него был исключительно широкий кругозор. Помню, с каким увлечением он говорил о книге Арсеньева об Уссурийском крае. Ему равно были близки политика и искусство, современность и история. Он с жадностью поглощал все, что касалось актеров прошлого. Особенно интересовал его современник Щепкина украинский актер Карпо Соленик, о котором было очень мало написано, а по словам мемуаристов, он был выдающимся актером своего времени.

Леонидов был прямым наследником Мочалова. О том, как он играл свою коронную роль Дмитрия Карамазова, написано немало в статьях и рецензиях, посвященных спектаклю Художественного театра.

В Дмитрии Карамазове Леонидов дал волю своему трагическому темпераменту. Его бледное лицо с горящими глазами, его порывистый и стремительный жест навсегда останутся в памяти видевших его на сцене. Тут не было ничего внешнего и чрезмерного. Все было до конца прожито, пережито и раскрыто во всей остроте внутренних противоречий, взлетов и падений, благородства и самоуничижения. Голос артиста звучал, как симфонический оркестр. Менялись ритмы, нарастание и ослабление звуков, но все это не было только мастерством, а, говоря словами Достоевского, «исповедью горячего сердца».

Леонидов мало выступал в трагедиях Шекспира, если не считать раннего Кассия в «Юлии Цезаре» и позднего Отелло. Но он шекспиризировал свои роли.

В каждом образе он находил какой-то трагический отсвет, глубинный и подземный пласт. На жизнь своих героев Леонидов всегда смотрел через увеличительное стекло трагических переживаний. Оттого в его интерпретациях {147} даже маленькие роли приобретали шекспировский поворот. Таковы были философ Панкрас в «Браке поневоле» Мольера, Ульрик Брендель в «Росмерсхольме» Ибсена и комик Светловидов в «Лебединой песне» («Калхасе») Чехова.

Ученого доктора Панкраса можно назвать ученым дураком. Он появлялся в одной сцене, когда Сганарель спрашивал у него совета — жениться ли ему. Леонидов был одет в черную робу с кружевным воротником. На голове у него была черная докторская шляпа. Леонидов налепил себе курносый нос, и у него были выпученные глаза. Свои логические силлогизмы он сыпал, как горох. Его мощный голос был наполнен яростью к какому-то противнику, остававшемуся за кулисами. Это было смешно и трагично. Леонидов полностью владел искусством трагикомической игры. Сганарель никакого совета от такого Панкраса получить не мог. И яростный философ исчезал так же стремительно, как появлялся.

В вялом студийном спектакле «Росмерсхольм» Леонидов играл бродягу-философа Ульрика Бренделя, который участвовал только в первом и последнем актах. У Леонидова сверкали глаза. В первом действии Брендель был человеком широкого размаха. В четвертом — это был уже человек, потерпевший нравственное поражение, с опустошенной душой. У орла были сломаны крылья. Брендель стал похож на короля Лира. Возможно, так и сыграл бы Лира Леонидов.

По сравнению с другими исполнителями пьесы он был актером иного масштаба, другого накала. Это была лавина с гор.

И, наконец, старый комик Светловидов в драматическом этюде Чехова. У Чехова старик Светловидов напился пьяным после бенефиса и проснулся глухой ночью в своей уборной. Светловидова забыли, как забудут впоследствии Фирса в «Вишневом саде». Вопреки тексту пьесы, у Леонидова образ в бытовом отношении почти не окрашен. Чехов назвал пустой ночной театр черной бездной, ямой, похожей на могилу, в которой прячется сама смерть. Зал погружен во мрак. Это самое настоящее место для того, чтобы вызывать духов. И вот перед этим пустым страшным залом Леонидов ставит пустую душу старого актера, душу, в которой бродят тени {148} когда-то сыгранных ролей, обрывки тирад из классических пьес. Две пустоты ведут между собой жуткий ночной разговор. Его Леонидов передавал почти статуарно, лишь слегка сопровождая речь жестом. Но речь эта соткана из таких проникновенных интонаций, из таких изумительных произнесений отдельных не только слов, но и букв, что на протяжении нескольких минут Леонидову удается погрузить души слушателей в одно из самых таинственных настроений, таящихся в искусстве театра. И, быть может, здесь впервые Леонидов сыграл своего будущего Отелло, когда Светловидов произносит монолог венецианского мавра:

Простите вы, пернатые войска,
И гордые сражения, в которых
Считается за доблесть честолюбье
Все, все простите!

Я любил Леонидова в чеховских пьесах — и в «Трех сестрах», где он играл Соленого, и особенно в «Вишневом саде» в роли Лопахина. Никому, как Леонидову, не удавалась первая фраза Лопахина, когда он на рассвете говорит: «Пришел поезд. Слава богу», — и спрашивает Дуняшу: «Который час?» Несмотря на то, что это самые обыкновенные слова, они звучали в устах Леонидова как музыка. Он удивительно владел чеховским текстом, как впоследствии горьковским, играя Булычова.

Видел я Леонидова и в последних его ролях — в Егоре Булычове, в Плюшкине и в Бородине из «Страха» Афиногенова.

Сальвини говорил, что для того, чтобы играть трагедию, актер должен обладать в первую очередь голосом. Когда думаешь о средствах сценической выразительности Леонидова, то видишь, что действительно голос, отпущенный ему природой, является великолепным инструментом для передачи внутренних чувств. Но этот голос — сильный и мощный по звуку — отнюдь не принадлежит к числу тех бархатных завораживающих голосов, которые слушаешь как мелодию, независимо от того, что произносится или декламируется актером Леонидов создавал музыку сам.

Он был превосходен и в характерных ролях, таких, как Городулин в «На всякого мудреца довольно простоты» {149} и Тропачев в «Нахлебнике». Он все умел укрупнять и очерчивать резкими штрихами. У него, по существу, не было полутонов, и его Соленый из «Трех сестер» одновременно и смешная и страшная фигура.

Стихийному темпераменту Леонидова было тесно в тех узких рамках, в которые ставили его авторы начала двадцатого века. Леонидов же как актер мыслил образами Шекспира. Даже самым прозаическим ролям он придавал монументальность микеланджеловских статуй. Я думаю, что судьба во многом обездолила Леонидова. Она слишком поздно дала ему возможность играть Отелло и не включила в его репертуар ни Макбета, ни Шейлока, ни Лира.

Актеры любят фотографироваться в ролях. За это их нельзя обвинить в тщеславии. До изобретения кино это был единственный способ сохранить себя от забвения, хотя фотографии великой Ермоловой и в «Марии Стюарт» и в «Орлеанской деве» ничего не говорят потомкам о ее таланте. Пересматривая фотографические портреты Леонидова от его молодых ролей до последних выступлений, понимаешь его внутреннюю сущность и его средства сценической выразительности. Леонидов всегда смотрит на вас в упор, как смотрел в упор таинственный старик на портрете у Гоголя. И каждый раз Леонидов смотрит по-разному. Я уже говорил о горящих глазах Дмитрия Карамазова и о выпученных глазах философа Панкраса. Но Леонидов умел передавать и ум Бородина, и цинизм Боркина («Иванов» Чехова). Да и всюду в тех образах, в которых играл, а потом снимался у фотографа, Леонидов никогда не был равнодушной моделью. Он не позировал, а рассказывал. И своими фотографиями рассказывает нам теперь, как он играл в различных пьесах, в которых был занят. Быть может, это умение сниматься дало возможность Леонидову стать одним из лучших актеров на экране.

В эпоху немого кино он сыграл довольно много ролей. И каждая картина с его участием говорила о том, что перед нами актер неповторимой индивидуальности.

В картине «Крылья холопа» Леонидов играл Грозного. Характеристика московского тирана сделана чрезвычайно контрастно. Ум, жестокость соединены здесь с деловитостью купца и политика. И при этом — громадное понимание законов кино, лаконичность жеста.

{150} Одной из лучших была у Леонидова роль старого профессора Кочубея в картине «В город входить нельзя» На экране проходило столкновение старого русского интеллигента, честного советского патриота, и его сына — белоэмигранта-диверсанта. Леонидов превращал мелодраму в трагедию. Благодаря ему, только ему, средний детективный сценарий становился крупным художественным событием, мимо которого нельзя было пройти равнодушно. Для Леонидова образ профессора Кочубея был не только эстетической проблемой, но и декларацией приятия лучшей частью русской интеллигенции революции, ее задач и целей.

Каждая из фигур, созданных Леонидовым в немом кино, — мощна и сильна внутренней динамикой. Безмолвный, Леонидов на экране не потускнел и не поблек. Он угадал основное правило киноактерства — соединить максимум внутренней сосредоточенности с минимумом внешних средств выразительности.

В звуковом кино Леонидов сыграл бальзаковского Гобсека. Можно по нескольку раз смотреть этот фильм, изучая не только манеру говорить Леонидова, но и его походку, когда он идет по улицам Парижа. Поистине он сошел со страниц книги великого французского романиста и, не будучи французом, дал жуткий образ французского ростовщика.

Все было убедительно в игре Леонидова. Особенно играли его руки, когда он перебирал заложенные ему драгоценности, и каждая золотая вещь казалась окрашенной каплями крови.

Сейчас, когда смотришь замечательного французского актера Габена, ощущаешь его близость к творчеству Леонидова. Современный банкир Габена является родным братом старинного Гобсека. И у того и у другого есть мощь бальзаковского письма, хотя Габен и не играет современников героев Бальзака, но алчность и золото остаются теми же самыми и в XIX и в XX столетиях.

Леонидов умер в самом начале Великой Отечественной войны от сердечного припадка. Время было такое, что смерть великого художника прошла мало замеченной. Но когда сейчас оглядываешься назад, то образ Леонидова встает во всей своей могучей и неповторимой силе.

## **{****151}** Книппер-Чехова

Ольга Леонардовна Книппер-Чехова впервые вышла на сцену Художественного театра в расцвете своего женского обаяния, и это сразу определило тот круг женских образов, которые ей суждено было воплотить.

Ее первой ролью была царица Ирина в «Царе Федоре Иоанновиче». В том, как она исполняла роль сестры Бориса Годунова и жены Федора Иоанновича, не было никакой стилизации. И в XVI веке Московской Руси она передавала то, что не зависит ни от каких веков. Актриса играла женственность и любовь. И это делало древность современностью.

По-настоящему талант Книппер-Чеховой раскрылся, когда на сцене Художественного театра появились пьесы Чехова. Я видел, как она играла Раневскую в «Вишневом саде», Машу в «Трех сестрах», Елену Андреевну в «Дяде Ване» и в концертном исполнении Сарру в «Иванове» и Аркадину в «Чайке». Пять женских портретов были нарисованы различной психологической краской.

Путь Ольги Леонардовны сразу определился, как путь чеховской женщины, а не как чеховской девушки. Не Нина, а Аркадина, не Соня, а Елена Андреевна, не Ирина, а Маша, не Аня, а Раневская, — всегда не весна, а лето, всегда зрелость, полнота, женское, а не девичье «смятение чувств».

В своих ролях Книппер-Чехова впервые нашла присущее ее творчеству стремление и умение выразить подсознательные силы, владеющие женской душой. Пробуждение любви, влечение, томление, жаркий пламень сердца — все то, что запечатлел Чехов в тонких партитурах своих пьес, она воплотила, донесла до зрителя, заставила его следовать за собой в самые сложные лабиринты женского сердца Вместе с тем актриса умела не жалеть своих героинь, когда они не заслуживали жалости.

Быть может, лучше всего она играла Машу и ту любовь, которая вошла в ее жизнь вместе с артиллерийским подполковником Вершининым. Трудно забыть их почти бессловесный дуэт со Станиславским, основанный только на переброске звуками «трам-там». И в этом было сказано все — и признание в любви, и пожар страсти, слившейся с пожаром, полыхавшим в ночном провинциальном городке.

{152} Таким же насыщенным страстью был у Книппер-Чеховой и Станиславского дуэт в «Дяде Ване», когда в третьем действии Астров рассказывал Елене Андреевне свою «поэму о лесах». Был какой-то особый шарм, особая прелесть, когда лирика Раневской соединялась у нее с легкомыслием живущей в Париже русской дамы. Не было на сцене Парижа, но в движениях Раневской, в ее интонациях был неуловимый воздух, принесенный с берегов Сены.

Близок был Книппер-Чеховой «красный петух в крови», о котором она любила вспоминать, рассказывая о том, как играла Терезиту в «Драме жизни» Гамсуна.

Когда на сцене Художественного театра шла, казалось, совсем неподходящая для его репертуара другая пьеса Гамсуна — «У жизни в лапах», — вновь и вновь появлялась в ее игре эта грустная страсть, чуть-чуть не толкнувшая ее героиню Юлиану к преступлению.

Женскую осень Книппер-Чехова играла и в пьесе Сургучева, так и названной «Осенние скрипки». И, быть может, больше всего для этого периода творчества актрисы были близки эти осенние листья, падающие на аллеи старого парка.

Всех своих героинь Книппер-Чехова не отвлекала от взрастившей их среды. Она рисовала их в чертах конкретного реализма, давая великолепные социальные характеристики. Все они являлись представительницами своего класса. Их мятеж — всегда мятеж, обреченный на крушение. Женская осень и близкая зима сторожат и прогорающую помещицу Раневскую, и бывшую знаменитую певицу Гиле. Мрачна их ночь, так как ущерб сердца нечем ни заполнить, ни заменить. Эту драму «вечерних огней» Книппер-Чехова, передавала всегда с громадной силой, и ее героини приобретали в интерпретации актрисы черты трагических образов.

В ее игре с годами появилось сатирическое начало. Совсем другой дуэт, но такой же согласованный, был у Книппер-Чеховой, когда она вместе с Качаловым играла во «Врагах» чету Бардиных. Муж и жена — Захар и Полина Бардины — сочетали трусливых собственников с либеральными болтунами.

Легкой сатиричностью был окрашен и эпизодический образ петербургской барыни — графини Чарской в одной {153} из картин инсценировки «Воскресения». Это был действительно очаровательный кусочек старого аристократического Петербурга.

Вершиной последнего периода в творчестве Книппер-Чеховой была Мария Александровна Москалева в инсценировке повести Достоевского «Дядюшкин сон». Это был образ именно Достоевского, с его ритмом, с его умением довести до экстаза даже глупые высказывания провинциальной дамы.

Последние годы своей жизни Ольга Леонардовна не выступала. Но когда Художественный театр праздновал ее девяностолетие, был один момент неповторимой трогательности.

На сцену кто-то принес волчок, который Федотик и Роде запускают в первом акте «Трех сестер». И вот когда вертящийся волчок начал жужжать, из ложи, где сидела Ольга Леонардовна, раздался ее голос и зазвучали слова: «У лукоморья дуб зеленый…», которые она произносила когда-то, играя Машу. Это было прощание замечательной актрисы со всей своей артистической жизнью, со своими чеховскими героинями, с тем театром, которому она отдала все свое творчество.

## Лилина

В 1938 году, в связи с 40‑летием МХАТ, издательство «Искусство» задумало выпустить сборник монографий «Мастера Художественного театра». Я взялся написать очерк о Марии Петровне Лилиной, которую всегда высоко ценил как актрису. Я обратился к Марии Петровне с просьбой поделиться со мной отдельными воспоминаниями, которые дали бы мне возможность полнее изложить ее творческий путь. Она охотно согласилась, и мы провели с ней несколько бесед.

Впоследствии, когда книга вышла, мы обменялись с Марией Петровной несколькими письмами, особенно после того, как я приветствовал ее исполнение роли Карпухиной в «Дядюшкином сне». Не буду повторять того, что написал в этом письме. Процитирую лишь одно из писем Лилиной ко мне, говорящих о ней как замечательной сподвижнице ее великого мужа Константина Сергеевича.

{154} «7 декабря, 1937 г.

Москва.

Дорогой Николай Дмитриевич.

Горячо и сердечно благодарю Вас за Ваше трогательное письмо.

Оно трогательное потому, что в нем выразилась чуткость, с которой Вы подходите к человеку и артисту.

Мы, актеры, работаем вслепую и от нашей колоссальной работы, которая изнашивает нашу жизнь, после нашей смерти не остается ничего. Мемуары самих артистов, критики журналистов, рецензии — все это не дает нам никакого представления, как именно играли Мочалов, Щепкин, Рашель, Ирвинг, Эллен Терри и другие. Я хорошо помню с 17‑летнего возраста игру Сары Бернар, Режан, Дузе и опереточной артистки Жюдик. Я считаю, что очаровательная Жюдик не уступала этим крупным звездам, но амплуа ее было менее захватывающим, и теперь ее почти никто не знает. А бессердечные, жадные французы, прожившие с ней вместе жизнь, не поддержали даже ее старости: она умерла с голоду в каком-то предместье Парижа.

Дузе тоже умерла в большой бедности в Северной Америке, от тяжелой болезни вдали от своей лучезарной родины.

Вот Вам путь актера!

Я волнуюсь и не очень люблю выходить на публику; но работать над ролями очень люблю. Вы заметили и оценили эту работу и тем самым доставили мне огромную радость, огромную!

То, что Вы выразили мне свое одобрение письменно — особенно ценно.

Ваше письмо — подкрепление для моих творческих сил; из него я понимаю, что передается зрителю и что заражает его.

Я буду перечитывать его с большим удовольствием и с пользой для себя.

Очень искренно и сердечно благодарю Вас и крепко жму Вашу руку.

*М. Лилина*».

Через некоторое время я получил от нее и оригинальный подарок — в изящной рамке красного дерева цветная открытка, изображающая Чудов монастырь в Кремле, ныне не существующий. Мария Петровна написала {155} мне, что это ее любимое здание, и ей очень приятно, что она может его изображение подарить мне. В этом маленьком подарке было что-то отвечающее старомосковским вкусам Марии Петровны. И теперь, смотря на это изображение, я думаю не о келье в Чудовом монастыре, не о Пимене и Самозванце, а о Лилиной — коренной москвичке.

О том, как Мария Петровна относилась к своим ролям, я скажу на примере спектакля «Анна Каренина», в котором она в сцене театра выходила в роли матери Вронского. Эту крошечную роль она играла с исключительным тактом и благородством. Ни одного лишнего взгляда, ни одного лишнего движения. Сидя у барьера ложи театра, Вронская — Лилина так искусно вглядывалась в несуществующие сцену и партер, что, казалось, и то и другое существуют. Иллюзия реальности возникала от одного умения Лилиной смотреть. Несколько фраз роли и русских и французских Лилина произносила с той сдержанностью и внешней бесстрастностью, какая великолепно характеризует светский характер разговора. Это то же искусство «светской речи», какое давала Лилина в свое время в «Живом трупе», играя Каренину-мать.

Шедеврами Лилиной в пьесах Чехова были Маша в «Чайке», Соня в «Дяде Ване» и Наташа в «Трех сестрах».

Эта лилинская трилогия чеховских образов являлась великолепной демонстрацией ее характерного таланта — с одной стороны, подымающегося до высот лирической драмы (Соня), а с другой — дающей резкое изображение житейского мещанства, человеческой пыли (Наташа). Но все это, и лирика и сатира, у Лилиной соединено жизненной правдой. Лилина очень конкретная, очень реальная актриса, которой равно чужды и беспредметная лиричность и абстрактный гротеск.

Лилина нашла в пьесах Чехова те богатые возможности, которые совпали с основными чертами ее таланта. В чеховских ансамблях Художественного театра Лилина бесспорно одна из лучших воплотителей драматургического стиля автора. Недаром Чехов воскликнул после «Чайки» — «гениально!», когда смотрел Лилину — Машу, недаром так радовала Чехова игра Лилиной и в других его пьесах.

{156} Замечательным был созданный ею образ дочери немецкого провинциального ресторатора Лизы Бенш в «Микаэле Крамере» Гауптмана. И не только критики и зрители, но и сама артистка считала эту роль одной из наиболее удачных в ее творчестве. Образ Лизы Бенш имеет нечто общее с образом Наташи в «Трех сестрах». Это такое же начало провинциального мещанства, то же безвкусие и крикливость, тот же сочный жанровый образ, выхваченный из самой гущи, из самой тины жизни.

Работая над ролью Лизы, Лилина вспомнила одну кельнершу в голубеньком платьице, увиденную ею в буфете какой-то немецкой станции во время путешествия по Германии. Вероятно, в движениях и в облике этой кельнерши было что-то резко характерное, на что обратила внимание Лилина. И этот «моментальный снимок» памяти пригодился, когда ей самой пришлось прислуживать гостям в «ресторане Бенша». Третий акт пьесы, происходящий в зале ресторана, держался целиком на игре Лилиной. Интонации, с которыми она кричала на кухне: «Паприка, — шницель для господина асессора!», передавали как бы самую «суть» трактирного заведения. Так Лилина нашла для роли Бенш не только индивидуальное, но и типичное — она явилась своего рода символом провинциального мещанства Германии. Ее игра в Лизе Бенш была настолько напряженной и настолько острой, что, как вспоминает Лилина, она чувствовала уже за кулисами, как публика ждет ее выхода. А это самая большая победа сценического искусства, когда между актером и публикой возникает непосредственное взаимодействие, то особое нервное состояние, когда и сцена и зрительный зал сливаются в одно целое.

Артистические дуэты Лилиной и Станиславского — это одна из лучших страниц сценического искусства Художественного театра. Обоим артистам в своей взаимной игре удавалось осуществить то, что Лилина считает самым важным для «дуэтной игры»: взаимно отвечать «внутреннему желанию» партнера. Это значит, что партнеры поймали «подводное течение» друг друга, и их игра отвечает внутреннему содержанию, а не словам. Такими взаимно дополняющими актерами были Станиславский и Лилина, когда они играли в дни своей ранней молодости «Коварство и любовь», такими они остались и тогда, {157} когда волнующе и глубоко лирично проводили свою знаменитую ночную сцену в «Дяде Ване», такими они являлись и в произведениях высокого комедийного стиля.

Одним из шедевров Лилиной является исполнение Марии Тимофеевны в «Николае Ставрогине». Трагический образ хромоножки был воссоздан Лилиной с необычайной нервной силой; артистке удалось найти средство выражения не для «буквы» романа Достоевского, а для самой сути его раздираемого внутренними противоречиями мироощущения. Но как это ни странно — сама исполнительница достигла своей удачи интуитивным путем, не осознавая до конца своей сценической задачи. Из каких-то чисто внешних мелочей, из «бумажных цветов» создалась внешняя зацепка роли, глазам представился весь внешний облик Марии Тимофеевны, сердце наполнилось любовью к Ставрогину, и жуткий, жестокий образ Достоевского воплотился во всей своей сложности на сцене.

Лилина выросла в великолепного сценического портретиста, умеющего остро и тонко отобразить внешние черты действующего лица и все оттенки, все изгибы подводного течения человеческих поступков. В годы 1906 – 1916, являющиеся порой художественной зрелости артистки, расцветом ее выдающегося характерного таланта, она создала ряд классических образов русской драматургии, превосходно дополняющих чеховский цикл в ее творчестве.

Начиная с сезона 1927/28 года Лилина работает только над ролями эпизодического порядка; состояние здоровья заставляет ее воздерживаться от спектаклей, требующих большой затраты сил. Но и в этих ролях-миниатюрах Лилина дает возможность почувствовать все огромное мастерство и всю величину своего таланта.

Особенно в этом отношении замечательна Карпухина в «Дядюшкином сне».

Провинциальную сплетницу Карпухину Лилина передавала в острой комической манере. Все движения импульсивны и стремительны. Они настолько непроизвольны, что, кажется, ими не руководит никакое сознание. Слова выбрасываются, как фонтан, взгляд блестящих глаз, как иголка, вонзается в партнера. Получается впечатление такого натиска и азарта, что, кажется, вот‑вот Карпухина захлебнется в своих собственных словах.

{158} Сподвижница Станиславского на протяжении полувековой творческой жизни, Мария Петровна Лилина вела большую педагогическую работу в студии его имени, занимаясь с молодежью по системе Станиславского. Эта педагогическая работа увлекала Лилину, и ее ученики смогли получить драгоценные уроки, советы и указания от своей учительницы, сочетавшей в себе и собственный опыт актера-мастера и глубокое проникновение в самые основы учения Станиславского.

И всякий раз, вспоминая о Марии Петровне, я открываю книгу Станиславского «Работа актера над собой» и читаю: «Посвящаю свой труд моей лучшей ученице, любимой артистке и неизменно преданной помощнице во всех моих театральных исканиях Марии Петровне Лилиной».

Эти слова Константина Сергеевича не изгладит никакое время.

## Тарханов

Михаил Михайлович Тарханов был родным братом Москвина — он был моложе Ивана Михайловича на три года.

Тарханов неохотно расстался со своей фамилией Москвин на сцене. Но он скоро понял, что ему нельзя «дублировать» Москвина, ставшего сразу знаменитостью. И все же в старом словаре сценических деятелей он именуется Москвин-Тарханов.

В Художественный театр Тарханов пришел в 1922 году, когда у него за плечами было почти четверть века провинциальных и столичных театров. До Художественного театра Тарханов сыграл чуть ли не восемьсот ролей. Его обучение сценическому искусству происходило на спектаклях рядом с такими знаменитостями, как старик Петипа, Мамонт Дальский, Орленев и братья Адельгейм. Они и придали игре Тарханова ту шлифовку, которой он был лишен на первых порах.

По своему амплуа Тарханов был, конечно, характерным актером самого различного направления. С годами все более и более обозначалась основная линия его творчества, которая полностью проявила себя в спектаклях Художественного театра.

{159} Внешне оба брата были похожи друг на друга. Но, занятые в одних и тех же пьесах, они показали, как различен колорит их дарований.

Если в инсценировке «Мертвых душ» Москвин залихватски играл Ноздрева, то Тарханов казался отлитым из чугуна, когда его Собакевич торговался с Чичиковым о цене за мертвые души. Вот он наступает своей медвежьей лапой на изящный башмак Павла Ивановича, и вы чувствуете, что для Чичикова «нашла коса на камень», и ему нелегко будет приобрести мертвые души у медведя-помещика, ибо о каждом из покойников Собакевич говорит как о живом человеке.

Благостность не была свойственна Тарханову. Даже когда он играл Фирса — этот старый слуга был лишен обычной привлекательности, которая была, например, у первого Фирса — Артема.

Своих самодуров и взяточников Тарханов умел подавать без какого-либо нажима и подчеркивания.

В «Горячем сердце» мы видели, насколько различны индивидуальности двух братьев. Городничий Градобоев в исполнении Тарханова был полон яду, который в его устах казался не ядом, а медом, — он был одним из тех, про кого народ говорит: «мягко стелет, да жестко спать». И такой же тихой гадиной был его Фурначев в «Смерти Пазухина». Наоборот, в Москвине всегда жил кураж. Он умел передавать безобразие подрядчика Хлынова и алчность молодого Пазухина, получившего наследство.

Если взять роли, сыгранные в русском репертуаре Москвиным и Тархановым, то получится замечательная галерея представителей «темного царства». Но у Тарханова не было страдальческих нот, какие были у Москвина, когда он играл штабс-капитана Снегирева в «Братьях Карамазовых» или Поликушку в немом фильме.

Своей самой любимой ролью Тарханов считал роль булочника Семенова в инсценировке автобиографических рассказов Горького. Спектакль назывался «В людях». Алексей Максимович, снявшись вместе с Тархановым — Семеновым, написал на фотографии: «Создателю незабываемого “Семенова” — дорогому Михаилу Михайловичу на добрую память от благодарного автора».

Семенов — Тарханов был, если можно так выразиться, дремучим человеком. Когда он разговаривал с молодым Горьким (его играл Яров), он был одновременно {160} каким-то паяцем и юродивым. Все это шло от того внутреннего издевательства, которое для Тарханова было сквозной линией его роли.

В реализме Тарханова горьковское начало было очень сильно. Чисто горьковским героем в изображении Тарханова был генерал Печенегов — вздорный, злой «шутник» из пьесы «Враги». Когда он появлялся на сцене в сопровождении денщика, несшего принадлежности для рыбной ловли, Тарханов не выглядел скромным рыболовом. Он был человеком, способным на всякую гадость, только бы она дала ему возможность поиздеваться.

По-разному оба брата играли Луку в «На дне». Москвин не мог отказаться от образа великого утешителя. Тарханов был ближе к последующему пониманию Горьким образа Луки — странника «с подковыркой» и ни в какой мере не великого утешителя.

Еще один замечательный сценический портрет, созданный Тархановым на сцене Художественного театра, — уже упомянутый мною Собакевич в инсценировке «Мертвых душ». Тарханов настолько проникся и сутью и формой Собакевича, что его фотографию в этой роли можно было свободно помещать как лучшую иллюстрацию к тексту Гоголя.

Тарханов был актером прозы, а не стиха. Вероятно, поэтому он чувствовал себя так неуютно в «Горе от ума», когда в 1938 году играл Фамусова. Об этом спектакле появилась статья одного из популярных критиков тех лет. Мне хочется снова вернуться к Москвину, которого я спросил, читал ли он этот подвал в одной из крупнейших московских газет. Иван Михайлович усмехнулся и сказал: «на французском каблуке написана…» И эта фраза так же свойственна Москвину, и, вероятно, так же мог, бы сказать Михаил Михайлович, если бы он не был занят в этом спектакле.

Тарханов умел играть для экрана. Он был великолепным графом Шереметьевым в «Петре I», старым большевиком Поливановым в «Юности Максима», щедринским купцом Деруновым в «Господах Головлевых», Диким в экранизированной «Грозе» Островского.

Помню, как в Доме кино должна была быть премьера фильма «Искусство актера», посвященного трем сценическим образам Тарханова и ему самому, как педагогу. {161} Меня просили сказать вступительное слово. В этот день ожидался приезд самого Михаила Михайловича. Все сложилось иначе. Тарханов внезапно умер. Мне пришлось придать своей речи траурный характер.

Фильм остался как замечательный творческий документ. В этом фильме Тарханов прежде всего был актером театра, и таким его запечатлел киноаппарат. Но фигуры булочника Семенова, Градобоева и Собакевича не потеряли своей сценической выразительности.

В фильме «Искусство актера» Тарханов показан и как педагог. Его педагогическая деятельность — это большая страница в истории советского театрального образования, в истории рождения и воспитания молодых актеров. Оттого ли, что Тарханов сам прошел тяжелую артистическую жизнь, оттого ли, что он видел на своем веку множество загубленных талантов, он горячо любил педагогику. Будучи художественным руководителем Государственного института театрального искусства, он создавал целые артистические труппы — русские и других национальностей.

Вспоминая Москвина и Тарханова, как будто снимаешь с полки сочинения русских классиков. И, перечитывая то Гоголя, то Щедрина, то Достоевского, то Толстого, то Островского, кажется, слышишь их сценических воплотителей. И голоса Ивана Михайловича и Михаила Михайловича превращаются в страницы великой прозы русской классической литературы.

## Вишневский, Грибунин, Лужский

Имена Вишневского, Грибунина, Лужского мало что говорят молодым зрителям современного Художественного театра. Но для нас, зрителей старшего поколения, они остаются яркими представителями старой гвардии Станиславского и Немировича-Данченко.

Они были актерами Художественного театра с первого дня его существования и до своей смерти. По своим талантам и по своему характеру они, конечно, очень различны. Но их объединяло искусство сценического реализма, которое создавали их учителя, основатели Художественного театра.

### **{****162}** \* \* \*

Театральная биография Александра Леонидовича Вишневского насчитывает шесть десятилетий. Эти шестьдесят лет делятся на две неравные части. Первые пятнадцать лет Вишневского принадлежат провинциальному театру, остальные сорок пять — Художественному.

Вишневский учился сценическому искусству не в школах и студиях, а на галерке Таганрогского театра, на любительских спектаклях. Он был земляком Чехова и едва ли не его ровесником. Во всяком случае, о юности Чехова он любил вспоминать. Это была его собственная юность.

Красивый молодой человек, он приобрел любовь публики, когда стал выступать на провинциальных сценах и особенно в гастролях Федотовой. Его оценили антрепренеры. Перед ним была перспектива хороших контрактов, бенефисных аншлагов и подношений. В провинции он был актером, лишенным полутонов. У него был зычный и громкий голос, и это позволяло ему создавать выигрышные роли. Согласившись сменить завоеванную провинцию на работу в молодой труппе Станиславского и Немировича-Данченко, с еще очень туманным будущим, Вишневский сделал смелую и решительную ставку. И внутреннее чутье его не обмануло. История счастливо стасовала карты для русской культуры. Вишневский выиграл потому, что в одну из поворотных минут эпохи он оказался в основном русле нового искусства.

14 октября 1898 года Вишневский играл Бориса Годунова в первом спектакле Художественно-общедоступного театра. Это исполнение сразу выявило одну из основных черт Вишневского-актера — импозантную властность и декоративную монументальность. В Борисе он играл крупного государственного деятеля старой Руси. Эта основная линия делала его жесты покойными и уверенными, как жесты опытного рулевого.

В своих автобиографических заметках Вишневский признавался, что властность ни в какой мере не является свойством его человеческого характера. Он даже думал, что образ московского властителя ему удалось создать в силу «закона противоположности». Но также вероятно, что отсутствие настоящего металла в его темпераменте не превратило отдельные героические удачи в прочное {163} амплуа. Свое настоящее «я» он нашел не в складках тоги Марка Антония, а в скромных пиджаках простых людей. Поэтому-то радуга сорока трех ролей, сыгранных Вишневским в МХТ, прочно упирается одним концом в Дорна, Войницкого, Кулыгина чеховских пьес, а другим — в профессора Захарова в «Страхе» Афиногенова. Это своего рода иллюстрации к «истории русской интеллигенции» в ее светлых и темных сторонах.

В Войницком и Дорне Вишневский сыграл то, что можно назвать артистическим подходом к жизни, то, что было у самого Чехова — внутреннее изящество в отношениях к людям. С другой стороны, в Кулыгине, даже добродушно трактованном Вишневским, проступили страшные черты «человека в футляре», подменившего человеческое сердце и ум чиновничьим табелем о рангах. Эта подмена была доведена Вишневским до полного морального разложения, когда в слякотном и слезливом образе профессора Захарова из «Страха» он наполнил мистическую пентаграмму контрреволюционной деятельностью этого «героя».

Вишневский любил яркий жанризм эпизодических ролей. В этом отношении вершиной его творчества остался Татарин из горьковского «На дне». Фигура старого крючника создана Вишневским настолько цельно в своем перевоплощении, что он переставал существовать как образ, созданный интуицией художника, а выглядел куском подлинной жизни.

Старый музыкант Фредрихсен, которого он играл в пьесе Гамсуна «У жизни в лапах», был совсем не символичен для творческих поисков своего исполнителя. И если старик Гилле говорил про Фредрихсена, что «этот молодой человек, оказывается, старый человек», то про Вишневского можно было сказать наоборот, что «этот старый человек еще молодой человек». Такова была кипучая энергия и неутомимость Александра Леонидовича, таково было его бодрое восприятие действительности.

Видел я Вишневского в очень многих ролях. И всегда ценил своеобразие его игры. Мне запомнился орлиный взгляд Бориса и мелкие движения впавшего в маразм профессора Захарова. Замечательно играл он дядю Ваню в том ключе, в каком был впервые поставлен этот чеховский спектакль. Только впоследствии Добронравову удалось по-иному прочесть образ Войницкого.

{164} У меня с Вишневским были самые лучшие отношения, и я часто получал от него письма, особенно после моих рецензий на спектакли, в которых он участвовал.

Он был щедр ко мне в своих похвалах, и его крупный почерк вполне выражал сущность его личности. Нас сближало и то, что он был женат на Косминской — дочери пензенского присяжного поверенного, друга моего покойного отца, с которым тот основал Пензенский народный театр.

Вишневский дожил до восьмидесяти одного года и умер в Ташкенте, во время эвакуации.

### \* \* \*

Не столь долгую жизнь прожил Владимир Федорович Грибунин, скончавшийся за несколько дней до 35‑летия Художественного театра. Ему было далеко до шестидесяти.

Как и Вишневский, он принадлежал к тем художественникам, чье имя стояло в программе открытия театра. Он был из числа тех, кто составлял гордость и славу ансамбля спектаклей Станиславского и Немировича-Данченко.

Москвич по рождению, Грибунин оставался москвичом и на сцене. По характеру своего дарования он был создан для исполнения русских пьес. Он чувствовал себя как рыба в воде в русской классике. Его послужной список — 55 ролей — мало содержит иностранных имен.

В манере жить на сцене у Грибунина была исключительная мягкость. Он не любил торопиться, неспешно двигался, медлительно, без суеты разворачивал образ. Его речь была протяжной и напевной. Подобно Ольге Осиповне Садовской, он низал бисер слов.

Грибунину были чужды поза, наигрыш, внешний эффект. Он был плотно скроен, мешковат, просторен в своем облике. Природа наделила его крупными чертами лица и умными наблюдательными глазами. Они смотрели весело и живо. Но в манере грибунинского взгляда не было намека на европейскую иронию или скепсис. Он был самобытен и целен.

В сценическом реализме Грибунина было много от старого Малого театра. Правда его игры была одновременно {165} и правдой яркого жанра и правдой чувств. Он был тем мостом, которым соединялись берег щепкинских традиций с берегом исканий Станиславского.

Творческая галерея Грибунина отразила русский XIX век. Купцы Островского, чиновники Тургенева и Салтыкова, помещики Чехова в исполнении Грибунина приобретали кустодиевскую сочность. И Пищик «Вишневого сада», и Ступендьев «Провинциалки», и Курослепов «Горячего сердца», и Фурначев «Смерти Пазухина» остаются незабываемыми грибунинскими воплощениями старого быта.

Особенно интересен был его Фурначев. Вместе с Шевченко, игравшей жену Фурначева, это была ярчайшая пара провинциального чиновничьего Олимпа. Никогда не забуду выражения глаз Грибунина, когда он подбирался к наследству старого Пазухина. Тут было все — и лисья хитрость, и волчья жадность. А в конце, когда Фурначев был пойман с поличным, — и трусость.

Грибунин был очарователен в роли Симеонова-Пищика. Это был представитель того беззаботного дворянства, которое существует от случая к случаю. И когда англичане покупают найденную в его имении фарфоровую глину, он с полной непринужденностью развозит по соседям занятые у них деньги и платит долги тем, кто никогда не ожидал их получить. А с какой, я бы сказал, грацией он глотает сразу все пилюли, привезенные из Парижа Раневской.

Грибунин был актером, в котором жили Гоголь и Островский, Салтыков-Щедрин и Чехов.

Уже больной, он мечтал сыграть Фирса. Для этой роли, про которую можно сказать словами Лемма из «Дворянского гнезда»: «Alles ist Tod, und wir sind Tod», может быть Грибунин как бы приберег предчувствие близкой разлуки. В престарелом Фирсе он хотел сыграть угасание тихой и простой смерти. Простая и тихая смерть пришла раньше. Старый слуга Художественного театра Грибунин казался на смертном ложе спокойным и уснувшим.

### \* \* \*

Василий Васильевич Лужский умер 3 июля 1931 года. Я очень ценил Лужского и как человека, и как актера. На гражданской панихиде мне пришлось говорить {166} речь: «Вчера вечером, — сказал я, — актер Лужский совершил свой последний путь в Московский Художественный театр. Тем же путем, которым Лужский много-много лет ходил из Сивцева-Вражка в Камергерский переулок, принесли Лужского в театр. Не для репетиции или спектакля появился на этот раз Лужский в стенах театра, а для того, чтобы провести последнюю земную ночь в том доме искусства, которому он отдал все свое сердце и всю свою деятельную и энергичную жизнь. И была эта ночь скорби немой театральной ночью, ибо ночь в театре всегда бывает немой театральной ночью…».

Сейчас, вспоминая о нем, я смотрю на портрет, созданный Кустодиевым, уловившим характерную позу Василия Васильевича с красноречивым жестом раздвинутых рук. Я пересматриваю последние фотографии Лужского. За стеклами неизменного пенсне искрятся умные и лукавые глаза, широкая улыбка лежит в углах смешливого рта. Над высоким лбом серебряная щетка седых волос. И голова, как всегда, чуть-чуть склоненная набок. Смотришь на эту тень ушедшего человека и кажется — вот‑вот раздадутся певучие, своеобразные интонации голоса и медленная, в растяжку, речь польется каким-нибудь занимательным, неторопливым рассказом.

Лужский-человек был умен, культурен и деятелен. Он был заботлив, хлопотлив и все, за что ни брался, делал хорошо и добротно. Он очень любил книги, и библиотечные полки были ему привычной и милой обстановкой. Он любил живопись, и, кажется, не проходило ни одной мало-мальски заметной выставки, где не появлялся бы этот внимательный и пристальный зритель, подолгу вглядывавшийся в понравившееся полотно. От «мира культуры» Лужский легко и бережно переходил в «мир природы». Он жил в саду, и этот сад был как бы продолжением его существа. Лужский рос и старел с посаженными им деревьями, и морщины его лица казались морщинами коры его любимых лип. Это чувство сада, как непрерывно возделываемой, выхаживаемой и цветущей земли, Лужский переносил и на театр. И театр ему казался садом, где каждое дарование и каждое усилие должно быть оберегаемо, взращиваемо и связано с цветением целого.

В Художественном театре Лужский нес многообразные обязанности. Он был репертуарным актером, занятым {167} во множестве постановок, он был режиссером, несшим громадный и ответственный труд в осуществлении общих замыслов Станиславского и Немировича-Данченко, в разные годы он исполнял многочисленные административно-художественные обязанности. И всюду — на сцене и за сценой, в репетиционном зале и в репертуарной конторе — это был одинаково человек, влюбленный в свое театральное дело, умевший эту любовь превратить в творческую и живую действительность.

Список ролей Лужского порой кажется обвинительным актом против того общественного уклада, который породил и размножил этих действующих лиц. Может быть, сам того не сознавая, Лужский каждой своей удачей ставил лишь крест на распадающихся классах дореволюционной России и на дряхлеющей дворянской и буржуазной Европе Своим Федором Павловичем Карамазовым он вытащил на свет божий такую паучью совесть, что, заглянув в нее, можно было лишь ужаснуться. Его зеленоватый, похожий на обитателя болот, поросший мхом Полоний из «Гамлета» казался сгустком дворцового раболепства, изворотливого придворного ума и беспринципного интриганства. И еще более великолепен был Лужский в «двойнике» Полония — Василии Шуйском. Кажется, не было ни одной пьесы Чехова, где бы не играл Лужский. В Сорине из «Чайки», в Андрее из «Трех сестер» он дал превосходные образцы дворянского безволия и никчемности. Но чеховским шедевром Лужского был профессор Серебряков в «Дяде Ване». В согласии с авторским замыслом он дал язвительный портрет научного тупоумия, напыщенного высокомерия. Это был образ-мишень, в который зритель мог легко и метко направлять стрелы своего негодования.

Годы и годы Лужскому-актеру приходилось рыться в лохмотьях человеческого бытия, в плесени и ржавчине дряхлеющего мира, но его личное благородство не тускнело от липких прикосновений большинства играемых им ролей. И это благородство сияло светло и полно, даже когда оно было закутано в тяжелые боярские одежды Ивана Шуйского — дебютной роли, сыгранной Лужским на сцене Художественного театра.

Как режиссер, Лужский не был постановщиком. Он был скорее превосходным учителем сцены, ищущим в мизансценах психологической справедливости и внутренней {168} убедительности. Скромность Лужского оставила Для широкой публики в тени его режиссерское дело. Имена Станиславского и Немировича-Данченко заслонили драгоценный вклад Лужского в режиссуру МХТ. Но справедливость требует увидеть в Лужском одного из тех деятелей театра, которые искусство «общего тона», «единой музыки» спектакля подняли на новую высоту.

### \* \* \*

Без Вишневского, Грибунина и Лужского нельзя было бы создать прославленного ансамбля старого Художественного театра. Они органически входили в труппу Станиславского и Немировича-Данченко. И несомненно, имена этих трех мастеров навсегда останутся в памяти тех, кто видел постановки чеховских, горьковских пьес и пьес русских классиков XIX века Они были теми, кем вправе гордиться русское сценическое искусство.

## Хмелев и Добронравов

Хмелев и Добронравов были очень разными актерами и по окраске своего таланта и по своему темпераменту. Но было общее в их судьбе. Оба они были преемниками Москвина в роли царя Федора, и по роковому совпадению оба умерли внезапно, облаченные в царские одежды. Хмелев — на генеральной репетиции драмы Толстого «Тяжелые годы» в облике Ивана Грозного, Добронравов скончался, не доиграв царя Федора в спектакле «Царь Федор Иоаннович».

Я всегда считал обоих мастеров артистами несыгранных ролей и всегда думал о них как о будущих исполнителях шекспировских трагедий. Я знал, что Хмелев мечтал о Гамлете, а Добронравов как-то при встрече со мной говорил, что должен сыграть Макбета и Отелло. Вероятно, и тот и другой правильно наметили себе шекспировские роли.

### \* \* \*

Хмелев был художником неутомимой страстности. Ему всегда казалось, что созданные им сценические образы не достигли совершенства, в нем вечно жили мучительное сомнение и повышенная требовательность к {169} себе. Он думал, что есть какие-то неустраненные шероховатости даже в тех ролях, в которых он имел общепризнанный и бесспорный успех. Каждый рядовой спектакль был для него источником новых оттенков и подробностей, а каждая премьера — пробой новых методов творчества. Хмелев не любил повторения пройденного, и потому страна искусства расстилалась перед ним как неисследованная.

В раннюю пору Второй студии, в историческом калейдоскопе дворцовых переворотов XVIII века, какой представляла пьеса Дм. Смолина «Елизавета Петровна», Хмелев играл начальника тайной канцелярии Ушакова. Это была одна из самых зловещих фигур, какие я видел когда-либо на театре. Тонкий и черный Ушаков — Хмелев не выходил на сцену, он как будто появлялся через стену и через стену же исчезал. Человек дыбы и пытки, каземата и застенка, он был злым духом, живым воплощением жестокости и зверства. При этом он был тих и вкрадчив. Он не повышал голоса, но у его собеседников мороз проходил по коже. В смене временщиков на троне он был единственным несменяемым. Вероятно, Хмелев так же сыграл бы Мефистофеля, если бы был поставлен «Фауст». Он был воистину исчадием ада.

Первая роль, какую Хмелев сыграл на сцене Художественного театра, был Огонь в «Синей птице». Огненность и пламенность были сущностью его творчества. Он никогда не был на сцене утешительным и успокаивающим. Его игра была колючей и обжигающей. Он шел к людям, неся благородную тревогу и беспокойство. Театр для него был не местом развлечения, а кафедрой высоких идей. В его натуре жил темперамент пророка. Глаголом жечь сердца людей было его призванием.

В изображаемых лицах Хмелев любил характерность. У каждого из его персонажей была особая стать. Он не умел повторяться. Каждое его воплощение было новым перевоплощением. Не менялось только изумительное обаяние. Оно не исчезало ни в одном из действующих лиц, как не исчезала упорная хмелевская жажда говорить только на языке правды.

В искусстве он не терпел ни фальши, ни слащавости. Своих героев он умел остро задумывать и остро осуществлять. Он не понимал того, что не пережито и не оправдано.

{170} Знаменательно, например, что этот молодой годами артист почти никогда не играл роли молодых людей, если не считать раннего Алексея Турбина и позднего Тузенбаха. Наоборот, Хмелев очень много играл людей пожилых или старых. Ему не было дано судьбой дожить до склона дней, и он переживал эти последние ступени человеческой жизни в своем воображении. Таков был его Марей в «Пугачевщине», Силантий в «Горячем сердце», Фирс в «Вишневом саде», наконец, Каренин и князь из «Дядюшкина сна». Для изображения молодых людей у Хмелева как будто не хватало чувства той влюбленности, которая характеризует возраст Ромео и Ленского. Этой любви не было в замечательно сыгранной роли Турбина, а в Тузенбахе у Хмелева на первом плане выступала не любовь к Ирине, а какая-то сирость одинокого человека, чью душу согревала только мечта о лучших и прекрасных временах.

В действующих лицах, как их понимал Хмелев, главное место занимал их идейный смысл, их духовная судьба.

Когда еще в 1926 году Хмелев играл Турбина, то ему было важно показать в пьесе М. Булгакова не личную гибель белогвардейца, а крушение и банкротство самого белогвардейства. Внешне его Алексей Турбин был весьма привлекателен. Бледное лицо, крылатый размах густых бровей над широко расставленными «хмелевскими» глазами, коротко подстриженные усы, отрывистая манера речи — все это навсегда запомнилось в Хмелеве — Турбине.

И совсем иначе, в какой-то застенчивой и старой интеллигентской манере Хмелев рисовал председателя ревкома Пеклеванова в пьесе «Бронепоезд 14‑69» Вс. Иванова. Он не побоялся придать Пеклеванову черты «чудака», сделать его близоруким и неловким. Для него самым важным было оттенить душевную чистоту Пеклеванова, выделить особо те высокие идеи, которые несет в народ большевистская партия.

С необыкновенной силой Хмелев умел создавать фигуры отрицательные и неприятные, но делал это так, что зритель, отрицая воплощенные образы, не переставал быть потрясенным силой хмелевского таланта.

Во «Врагах» М. Горького Хмелев выступал как прокурор своего прокурора Скроботова. Он играл так, что {171} обвинительный приговор выносил не он, а зрительный зал. И точно — его Скроботов был морально непереносим в своей подчеркнутой элегантности, в карьерной черствости, в холодной чувственности. Глаза Хмелева в этой роли были на редкость злыми. И эти злые глаза — по старой примете — воспринимались, как зеркало скроботовской души или, точнее, его бездушия. Эти и другие сценические портреты Хмелева были похожи на портретную живопись Серова. Та же как будто объективность запечатления и та же острота отношения. Подобно Серову, Хмелев не только отражал мир, но и выражал свое мировоззрение.

После Скроботова Хмелев сыграл Алексея Каренина, и стало очевидным, что опыт творчества, приобретенный артистом в работе над горьковской пьесой, был ему подспорьем, когда он приступил к работе над образом толстовского Каренина.

В период подготовки «Анны Карениной» у нас были очень частые встречи с Николаем Павловичем. Помню, что он неохотно брался за роль Алексея Александровича. Вероятно, памятуя своего полковника Турбина, он мечтал сыграть роль Вронского. И на одной предварительной репетиции он с такой страстностью вел объяснение Каренина с Анной, что становилось непонятным, почему Анна ушла от такого мужа. Это еще не была та «злая машина», которую Хмелев создал впоследствии.

Вл. И. Немирович-Данченко, присутствовавший на этом показе, со свойственной ему режиссерской мудростью сказал Хмелеву: «Играйте с той силой, с какой вы играете, но проведите свою игру через образ». Так возник Каренин, вытеснивший из воображения Хмелева неосуществленного им Вронского.

В своем Каренине Хмелев сумел найти такие металлические интонации, что, казалось, он не человек, а действительно злая машина. У него были движения, которые никто из других исполнителей не мог повторить. Хмелев был безжалостен к своему Алексею Александровичу, и зритель понимал, что жить с таким человеком нельзя. Он был обитателем склепа, живым мертвецом.

Разных Карениных видел я в том же Художественном театре, и мне всегда казалось, что они жалеют «обманутого мужа», просят у зрителей к нему снисхождения. {172} Хмелей никакого снисхождения не требовал. Он играл не только роль, но и казнил действующее лицо.

Еще одного представителя чиновного Петербурга сыграл Хмелев. Это «управляющий третьим отделением собственной его императорского величества канцелярии» жандарм Дубельт в «Последних днях» М. Булгакова. Здесь Хмелев, как актер, был исключительно мягок и пружинисто эластичен. Его обворожительность была обволакивающей, его манеры утонченно-изысканными. Но Хмелев оставался опять-таки верен идейности своего замысла, и зритель понимал, что это мягкие, холеные руки — руки душителя, а тихий, вкрадчивый голос страшнее самого яростного крика.

В инсценировке повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» Хмелев играл князя. Все было не согласованно и не объединено в Хмелеве — Князе. Руки, ноги, голова — все это было некоординировано между собой, все это рассыпалось на глазах. Хмелев был смел и дерзок в этом своем преувеличенном гротеске, но все это вытекало из той интуиции, с какой актер почувствовал стиль Достоевского в его гиперболической повести.

В сезон 1935/36 года Хмелев впервые сыграл царя Федора в классической постановке Художественного театра.

В этом сыне Ивана Грозного его волновала тема последнего в роде. Он говорил, что облик безвольного царя для него пронизан тоской. Играя Федора, он «ощущал желание уйти от страшных бурь, захватывающих мир».

И вот в 1945 году ему предстояло сыграть уже самого грозного царя и те, самые страшные бури, среди которых воздвигалась и крепла Русь.

В эту пору напряженной работы Хмелев был влюблен в Грозного. Его музыкальный слух наслаждался тем звучанием древнего русского слова, которое он почувствовал в тексте Алексея Николаевича Толстого. В разговоре он любил повторять последние слова Ивана на пожаре Москвы: «Горит и не сгорает, костер нетленный и огнь неугасимый».

Этих слов Хмелеву не пришлось сказать затихшему и восхищенному зрительному залу.

{173} Конечно, по состоянию своего здоровья он не должен был играть эту труднейшую роль. Помню свой разговор с покойным В. Е. Месхетели, когда стало известно, какое высокое давление у Хмелева. Я говорил, что с таким давлением можно продолжать играть уже сыгранную роль, но нельзя заново начинать такую роль, как Грозный. Это почти самоистребление. Но в театре существуют свои особые законы, несовпадающие с медицинскими диагнозами. Никакой директор, даже такой чуткий, как Месхетели, не мог поставить плотину уже разбушевавшейся реке.

Большая глава в истории советской кинематографии — Хмелев на экране. Я ограничусь только упоминанием.

Какое счастье, что он снялся в нескольких больших ролях. Замечательно он воплотил Достоевского в картине «Мертвый дом», разоблачил фашиста в «Саламандре» и, наконец, вместе со Щукиным играл в картине «Поколение победителей». Вот где был настоящий дуэт исполнителей, вот где два еще молодых актера так играли большевика и меньшевика, что это могло заменить изложение истории раскола русской социал-демократической партии.

Сейчас, по прошествии многих лет, ощущаешь, как символичны первая и последняя роли Хмелева. Огонь «Синей птицы» стал огнем московского пожарища, на которое взирал Иван Грозный. Воистину Хмелев остается в истории Художественного театра неугасимым огнем. И этот «огонь» является одним из законов творчества каждого великого актера. А Хмелев был действительно великим актером октябрьского поколения.

### \* \* \*

27 октября 1949 года Малый театр справлял свое 125‑летие. Зал был залит огнями. Белые нарядные туалеты артисток придавали картине торжества особенно праздничный вид.

Художественный театр традиционно отмечал 27 октября тоже свой день рождения. Шел его первенец «Царь Федор Иоанович».

В Художественном театре остался только один исполнитель на главную роль — Добронравов. Ни Москвина, {174} ни Качалова, ни Хмелева не было в живых Добронравов по состоянию своего здоровья не дол жен был тогда играть. Но он играл.

Я помню, как внезапно стали бледными лица художественников, пришедших поздравить Дом Щепкина: по телефону сообщили, что во время восьмой картины умер последний царь Федор — Добронравов. Спектакль остался незаконченным. Жизнь замечательного русского человека, страстная человеческая натура оборвалась на полуслове. Сердце Добронравова не выдержало, как не выдержало и сердце Хмелева.

Творческий путь Добронравова целиком принадлежит Художественному театру. Здесь слагалось его мастерство, крепла любовь к жизненной правде на сцене. Профессия актера была для него, как и для Хмелева, общественным служением. Созданные им образы были преисполнены страстного, жизнеутверждающего гуманизма. Даже в изображении отрицательных персонажей он всей мощью своих изобразительных средств добивался того, чтобы по контрасту еще более победоносно звучало в спектакле положительное начало того или иного драматического произведения.

Новая роль была для Добронравова источником и радостных чувств, и мучительных исканий и сомнений. Прежде чем создать сценический портрет, он делал множество эскизов и этюдов, набросков и зарисовок для окончательной характеристики. Он всегда считал, что пьеса — лишь одна из глав в биографии действующего лица, а ему, исполнителю, надо было знать и прошлое и будущее своего героя, весь его внутренний мир.

У Добронравова была своеобразная манера говорить. Его отличная русская речь была напористой, энергичной и стремительной. Слово в устах Добронравова становилось оружием.

Он не умел спокойно созерцать или величественно взирать, он глядел на своих партнеров в упор, как бы желая сразу понять, кто они, для чего их вывел на сцену драматург.

Его высокая фигура была слегка сутуловатой, костистой и мужественной. Продолговатое лицо с крупными чертами увенчивалось высоким лбом и завершалось энергическим волевым подбородком. Его жесты были упруги и размашисты, его рукопожатие было рукопожатием {175} дружбы, у него был твердый, уверенный шаг, он не умел ходить на цыпочках и скользить неслышно. Земля была для него настоящей твердью.

Добронравов перенес на сцену и грозовую атмосферу гражданской войны и героический патриотизм Великой Отечественной. Его Листрат в пьесе Вирты «Земля» и Сафонов в «Русских людях» Симонова — не только люди разных возрастов и поколений, но и представители различных исторических этапов в жизни нашей страны.

В работе над отрицательными и положительными образами Добронравов был одинаково правдив, так как знал, для какой сверхзадачи нужно показывать друзей и врагов Он пригвоздил своим исполнением к позорному столбу сильного, но внутренне опустошенного врага революции поручика Ярового. Он вызывал ненависть к ползучему, как гад, Цеховому из «Страха» Афиногенова.

Добронравов умел воплощать и тех заблуждающихся людей, которые через трудные испытания приходят к правильному жизненному и политическому решению. Таким в его изображении был Мышлаевский в «Днях Турбиных». Морозным вечером в нарядную столовую аристократического дома Турбиных входил приехавший с фронта, продрогший от стужи армейский офицер, которого обстоятельства, а не убеждения, загнали в белогвардейщину. Уже в первом акте спектакля тревожные рассказы, а готом пьяная истерика Добронравова — Мышлаевского создавали атмосферу неизбежной катастрофы белогвардейской авантюры. От действия к действию рос Мышлаевский — Добронравов, а в конце пьесы с какой страстностью и убежденностью разоблачал он всевозможных марионеток-гетманов, царских последышей и стоящих за ними иностранных интервентов. Может быть, все это и не звучало прямо в непосредственных словах Мышлаевского, но в добронравовских интонациях, в его тоне была радость прозревшего человека.

Добронравову не раз выпадало великое счастье создавать на сцене положительный образ советского героя. В этом смысле его Платон Кречет остается непревзойденным образцом. Он играл Кречета с поэтическим прозрением в будущее нашей страны, с верой в расцвет грядущего коммунистического общества. Это придавало {176} реалистическому воплощению образа украинского хирурга прекрасный романтический оттенок.

Источником познания жизни и человеческих характеров — вот чем был театр для Добронравова. Играл ли он летчика Кирсанова в забытой ныне пьесе Ваграмова «Взлет», или Кречета — он играл не только людей, но и профессии. Он не понимал, как можно изображать хирурга, не зная, как делаются операции, или летчика, не изучив технику полета, и он проводил целые дни то в операционной, то на аэродроме, изучая психологию врача и пилота. А потом на сцене он был действительно летчиком и хирургом. Для него выход на сцену был всегда выходом в жизнь. Его окружали воскресшие исторические эпохи или перенесенная на сценические подмостки действительность. Он «влазил в кожу действующего лица», как учил Щепкин.

У Добронравова был всегда самостоятельный подход к образу, даже когда этот образ в Художественном театре создавался первоначально великими актерами. Вот почему в царе Федоре он не подражал Москвину, а в роли Лопахина из «Вишневого сада» своему исключительно сильному предшественнику — Леонидову.

В пьесах Горького Добронравову пришлось играть мало, но он был истинно горьковским актером, потому что в нем жил горьковский боевой гуманизм. Даже в роли Васьки Пепла («На дне») он обнаруживал высокую человеческую неудовлетворенность, начало мятежа, которое так свойственно эмоциональному строю драматургии Горького.

Русскую классическую литературу и особенно русскую классическую драматургию Добронравов любил с юных лет. Читая пьесу или роман, он не только следил за тем, что написано автором, но умел видеть и чувствовать неповторимые стилистические особенности произведения. Чуткий внутренний слух Добронравова улавливал индивидуальные оттенки творчества каждого писателя. С каждым писателем он, как актер, говорил на его языке. В этом смысле особенно показательна одна из его последних ролей — Войницкий в «Дяде Ване». Добронравов, играя дядю Ваню, передал то, что так любил и ценил Чехов, — внутреннее изящество интеллигентного человека. У Добронравова все было задушевно в его истолковании чеховской роли, все звучало как музыка {177} Чайковского — поздняя безответная любовь и горечь напрасно прожитой жизни. Добронравов сумел сочетать в этой роли лирическое начало с началом трагедийным. Он внес в переживания своего героя особую обостренность, он показал судьбу дяди Вани, как расплату за беспочвенный идеализм, как трагическую гибель талантливого человека в удушливой обстановке дореволюционной обывательской провинции. Быть может, это был совсем не тот дядя Ваня, каким его показывала ранняя постановка этой пьесы в Художественном театре, но смелая трактовка Добронравова была оправдана изнутри, ибо она была до конца осмыслена, прочувствована и отлита в совершенную художественную форму.

Уроженец Москвы, купеческого Замоскворечья, Добронравов застал в юности остатки нравов Островского, живые сцены из его пьес. Еще бродили по замоскворецким переулкам потомки действующих лиц из комедий и драм великого драматурга, и Добронравов их навсегда запомнил. Этими своими наблюдениями он воспользовался, когда ему пришлось играть наглого Наркиса, приказчика Курослеповых из «Горячего сердца», а больше всего в роли Тихона Кабанова в «Грозе». В сценической истории знаменитой драмы Островского это одно из самых лучших воплощений Тихона. На первый взгляд какое же это нелепое, безвольное, дряблое существо, с какой-то кособокой походкой и бессмысленным взглядом, но под этой корявой, жалкой оболочкой Добронравов вдруг открывал способность Тихона моментами необыкновенно тонко воспринимать Катерину, как чудесную русскую женщину, затравленную и загубленную окружающим ее «темным царством». Может быть, Тихон, как он написан у Островского, не сознавал до конца источника своей жалости к Катерине и своего подавленного протеста. Добронравов же больше всего стремился обнаружить тоненький золотой луч и в натуре Тихона. Это было то истинно новое, что внесено Добронравовым в трактовку «Грозы».

Певец простых людей, Добронравов был понятен и близок каждому советскому человеку, потому что чувства, о которых он говорил, были чувствами, шедшими из самой глубины человеческого сердца, а мысли его были мыслями, которые присущи передовым людям нашего времени. Добронравов-художник рисовал весь этот {178} внутренний, богатый мир человеческого духа широкими мазками, он умел в индивидуальном видеть типическое, его образы содержали в себе начало крупных и серьезных обобщений. Он был актером, в творчестве которого, при всей непосредственности игры, неизменно наличествовала философская идея.

Добронравов всегда повторял, что его «сознательная актерская жизнь началась под грохот пушек Великого Октябрьского восстания». Вместе со старшими товарищами по сцене и своими сверстниками он прошел весь путь октябрьского расцвета Художественного театра.

Добронравов ушел от нас, не сказав своего последнего слова. Ему предстоял еще длинный, длинный путь творческих исканий и творческих побед. И хотя его сценическое наследие велико, но оно далеко не исчерпало ни его художественных возможностей, ни его планов и надежд. Книга творчества Добронравова останется для нас навсегда недочитанной до конца.

## Соколова

Среди актрис Художественного театра имя Веры Сергеевны Соколовой не может исчезнуть. Ее нельзя было назвать красивой, но в ее наружности было столько привлекательного, что невозможно было не восхищаться ею. Чуть вздернутый нос, широко раскрытые светлые глаза, мягкие очертания фигуры — все говорило о присущей ей женственности.

Как актриса она не относилась ни к какому амплуа — она была сама по себе. Лучшими образами, созданными Верой Сергеевной, были Елизавета Петровна в одноименной пьесе Смолина, и Елена в «Днях Турбиных» Булгакова. Между этими женщинами разных веков и поколений было что-то общее. Это общее было умение жить любовью на сцене.

Пьеса Смолина напоминала лубок. Но Елизавета, когда ее играла Соколова, была живым лицом. Дочь Петра Первого, царевна и царица Елизавета Петровна в исполнении Соколовой меньше всего была «самодержицей российской». В ситуации «женщина на троне» она больше внимания уделяла женщине, чем трону. Любовь Елизаветы к Алексею Разумовскому, красивому украинцу, {179} голосистому певчему в придворной церкви, — Соколова играла заботливо и нежно. В ней была особая милота и простота. Это, может быть, было не совсем исторично, но исключительно правдиво по душевному рисунку. Она пришла к нам из восемнадцатого столетия и не пыталась модернизировать свою героиню.

Но русский восемнадцатый век не был только любовной идиллией. И Елизавета Петровна могла быть и жесткой и жестокой. Когда Наталья Лопухина оказывается главой заговора и хочет возвести на трон Иоанна Антоновича, Соколова с такой яростью разоблачала Лопухину, что ничего не оставалось от ее женского очарования. Елизавета в исступлении кричала: «Под стражу взять ее и всех их остальных, и вырвать языки!»… Она срывала розан с груди Лопухиной и била им по лицу заговорщицы. Здесь Елизавета Петровна была истинной дочерью Петра, умевшего жестоко расправляться со своими противниками.

В конце пьесы Елизавета Петровна умирала. Соколова в последнем полубреду говорила хору девушек: «Пускай поют любимую… Рожь… Солнце… Девка млеет… Красота!» Это была не смерть царицы, а женщины, которую Алексей Разумовский называл «Лизанька… Голубонька… Мое серденько…». И, может быть, в этот момент крикливая мелодрама дворцовых переворотов становилась простой и человечной драмой.

Иной была Елена в «Днях Турбиных». В пьесе Булгакова это единственная женская роль. И на фоне превосходного мужского ансамбля, который показал в этой постановке театр, — женский образ, созданный Соколовой, выделялся особенно лирически и тонко. Елену потом играли и другие исполнительницы. Но, кажется, когда играла Соколова, спектакль шел на несколько минут дольше. Эта замедленность проистекала не от замедленного темпа, а от того, что Соколова была в изображении чувств Елены актрисой мягких, волнистых переходов, смену переживаний она давала в едва уловимой постепенности. И это придавало игре необычайную женственность. Соколова не торопилась на сцене и не спешила уступить своему легкомысленному поклоннику в его притязаниях. В дуэте с Шервинским, когда его играл Прудкин, оба актера были блестящими представителями высокой комедии. В роли Елены она была достойной {180} сестрой Алексея Турбина, как его изображал Хмелев. Это была встреча великолепных талантов. И оба они покинули нас на полпути.

Соколова вообще была очень женственной актрисой. Если женственность, как и мужество, имеют много оттенков, то женственность Соколовой была томной, слегка расплывчатой, окутанной дымкой.

Такой же чуть-чуть светящейся была Соколова в роли Раисы Сергеевны в ранней пьесе Леонова «Унтиловск». Мрачный городок где-то на русском Севере, какие-то звероподобные унтиловские человеки, и среди всего этого чада и мрака — Раиса — Соколова с ее чудесной беспомощностью — блуждающий огонек в темном Унтиловском царстве.

В характерных ролях Соколова была мастером жанра. Она умела по-провинциальному «щебетать», будучи «просто приятной дамой» в «Мертвых душах» и визгливо каркать в качестве Варвары Звонцовой из «Булычова» и «Достигаева». В этой серии образов лучше всего была Клеопатра во «Врагах» Горького. Соколова отлично уловила это сочетание примитивной вульгарной чувственности и духовной низменности. Это было «насекомое» хищное и злое.

Работа Соколовой над ролями отличалась аналитической тонкостью. Она была очень «дотошной» в раскрытии человеческих характеров. Вероятно, эта черта очень помогала ей в ее режиссерско-педагогической работе. Когда Соколова ставила в театре имени Ленинского комсомола «Бедность не порок», она была именно таким режиссером-педагогом, добившимся от исполнителей превосходной выучки. Для многих участников этого спектакля навсегда останется драгоценной школа Соколовой.

Те, кто слышал Веру Сергеевну по радио, всегда ценили ее передачу фрагментов из романа Золя «Нана». У нее была чисто французская манера передавать даже русский текст. В этой на редкость славянской актрисе было французское изящество.

Каждый человек имеет свою живописную гамму. Живописной гаммой Веры Сергеевны было сочетание светло-серых и розовых тонов. Если бы она была моделью для Ренуара, то ее портрет был бы похожим на прославленный портрет Самари.

## **{****181}** Сахновский

О Василии Григорьевиче Сахновском можно и нужно написать целую книгу. Мне хочется сделать только краткую зарисовку его красивого облика.

Сахновский был человеком, у которого всегда существовало завтра. Он всегда был в каких-то планах, невысказанных до конца идеях, в перспективах постановок, книг. Характерно, что, будучи последние годы жизни вне Москвы, он писал мне из Алма-Аты с просьбой прислать «Метафизику» Аристотеля, необходимую ему для какой-то новой работы. Он постоянно возвращался к трудам классиков, чтобы почерпнуть в них новый запас идей для своего творчества.

К режиссерскому делу Сахновский пришел из литературы и науки. Широкообразованный человек, он владел пером и прозаика и ученого.

В Москве в 1911 – 1913 годах выходили два серьезных театральных журнала «Маски» и «Студия». И в каждом из них появлялись статьи Сахновского по вопросам театра. Он был настоящим критиком типа Аполлона Григорьева, страстным и, вероятно, пристрастным, как, впрочем, все настоящие театральные критики начиная с Белинского.

Его пристрастием была постановочная работа Федора Комиссаржевского, в ту пору режиссера театра Незлобина. И Сахновский и Комиссаржевский оба стояли «под знаком философии», как озаглавил Комиссаржевский вступительную статью к своей книге «Театральные прелюдии», вышедшей в 1916 году.

Увлеченный театром, Сахновский не переставал еще думать о беллетристике. В 1915 году вышла книга его рассказов «Захолустье», которую он подарил мне с авторской надписью «для воспоминаний». Общих воспоминаний у нас тогда было еще немного, но книгу я бережно сохранил.

Сейчас, когда она лежит передо мной, я перелистываю ее давно прочитанные страницы. Сборник назван так не случайно. Сахновский переносит нас в захолустье своей юности, в казенный железнодорожный дом (его отец был путейским инженером на станции Дорогобуж). Жизнь соседних имений и послужила фоном для рассказов. С точки зрения будущей режиссерской {182} деятельности Сахновского, «Захолустье» очень характерно. Рассказы показывают, что Сахновский обладал не только прекрасным русским языком, но и зоркой наблюдательностью и психологическим анализом. В этом отношении он как бы повторил опыт Немировича-Данченко, писавшего кроме пьес романы, повести и рассказы. По манере писать рассказы Сахновского напоминают Чехова и, пожалуй, больше всего Бунина.

Очень характерно для Сахновского, что он шел в театр не прямым путем, которым шли ощущавшие в себе театральное призвание люди, а от своих глубоких философских мыслей о жизни, судьбе, театре. И театр был для него не конечной инстанцией творчества, а способом найти разгадку мучившим его вопросам.

Если считать, что художник только тогда становится настоящим художником, когда в его творчестве раскрывается его мировоззрение, воплощенное в образах, Сахновский был именно таким художником, и о нем можно сказать словами Аполлона Григорьева — «витий от последней романтики». Он действительно был последним московским романтикам, для которого Москва, Россия, Дорогобуж, в котором он родился и где провел свою юность, — все было материалом для творчества и шло от него к людям в виде образов.

Сахновский был замечательным русским человеком. Это было его сутью, ибо своими корнями он уходит в какую-то глубокую, стародавнюю московскую старину. Может быть, он бывал в доме на Собачьей площадке в 40‑е годы прошлого века и сидел у Хомякова в той комнате, где велись философские рассуждения и оттуда он пришел в современность со всем этим грузом. Но и в современности Сахновский ставил те же вопросы — о национальном облике России, русской народности, — все это питало его в творчестве.

Сахновский был очень традиционен и своеобразен в своих исканиях. Ставил ли он «Унтиловск» или «Анну Каренину», да и многие другие пьесы преимущественно русских авторов, — он всегда посвящал свое внимание недосказанному в теисте и в ремарках.

Его порой было очень трудно слушать, несмотря на то, что он был блестящим оратором, — ведь часто надо было слушать не то, что он говорил, а как говорил. У него была замечательная интонация, затрагивающая {183} подспудное. Мысль Сахновского была глубже высказываемых им слов, она жила внутри его.

Вспоминаю, как в разные времена мы просиживали с ним целые часы над книгами, около книг, над пьесами и рассуждали о многом. Характерно, что Сахновский постоянно был в окружении книг, хотя книгу он любил не как вещь, а как сокровищницу мыслей.

В своей книге о режиссуре он пишет, как однажды зашел к очень талантливому, блестящему режиссеру, жившему в очень хорошей новой квартире, и не нашел там книг. Он опросил режиссера: «Почему у тебя нет книг?» И тот ответил с жестом, полным достоинства: «Все прочитал!» И Сахновский напугался, что все было прочитано этим режиссерам. В этот момент перед ним встала трагичная судьба русского театра, который переходит в руки людей с такой законченной биографией. Ибо перед самим Сахновским всегда было ощущение бесконечности. Он отлично понимал, что пришел не как первый и уйдет не как последний, что за ним и перед ним были люди с мыслями и традициями.

Сахновский не умещается для меня в рамки истории русской мысли, театра и литературы. Он очень хорошо писал, но бросил заниматься беллетристикой, поняв, что и до него и рядом с ним это делали лучше. Правда, читая его «Захолустье», ощущаешь то, что он хотел написать. В его книге нет эпитетов, красивых метафор и сравнений, и построена она на точном описании переживаний и предметов. Он обладал способностью описывать осенние вечера и зимние ночи, русских интеллигентов и неинтеллигентов и просто встречавшихся с ним на пути странных людей. Он обожал странных людей. Я бы сказал, что он не очень любил людей с правильной жизненной линией. Ему всегда нравились люди, шедшие зигзагам. И этот зигзаг в жизни привлекал его к тем произведениям в театре, в которых была эта чудаковатость и странность в хорошем смысле. Его пристрастие к пьесам Леонова и объясняется тем, что в них он находил странных людей. У него было ощущение, что наряду с городами с правильными площадями, улицами и проспектами существуют такие Унтиловски, в которых жизнь идет непонятным, но своим ходам.

Сахновский рассказывал, что, когда ему было шесть или семь лет, он брал в руки швабру, закутывал ее в {184} тряпки и бегал по комнатам, гоняя колдунов, которых он не видел, потом прятал их в ящик и беседовал с ними. Это ощущение невидимых колдунов осталось у него и до последнего времени в театре. Наряду с мудростью, знаниями у него сохранились остатки детского ощущения жизни. Он всегда входил в жизнь с открытыми от удивления глазами. Ему казалось, что войдет он в комнату и увидит что-то странное, непонятное и необъяснимое, чего он никогда не видал. И от этого он всегда оставался живым, страстным, беспокойным человеком.

Импульс для Сахновского иногда был важнее, чем последующее рассуждение. Если ему что-нибудь не нравились, он доводил себя до полного разрыва с этим явлением. Но если нравилось, то он отдавался целиком. Сахновский обладал способностью не только воображать, но и преображать мир. Это было характерно для него и в театре. Если послушать, как он говорил с актерами, как он внушал им уметь уходить от себя и становиться образом. Сахновский сеял полной рукой, он был в театре настоящим сеятелем золотых, отборных семян. Он был максималист и предъявлял такие требования, выполнить которые можно было только гениям. Станиславский, создавая свою систему, говорил: «Я описал систему с Шаляпина». Когда Сахновский работал с актерами, ему казалось, что он работает с Шаляпиными. Он давал такие задания, которые часто бывали им не по плечу.

Сахновский не выносил себялюбия в театре. Этот страстный, романтический человек умел отходить от самого себя и бросаться с головой в этот «океан» литературы и искусства, открывавшийся перед ним во всей своей глубине.

Я никогда не могу себе представить молодого Сахновского, хотя и сблизился с ним в ту пору, когда был начинающим студентом, а он — молодым ученым.

Он работал в нескольких московских театрах, а в 1926 году переступил порог Художественного театра. Сахновский был человеком, знавшим все, что создали Станиславский и Немирович-Данченко. В нем сочеталось прошлое, настоящее и будущее Художественного театра. В течение двадцати восьми лет он был режиссерам этого театра. В свои ранние годы он отрицал многое {185} из того, что делалось в Художественном театре. Но это не было тем отрицанием, которое утверждали режиссеры-формалисты того времени. Нет, ему казалось, что в тот момент Художественный театр уходил от воплощения подлинно реального содержания жизни. Сахновский всегда стоял под знаком глубокой реальности. Он говорил: «Если ты ставишь пьесу о России, ставь пьесу о русской народности». Островский был для него не только бытоизобразителем, но и выразителем больших русских явлений. И свою книжку об Островском он выпустил в странном нелепом формате, с какими-то причудливыми деревянными гравюрами.

Василий Григорьевич Сахновский умер, не осуществив не только многих постановок, но и не закончив своей последней, ставшей заветной, мечты о постановке «Гамлета».

Гораций говорит над телом Гамлета: «Человек он был!» Эти слова хочется повторить, вспоминая о Сахновском.

В 1938 году он подарил мне свою последнюю книгу «Работа режиссера» с надписью: «В знак дружбы, в знак прекрасных воспоминаний нашей молодости». Этих прекрасных воспоминаний было гораздо больше, чем я привожу здесь.

## Бокшанская

«Genius loci». Это латинское выражение всегда приходит мне на ум, когда я вспоминаю Ольгу Сергеевну Бокшанскую, в течение многих лет состоявшую секретарем дирекции Художественного театра.

Казалось бы, какое отношение к секретарю имеет выражение «душа места» — так можно перевести латинские слава. А между тем Ольге Сергеевне это подходило лучше всего. И это особенно почувствовалось, когда она скончалась.

Все, кто соприкасался с ней, ощутил возникшую пустоту.

Когда мне приходилось звонить к Ольге Сергеевне, я никогда не просил: «Соедините меня с секретарем дирекции» или «с товарищем Бокшанской», — я просил: «с Ольгой Сергеевной». И все понимали, что так и надо {186} было сказать, что это соответствовало тому своеобразному и неповторимому явлению, каким была Ольга Сергеевна в жизни Художественного театра. Это явление не вмещалось в понятие того места, которое занимала Ольга Сергеевна по официальной номенклатуре.

Она не ставила спектаклей, не делала декораций, не писала пьес, не играла на сцене. Но когда она была в театре, — было легче писать пьесы и ставить спектакли, и играть на сцене, и делать декорации, потому что она была одной из тех, кто создавал моральный облик театра, его дух, атмосферу… Ту обстановку, тот воздух, в котором легко дышать большому художнику.

У нее был драгоценный дар вмешиваться в творческий процесс только тогда, когда в этом возникала необходимость. Она умела помогать добрым словом и предостеречь от ошибок. И самое главное — она учила любить Художественный театр так, как его умели любить его основатели.

Когда Художественный театр гастролировал в 1923 – 1924 годах в Европе и Америке, Ольга Сергеевна ездила вместе с группой. Немирович-Данченко оставался в Москве и получал от Бокшанской письма-отчеты, написанные прекрасным и четким слогом. В них не было ничего лишнего и ничего случайного — только самое важное.

Я особенно ценил те письма Ольги Сергеевны к Владимиру Ивановичу, в которых она рассказывала о том, как писала под диктовку Константина Сергеевича его, ставшую знаменитой, книгу «Моя жизнь в искусстве».

Из этих писем встает чудесный образ Станиславского-писателя. Он и в литературной работе был неутомим. Пользуясь большими блокнотами, он диктовал и на океанском пароходе на пути из Соединенных Штатов в Европу и в Америке между спектаклями. А Ольга Сергеевна неутомимо записывала страницу за страницей. И вместе с Константином Сергеевичем она жалела, когда наступало время сделать перерыв.

Ольга Сергеевна была психологом. Для каждого работника Художественного театра она находила к месту слова и отлично разбиралась в характере своих собеседников.

Имя Бокшанской неразрывно связано со зданием Художественного театра. Вот почему я назвал ее «душой {187} места». И даже теперь, когда ее давно нет, всякий раз, входя в секретарскую комнату, я невольно представляю себе Ольгу Сергеевну, сидящую с ее полузакрытыми глазами у машинки.

В биографиях Владимира Ивановича и Константина Сергеевича революционных лет несколько страниц могут смело быть посвящены Ольге Сергеевне — их верной помощнице.

## Работа над «Анной Карениной»

Летом 1926 года я жил в Детском Селе в одном из тогдашних пансионатов, где отдыхал и Анатолий Федорович Кони — замечательный юрист, превосходный мемуарист и друг ряда великих писателей, в том числе и Толстого.

Кони был великолепным собеседником и рассказчиком. Часто, сидя в саду, куда он выходил курить свою послеобеденную сигару, Анатолий Федорович предавался воспоминаниям то о Гончарове, то о Некрасове, то о Щепкине, с которым он встречался в доме своего отца — редактора и издателя журнала «Пантеон». Кони удостоил своим вниманием мою только что вышедшую книгу «Александр Блок и театр» и, прочитав, подарил мне восьмую часть «Анны Карениной», которую отказался печатать в своем журнале Катков. Рассерженный Толстой издал ее отдельной брошюрой. Передавая мне эту книжку в синей обложке с приветственной надписью, Кони добавил: «Быть может, когда-нибудь она вам пригодится».

Об этом подарке, как о пророчестве Анатолия Федоровича, я вспомнил, когда работал над инсценировкой «Анны Карениной».

Живя в 1928 году в Париже, я смотрел «Анну Каренину» на экране. Героиню играла знаменитая Грета Гарбо. Все было приспособлено к голливудским вкусам, вплоть до знакомства Анны с Вронским у цыган и других подробностей в духе пресловутой «развесистой клюквы». Об этом фильме я написал статью для журнала «Красная нива».

Все глубже и глубже толстовский роман входил в мое сознание. Потом возникла идея инсценировки. Еще {188} ничего не было известно, как реализуется этот замысел и в каком театре найдется для него пристанище. Независимо от этого, я стал усиленно работать над будущей пьесой.

### \* \* \*

Весной 1934 года в Литературном музее библиотеки имени Ленина праздновалось тридцатилетие Ялтинского дама имени Чехова. Была устроена выставка, посвященная Чехову, на открытии которой присутствовали почти все «художественники» во главе с Немировичем-Данченко.

В одном из перерывов заседания-концерта я разговорился с Тарасовой и упомянул, что собираюсь инсценировать «Анну Каренину». Помню, какое волнение вызвала у Аллы Константиновны моя идея. Когда в конце заседания я поделился той же мыслью с Владимиром Ивановичем, то у меня уже был в лице Тарасовой горячий союзник будущего спектакля.

Мысль о постановке «Анны Карениной» на сцене понравилась Владимиру Ивановичу. Но он сразу сказал, что считает эту затею очень трудной. Вспомнил, что инсценировка «Анны Карениной» в свое время очень привлекала его, но тогда он как-то не нашел к роману театрального ключа.

Решил, что я подробно изложу театру свой драматургический замысел и что, «во всяком случае, надо сделать опыт».

Дальнейшие события развивались довольно быстро. Я написал свои «тезисы», познакомил с ними Маркова и Сахновского. Затем с моим планом ознакомился Владимир Иванович. План был им одобрен, и мы условились, что весной 1935 года я представлю театру готовый текст пьесы.

Мысли, с которыми я подходил к инсценировке «Анны Карениной», сводились к следующему.

Прежде всего я считал необходимым, чтобы спектакль «Анна Каренина» не был ни сценическими иллюстрациями к роману, ни набором более или менее сильных драматических сцен и диалогов, извлеченных из книги и связанных между собой механически. Другими словами, мне хотелось создать самостоятельную толстовскую пьесу, показать, где Толстой мыслит в романе {189} как драматург И эту «драматургию» Толстого обнаружить и перенести на сцену. Таким образом, «Анна Каренина» должна была быть как бы новой толстовской пьесой, а на долю драматурга спектакля должна была лечь задача наиболее точно вскрыть драматическую основу романа.

Эта позиция содержала ряд других важных положений. Если «Анна Каренина» пьеса, а не инсценировка, то она должна быть сделана так убедительно, чтобы зритель, даже не знающий романа, мог рассматривать театральную «Анну Каренину» как произведение, имеющее самостоятельное художественное бытие, чтобы оно было понятно без тех ассоциаций и дополнений памяти, которые, естественно, образовывались от чтения романа.

С другой стороны, для знающего роман «Анна Каренина» пьеса не должна вступать в противоречие с его, читателя, опытом и, наоборот, восприниматься как бережное Истолкование театром любимой книги.

Отсюда становилось очевидным, что «Анну Каренину» надо строить по принципу единого и целостного драматургического события, неизбежно оставляя в стороне, может быть, и чрезвычайно ценные куски, но имеющие эпический, а не драматический характер.

Хотелось также и во внешнем построении сценария следовать толстовским образам. Я перечитал пьесы Толстого, и мне показалось наиболее целесообразным взять за образец «Живой трута», где тема, отчасти похожая на тему «Анны Карениной», была разрешена Толстым в двенадцати лаконичных картинах. Другими словами, надо было делать «Анну Каренину» как «сцены из романа», без больших укрупненных актов, в которые пришлось бы искусственно сводить ряд разнообразных драматургических моментов.

Эта архитектоника многокартинности нашла потом полную поддержку театра. Владимир Иванович говорил: «Самое важное в спектакле “Анны Карениной” — это актеры, они так должны овладеть образами, что если бы им пришлось играть “Анну Каренину” без всяких декораций, то все равно зритель верил бы, что перед ним Анна, Вронский, Каренин и так далее».

Из этого постановочного «зерна» вырос в дальнейшем синий бархат, как основная декорация «Анны Карениной», {190} скупость бутафории и реквизита. Это раскрепощение спектакля от громоздкого оформления упрочило и мое право делать столько картин, сколько это нужно для раскрытия драматических коллизий.

«Анна Каренина» должна была быть толстовской пьесой и по языку. Это значило, что, перенося роман на сцену, нужно было в целости сохранить и текст диалогов. Там, где нужных слов не хватало, я с величайшей осторожностью обращал в прямую речь описательные фразы или косвенную речь Толстого. Отдельные сцены пришлось монтировать, беря разговорные куски из разных мест романа и соединяя их вместе. Но эти неизбежные операции нужно было производить только в тех случаях, когда этим путем укреплялся идейный смысл отдельных сцен и усиливалось драматическое напряжение. Так, например, в сцену Бетси Тверской для Каренина был включен разговор об измене жены Прячникова и о дуэли, хотя этот разговор Каренин вел значительно позднее — не перед «изменой» Анны, а после — в Москве, на обеде у Стивы Облонского.

Перенесенный в картину у Бетси Тверской, этот кусак, на мой взгляд, приобретал особую остроту после всех предыдущих споров о любви и после взволнованного объяснения Анны и Вронского. Так же из разных глав монтировалось посещение Карениным Облонских.

Еще одно соображение формально-драматургического порядка было положено в основу сценической композиции романа.

Поскольку дело шло о многокартинной пьесе, я стремился к тому, чтобы большинство картин носило характер, если так можно выразиться, «дуэтный». Я считал, что наиболее напряженные взаимоотношения действующих лиц могут быть, в соответствии с психологическим рисунком Толстого, переданы через различного рода «дуэты» — будь то объяснение Анны и Вронского, Анны и Каренина, Каренина и Стивы, Долли и Анны.

Пусть на сцене только два лица, но сила их общения такова, что у зрителя должно возникнуть ощущение не только личной драмы, но и тех больших социальных предпосылок, которые окрашивают и предопределяют развитие личных моментов. Моим глазам представлялись {191} великие лирические драмы мирового Искусства и в первую очередь такие трагедии, как «Ромео и Джульетта» Шекспира или «Тристан и Изольда» Вагнера с его знаменитым сорокапятиминутным дуэтом.

Эта «дуэтность», конечно, не исключала массовых сцен. Они вводились только для того, чтобы выявить социальную атмосферу романа, показать главных героев как людей, чье поведение связано с моралью определенной общественной среды. Так вошел в сценическую редакцию текста вечер у Бетси Тверской, где лицемерие большого света оттеняло особенно рельефно непосредственность и чистоту чувств Анны; так была включена в спектакль сцена во дворце, отчетливо рисующая сановного Каренина; так были показаны на сцене скачки, предопределившие своим драматическим исходом душевную катастрофу Анны; так, наконец, сделалась абсолютно необходимой сцена в театре, где скандал, учиненный Картасовой, воспринимается как изгнание Анны из большого света, как «наказание» ее за попытку определить свою жизнь вне условности ханжеской морали, вне адюльтеров типа Бетси — Тушкевич. Таким путем в цепь интимно-сосредоточенных сцен врезались многофигурные социальные полотна, и эта черта драматургии «Анны Карениной» нашла свое великолепное выражение в Художественном театре.

Очень большое значение в композиционной работе имело и то, что можно назвать появлением и исчезновением того или иного действующего лица в пьесе. Это, разумеется, относилось к ведущим фигурам — к Анне, Вронскому и Каренину. От того, как зритель встретится в первый раз с действующим лицом и на каком моменте с ним простится, зависел итог. Для Анны таким появлением было «Бологое», а исчезновением — «Обираловка». Эти две точки отлично слагали облик одинокой и трагической Анны. Для Вронского, как и для Анны, появлением было «Бологое», а исчезновением — жестокие фразы в сцене разрыва. Этим подчеркивалась та перемена, какая произошла в характере Вронского за время его близости к Анне.

Наиболее трудно было «ввести» и «вывести» Каренина. Он появлялся впервые на вечере у Бетси Тверской. Упомянутый выше разговор о Прячникове и его жене явился удачной идейной экспозицией образа Для {192} ухода же Каренина из пьесы я Остановился на разговоре его со Огивой о разводе. Этим самым вскрывалась не только безжизненность Каренина, но и та мертвая хватка, какой он душил живую жизнь. При таких концах не страшно было давать моральное размягчение, которое испытывал Каренин около постели умирающей Анны. Подводя итоги, зритель отлично разобрался, в чем заключается истинная суть Каренина и его временная «доброта». Образ мужа Анны проходил со всей силой тех противоречий, которые были гениально вскрыты Толстым, и последнее появление Каренина в пьесе окончательно убеждало, что это не человек, а злая машина.

Как ни важны были перечисленные соображения, они, однако, имели все же второстепенное значение. Основным же и решающим моментом был идейный план спектакля, те основные общественные и психологические линии романа, которые должны были быть показаны в театре. Эта идейность и была тем фундаментом, на котором надо было воздвигать всю драматургическую и сценическую постройку.

Один из наиболее важных вопросов в этом смысле был вопрос о линии Левина. Нужно ли и можно ли было доказать в театре историю Анны и историю Левина в том параллелизме, в каком они существуют в книге, или нужно было произвести решительное разделение обоих половин и, отсекая историю всех переживаний Левина, сосредоточить все внимание на истории самой Анны Карениной, чьим именем называется весь роман? Такова была проблема.

Я пошел от внешнего к внутреннему: читая роман, прежде всего отделил левинские главы от каренинских и прочел их в отдельности. Это чтение дало полное ощущение возможности создания двух отдельных циклов изображенных в романе событий — ленинского и каренинского, живущих почти обособленной жизнью. Достаточно напомнить, что Толстой не счел нужным до седьмой части даже «познакомить» Анну и Левина и сделал это за несколько глав до гибели Анны. Но дело было, конечно, не в этом внешнем обстоятельстве, а в том, что история Левина и история Анны развиваются в двух различных идейных плоскостях. Если для Левина основным моментом его поведения является искание {193} живого бога, то есть религиозно-философская сторона, то для Анны главенствующим принципом служит ее попытка осуществить право на любовь, право на материнство вне тех жестоких норм крепостнической морали, которые воплощены в «византийских портретах» Каренина и Лидии Ивановны, вне той проповеди адюльтера, которую проводит в жизнь фальшивая и лживая княгиня Бетси Тверская.

И для меня стало ясно, что сочетать в одном драматическом произведении оба эти пласта невозможно. Это значило не показать по-настоящему ни тот, ни другой, а дать лишь одни осколки.

В то же самое время было очевидно, что если судьба и гибель Анны Карениной, как глубоко талантливой, глубоко искренней русской женщины, нас трогает и непосредственно волнует, то история религиозных исканий Левина нам кажется интересной лишь как этап в развитии толстовского морального мировоззрения.

Не могли служить аргументом за Левина и такие поистине великолепные картины, как охота, покос и другие, которые замечательно написаны Толстым в левинской половине романа. Но их сила заключается в изумительной зоркости и тонкости описаний, а не в той непосредственной драматической действенности, которой наполнены, например, красносельские скачки. А театр только и может иметь дело с действенностью, а не с повествованием живописного, бытового порядка.

Итак, надо было решиться на радикальную операцию — оставить в стороне Левина и сосредоточить все внимание на судьбе Анны Карениной и здесь создать тот драматический конфликт, который превращал бы инсценировку в пьесу.

Эта пьеса определялась мною независимо от того, как она могла быть названа на афише, как трагедия. Таким образом, перед театром стояла задача показать Толстого как русского трагического писателя, как могучего мастера русской реалистической трагедии. Этим спектакль «Анна Каренина» поднимался на громадную принципиальную высоту. Этим работа над постановкой «Анны» являлась новым этапом и для самого Художественного театра, пробовавшего разрешить в предреволюционные годы проблему русской трагедии через романы Достоевского и нашедшего эту трагедию {194} в творчестве великого писателя земли русской — Льва Толстого.

Ограничив круг внимания судьбой Анны Карениной, сделав историю ее трагической гибели стержнем инсценировки, я начал уже под этим углом зрения заново перечитывать роман, вдумываться в него, стремясь создать, по возможности, стройное драматическое действие.

Первое, с чем пришлось мне считаться, — со знаменитым эпиграфом «Мне отмщение и аз воздам», который загадочно и грозно стоит на первой странице романа, как бы указывая читателю то направление, которому он должен следовать, дабы понять основной смысл произведения. Библейские слова казались на первый взгляд сжато сформулированным комментарием романа, и если бы читатель этому комментарию подчинился, то дальнейший результат был бы очевиден. Роман перестал бы восприниматься как реалистическое изображение человеческих чувств и страстей, он превратился бы в притчу о человеке, нарушившем божественную заповедь и понесшем за это суровое возмездие.

Я попытался иначе подойти к пониманию значения и смысла эпиграфа, чтобы не просто механически срезать его (что было бы линией наименьшего сопротивления), а для того, чтобы понять самому и показать другим, почему этот эпиграф не может быть ни комментарием, ни смыслом романа.

В этом отношении помогла автобиография Софьи Андреевны Толстой. Рассказывая о написании Толстым «Анны Карениной», она сообщает: «Всегда делясь со мной своими замыслами, он говорил мне в 1870 году, что хочет написать роман падения светской женщины из высшего петербургского круга и задачей своей ставит описать эту женщину и ее поступок без осуждения Этот замысел и выразился потом в новом романе “Анна Каренина”».

Слова «без осуждения» поразили меня, и вдруг эпиграф осветился по-новому и как-то сразу сам сошел со страниц романа, как указующий перст. «Если, — думал я, — Толстой решил изображать, а не осуждать Анну Каренину, то, значит, он поставил эпиграф для того, чтобы и читатель не судил и не осуждал героиню романа» Другими словами, Толстой не изображал в романе какого-либо суда над Анной Карениной, а выносил этот {195} суд за пределы книги. А если так, то сразу роман восстанавливался в полноте своего мощного реализма, без всяких религиозно-метафизических надстроек.

Проблема «божьего суда» оказывалась абсолютно необязательной для того, кто не имел соответственных религиозных убеждений, а сила и художественная красота истории Анны Карениной оставалась нерушимой, как объективно данная картина человеческих переживаний и человеческих страданий и тех противоречий, в которых протекала жизнь Анны Карениной. Роман начинал ощущаться по-шекспировски, как трагедия жизни и смерти, как трагедия, складывавшаяся на земле без всякого вмешательства неба.

Так раскрылась передо мной «даль свободного романа», и надо было уже конкретно думать о том, чтобы сохранить в театре все основное, не увлечься второстепенным и провести от начала до конца в строгой последовательности всю историю его героини.

Поскольку Анна Аркадьевна Каренина была тем главным лицом, которому посвящалась пьеса, постольку судьбы всех других людей, входивших в роман, брались лишь там, где они определяли течение жизни Анны, и там, где Анна определяла в свою очередь их жизнь. Анна и прежде всего Анна должна была пройти перед зрителем крупным планом.

Постепенно сужая круг драматургических задач, я все же чувствовал, что надо еще больше и больше ограничивать себя, ибо театральный вечер имеет максимум четыре часа, а вопрос о двух вечерах для «Анны Карениной» (как это было при постановке «Братьев Карамазовых») сразу был решен отрицательно. Самое трудное в драматургических работах, аналогичных работе над «Анной Карениной», — экспозиция пьесы, самое начало спектакля. И тут на помощь пришел сам Толстой. Знакомясь с историей текста, я обратил внимание на то, как Толстой начал свою работу над романом. Известна следующая характерная подробность. Толстой начал писать «Анну Каренину» немедленно после того, как прочитал в случайно открытом томе сочинений Пушкина его прозаический отрывок, начинающийся словами «Гости съезжались на дачу графини». Толстой, прочтя эти пушкинские страницы, сказал: «Как хорошо, как просто. Прямо к делу. Вот как {196} надо писать. Пушкин — мой учитель». И вслед за этим начал писать свой роман.

Основное намерение Толстого позволило очертить сферу действия пьесы — «большой петербургский свет», который выступает на сцене как социальная среда и сила, предопределившая гибель Анны Карениной.

Непосредственная работа над пьесой заняла у меня в общем год. По мере того как двигалась пьеса, я начал знакомить с ней театр.

Вспоминаю зиму 1935/36 года, когда Сахновский, увлеченный постановкой, полностью погрузился в изучение Толстого. Громадная любовь Василия Григорьевича к русской культуре, воспитанная его многолетней педагогической работой (он преподавал русскую литературу), помогла ему как режиссеру. Вокруг постановки «Анны Карениной» создается чудесная творческая атмосфера, о которой всегда будут благодарно помнить те, кому посчастливилось войти в состав авторов и участников этого спектакля на сцене Художественного театра.

Весной 1936 года Сахновский показывает Немировичу-Данченко первые результаты работы. Репетиция идет в фойе и проходит очень успешно. Немирович-Данченко начинает активно помогать актерам в углублении уже обозначавшихся образов и дает ряд таких ценных указаний, которые по-новому освещают все главнейшие фигуры спектакля. Особенно интересна была работа над образом Каренина. Надо было создать ощущение не человека, а бюрократической машины, и при всем том дать возможность Каренину жить всей полнотой чувств. И эти уроки Владимира Ивановича чудесно усвоил Хмелев.

С осени 1936 года работа над спектаклем ведется чрезвычайно интенсивно. Репетиции переносятся на сцену, и к середине января 1937 года Сахновский показывает «Анну Каренину» в гримах и костюмах.

Владимир Иванович начинает вместе с Сахновским работать над дальнейшим усовершенствованием отдельных сцен, особенно тех, в которых принимает участие «масса». Это — вечер у Бетси Тверской, скачки, дворец, театр.

Очень трудно в немногих словах рассказать, как велась эта режиссерская работа на последнем этапе {197} перед премьерой. Но вот одна маленькая деталь, дающая представление о том, как конкретно подходил Немирович-Данченко к отдельным сценическим задачам. В картине у Бетси Тверской фигурирует некий Тушкевич, любовник хозяйки. Роль Тушкевича имеет всего несколько фраз, но сама фигура отлично характеризует мораль высшего света. О Тушкевиче злословят гости. Злословие, как всегда в таких случаях, имеет иносказательную форму. Один из гостей говорит, что в Тушкевиче есть что-то от стиля Людовика Пятнадцатого. На это следует ответ — да, он в одном вкусе с гостиной, потому что он так часто бывает здесь. Эти реплики говорят об одном: он любовник хозяйки. И Владимир Иванович «сочиняет» Тушкевича, весь характер его поведения. Вот незаметно для других, до заметно для зрителя, Тушкевич обменивается пожатием руки с Бетси Тверской. Вот Тушкевич, сам того, быть может, не замечая, подчеркивает свое положение в доме тем, что он всячески старается помочь хозяйке в обслуживании гостей. Он занимает их, угощает, всегда приходит на помощь. И поэтому, когда произносятся фразы о Тушкевиче, зритель понимает тот намек, который вложен Толстым в косвенную светскую речь.

Я помнил все время указания Владимира Ивановича о превалирующем значении актера в этом спектакле и потому старался обеспечить для исполнителей нужный им драматургический материал. А задача была, разумеется, очень сложна, ибо над всеми участниками спектакля высился силуэт великого Толстого, а на столе лежал раскрытым роман, относящийся к числу наиболее прославленных шедевров мировой литературы.

Первая редакция «Анны Карениной» была все же рассчитана на два вечера. Потом, когда два превратились в один, Владимир Иванович (я забегаю несколько вперед), знакомясь с этими сокращениями, сказал: «Первый акт — все московские сцены — мы выбросим». Потом он заявил, что я не умею рассчитывать время. Я возразил: «Владимир Иванович, ведь “Москва” от вас шла». На это он ответил: «Надо же на кого-нибудь валить».

Таким образом, от первого действия осталось только Бологое, которое и явилось увертюрой спектакля, шедшего в один вечер.

{198} Владимир Иванович подходил к инсценировке со свойственным ему режиссерским опытом Например, он говорил: «Эти две картины рядом ставить нельзя, потому что актриса не сможет переодеться». Поэтому картина, для которой актриса должна была переодеваться, исчезала.

С четвертого марта по шестнадцатое апреля 1937 года Владимир Иванович провел двадцать четыре репетиции. Здесь были и занятия с актерами и монтировка спектакля. На этих репетициях я почти всегда присутствовал, так как по ходу действия была необходимость в изменении отдельных картин.

Одно дело писать у себя дома, другое — слышать живую речь. Здесь не всегда рождается то впечатление, которое возникает, когда думаешь наедине с собой Даже когда это касается не оригинальной пьесы, а драматической композиции романа.

Иногда изменение текста должно было быть произведено безотлагательно. Помню, какое особое внимание Немирович-Данченко обращал на конец пьесы. Особенно настойчиво он требовал от наполнителей убедительно сыграть момент разрыва Вронского и Анны. Мне приходилось выходить в соседнюю комнату и заново редактировать самую сцену объяснения Вронского и Анны. И только внеся свои изменения, Владимир Иванович оставался доволен.

Для меня, как драматурга спектакля, эти репетиции остаются драгоценными уроками сценического мастерства.

Будучи сам драматургом, Владимир Иванович показывал, где мы отклонились от основных линий намеченной трагедии. Он всегда думал о том, чтобы не затянуть и без того понятные куски и не ослабить внимание зрителей. На генеральной репетиции исчезли даже отлично поставленные картины, например осмотр Анной строящейся больницы. С точки зрения распределения света и тени это исчезновение было не совсем оправдано, так как только здесь мы видели Анну деятельной и счастливой натурой Но развитие действия требовало иных темпов, и картина вычеркивалась, как впоследствии из готового спектакля были вычеркнуты сцены падения Анны и неудавшегося самоубийства Вронского.

{199} Эти примеры я привожу потому, что для меня они были школой инсценировки больших романов.

Когда вспоминаешь, как Владимир Иванович вел репетиционные разговоры с актерами, видишь, что как тонкий психолог он искал для каждого актера на сцене психологического осмысления, требовал абсолютного знания жизненной обстановки.

Вот, например, сцена, когда Каренин находится у Стивы Облонского и говорит, что он должен развестись с его сестрой. В этой сцене Немирович-Данченко тонко обыгрывает сигару Стивы, чашку кофе, рюмку ликера и этим добивается необходимой для этого куска атмосферы обеда.

Для сцены во дворце он определяет сквозное действие поведения Лидии Ивановны «Я не допущу появления Анны в даме Каренина и встречи с сыном». И на этом «я не допущу» все было построено.

Таким образом, все действующие силы, несмотря на свое разнообразие, подчинились единому внутреннему анализу.

Разговоры Владимира Ивановича с исполнителями — Это разговоры режиссера-психолога, а не только педагога. Как театральный педагог, он вырос из романиста-психолога, постоянно и глубоко изучавшего действительность. А педагог, который не знает жизни, как известно, ничему научить не может.

Еще одна деталь. Все повторяют, что театр начинается с вешалки. Владимир Иванович же говорил, что театр начинается с афиши. Когда была напечатана большая афиша «Анны Карениной», в ней очень крупно стояло имя Владимира Ивановича, помельче Сахновского и еще мельче мое. Это несущественно, что мое имя стояло мельче, потому что когда ставилось «Воскресение», то мельче стояло имя Толстого, а сверху крупно имя автора инсценировки Владимир Иванович увидел афишу «Анны Карениной» и пришел в гаев. «Как можно имя Сахновского печатать мельче моего?» Он говорил «Волкова также поставьте крупнее». И сохранились две типографские редакции этой афиши, раскрывающие этику замечательного руководителя театра. Владимир Иванович умел уважать своих сотрудников и с большим уважением относился ко всем тем, кто помогает славе и жизни Художественного театра.

{200} И генеральные репетиций, и премьера, и первые представления «Анны Карениной» происходили в атмосфере повышенного интереса зрителей. Уж не говоря о том, что за билетами стояли длинные очереди, самый факт появления знаменитого толстовского романа на сцене казался подлинным событием.

Вспоминается, какой гром рукоплесканий сопровождал и отдельные картины и весь спектакль в целом, какое восторженное отношение к исполнителям царило в зрительном зале. И в то же время какая глубокая тишина сопровождала каждую картину. Другую такую премьеру вряд ли можно было найти в репертуаре Художественного театра 30‑х годов.

Еще на репетициях был неясен размер успеха. Но вот наступил решающий день первого представления, и началась буквально буря восторга!

Об «Анне Карениной» в Художественном театре говорили всюду не только в Москве, но и в других городах. И вскоре «Анна Каренина» стала репертуарной пьесой везде, где существовала малейшая возможность осуществить этот большой и сложный спектакль. Мне приходилось смотреть «Анну Каренину» в Харькове, Горьком, и всюду в «Анне Карениной» видели не только инсценировку романа, а трагическую историю о возвышенной любви прекрасной русской женщины. Следя за зрителями и генеральных репетиций и первых представлений, я видел, как на лицах отражается необычайное волнение, а порой увлажняются глаза. Это было победой искусства Художественного театра, победой режиссуры Немировича-Данченко и Сахновского, художника Дмитриева, всего артистического ансамбля во главе с Тарасовой и Хмелевым. И те, кто в эти вечера имел счастье быть в Художественном театре, никогда не забудут пережитых ими чувств.

### \* \* \*

Теперь мне хочется рассказать о том, как Владимир Иванович подходил к задачам кино в отношении «Анны Карениной».

Первоначально «Анну Каренину» собирался экранизировать «Межрабпомфильм». Я записал разговор Немировича-Данченко с представителями этой организации.

{201} Владимир Иванович соглашался взять на себя общее руководство постановкой фильма, но говорил, что фильм отнюдь не должен быть точным воплощением мхатовской системы. Он вспоминал «Живой труп» в Художественном театре и говорил, что полутона, присущие Художественному театру, должны уступить место более яркому драматизму, более яркому выражению темперамента.

Он говорил, что фильм «Анна Каренина» должен потребовать самого широкого размаха и превзойти то, что делал Голливуд, когда ставил одноименный фильм с Гретой Гарбо.

Свою работу в кино Немирович-Данченко мыслил главным образом в плане повышения уровня актерского искусства. Между прочим, он считал, что те же самые актеры МХАТ, которые часто снимались в фильмах, были бы еще лучше на экране, если бы они проходили свои роли со Станиславским или с ним.

— Не надо бояться длинных актерских кусков, — говорил Владимир Иванович, — если они наполнены верным психологическим содержанием.

Он стоял за малое количество текста, считая, что главный утор должен быть сделан на «пантомимном» выявлении чувств героев.

Поскольку участниками фильма должны были явиться актеры, занятые в театральном спектакле «Анны Карениной», Немирович-Данченко сказал, что период подготовки спектакля явится таким образом и подготовительным этапом для фильма и актеры придут на киностудию уже с готовыми образами. Это даст возможность сократить съемочный период.

Владимир Иванович также говорил, что кино, по его мнению, должно быть «натуралистическим», понимая под этим словом необходимость давать зрителю иллюзию подлинности разыгрываемых событий.

В архиве Немировича-Данченко сохранилась копия его письма к председателю Комитета по делам кинематографии, относящегося, по всей вероятности, к августу 1935 года. Письмо это содержит ряд высказываний по поводу предполагаемой его работы над фильмом «Анна Каренина».

«Я хорошо знаком с тем, как работают в Холливуде. Первую “Анну Каренину” с Гретой Гарбо снимали при {202} мне, убеждали даже меня принять участие, но, познакомившись со сценарием и побеседовав с Тальбергом (Metro-Goldwin), я уклонился.

Ни с кем в Москве о предстоящей нашей работе я еще не беседовал. Даже с Н. Д. Волковым — по сценарию. Но сам я к своим обязанностям руководителя подготовлен, кажется, достаточно».

Очень интересны мысли Немировича-Данченко о возможности параллельной работы в театре и кино над одним и тем же произведением.

«… Вы, конечно, знаете, что под моим же руководством приступают к постановке “Анны Карениной” и в Художественном театре. Думали, что работа пойдет почти одновременно и в театре и у вас. Но это совершенно невозможно. И даже было бы вредно для обеих сторон. Театр и кино до такой степени различны и по их ближайшим рабочим задачам, и по художественным приемам, и по физическому самочувствию исполнителей, что немыслимо было бы то и дело менять атмосферу.

И, однако, в самой глубинной сущности, поскольку то и другое опирается на искусство актера, театр может оказывать кино услугу колоссальную. То есть не театр, а работа, которую я проведу там с актерами. Искание образов. “Нахождение себя” актерами в образах Толстого. Достижения высшей простоты, освобожденной от малейшего наигрыша и в то же время насыщенной социальным, психологическим и бытовым содержанием Причем в процессе этих исканий мы все время будем перекидываться и в сторону кинематографических возможностей.

Это будет, наконец, первый опыт, о котором я мечтаю, с предложением, которого я был у Вашего предшественника лет семь назад».

Заканчивая письмо, Владимир Иванович подчеркивает:

«В конце концов, опять и опять, Все сводится прежде всего к работе с актерами».

К сожалению, эта его мечта о работе в кино Осталась неосуществленной.

Переходя к своей работе над литературным киносценарием, я, разумеется, не собирался механически переносить на экран чисто театральные условности, Ведь {203} кино давало возможность ввести в действие ряд эпизодов, которые не по силам театру. Вместе с тем в кино гораздо шире могла быть передана вся бытовая атмосфера 70‑х годов, пейзажи Москвы и Петербурга. А главное — самый метод изложения должен быть несомненно иным, учитывающим своеобразие средств экранной выразительности.

Уже после того, как с необычайным успехам прошел в Художественном театре спектакль «Анна Каренина», началась по-настоящему и работа над экранизацией романа.

Мне неизвестно, по каким причинам отошли от работы над фильмом «Анна Каренина» режиссеры и артисты МХАТ. Думаю, что это произошло потому, что когда были готовы литературный и режиссерский сценарий, кинопостановка «Анны Карениной», так же как экранизация других классических произведений, выпала из репертуарных планов кинематографии. А силы мхатовцев нужны были как раз для съемочного этапа работы.

Ставить картину поручили «Мосфильму». В качестве будущих режиссеров были привлечены такие великолепные мастера, как Всеволод Илларионович Пудовкин и Михаил Иванович Доллер.

Не знаю, как работают теперь кинорежиссеры со сценаристами. Я с благодарностью вспоминаю те часы, которые мы провели с Пудовкиным и Доллером в совместной и дружной работе.

Обычно это происходило так. Когда я заканчивал очередную часть литературного сценария, все собирались у меня, слушали и начинали обсуждать, — что оставить, чем дополнить? У Пудовкина была неудержимая фантазия. Слушая сценарий, он как будто уже снимал картину. Мы трое уже видели, что получится, когда оператор начнет вертеть ручку аппарата.

У Доллера был более спокойный и выдержанный характер. И это сочетание столь разных по своему темпераменту людей было плодотворным. Доллер умел вводить неудержимую фантазию Пудовкина в деловые берега.

Для меня работа с Пудовкиным и Доллером была школой киносценариста. Я научился переводить литературные положения на кинематографический язык. {204} Поэтому я хочу литературный сценарий излагать в дальнейшем так, как он был переделан Пудовкиным, Доллером и мной с учетом специфических требований кино. Поэтому в дальнейшем читатель найдет и ссылки на съемочный аппарат, и на наплывы, словом, на все то, что зритель потом уже должен был увидеть в зале кинотеатра в кинематографическом обличье.

### \* \* \*

Передо мной лежит серая потрепанная тапка самого скучного вида. В эту неказистую оболочку помещен режиссерский экземпляр сценария «Анны Карениной».

Теперь представим себе, что фильм «Анна Каренина» в постановке Пудовкина и Доллера осуществлен, и мы вошли в зрительный зал кинотеатра, где сейчас начнется очередной сеанс.

Вот зазвучала музыка, и на экране замелькали заглавные надписи.

Из затемнения, под императорским орлом, занесенным снегом, появились черные буквы на штукатурке стены:

«Станция Москва Николаевской железной дороги».

Отдаленным ударом железнодорожного колокола закончилось музыкальное вступление.

У входа на перрон стоит жандарм в белых толстых перчатках, с заиндевевшими от крепкого мороза усами. Проходят встречающие. Появился Вронский. Потом Стива. Следует ряд общих планов — приближающийся поезд, уходящие вдаль загибающиеся рельсовые пути, резкие тени от бегущих вагонов на белом снегу, артельщики в полушубках. К перрону подходит поезд.

На фоне этих кадров — разговор Стивы и Вронского. «А ты кого встречаешь?» — спрашивает Вронский. Веселый ответ Стивы: «Я? Хорошенькую женщину». И после того как Стива сказал: «Не думай дурно, Сестру Анну», — рассеянное замечание Вронского: «А, это Каренину. Кажется, знаю… Или нет… Право, не помню».

Этот диалог сменяется грохотом колес по рельсам, сотрясающимся под тяжестью катящегося поезда.

Со слов молодцеватого кондуктора, обращенных к Вронскому: «Графиня Вронская в этом отделении», — {205} начинается эпизод встречи Вронским матери, а Огивой — Анны.

В фильме дан ряд надписей, которые то поясняют происходящие события, то выражают «внутренние монолога» героев. Эти титры подобны высказываниям чтеца в театре. Вот одна из надписей:

«Весь этот день Анна провела в доме Облонских».

Перед нами проходит история этого дня — чудесная сцена с детьми Долли, где Анна обнимает ребят со словами: «Все вместе, все вместе», и подробный разговор с Кити о будущем бале. И, как образ грядущих событий, обручальное кольцо Анны, которое та сняла, чтобы дать маленькой Тане, а кольцо покатилось по ковру и скрылось за ножкой стула.

Вот Анна хочет показать Долли своего Сережу, фотографию которого она привезла в альбоме.

Мотив Сережиной фотографии потом будет играть существенную роль в драматургии фильма, но сейчас это только изящный кадр — три женские головки склонились над изображением маленького сына Анны.

Идет эпизод приезда Вронского к Стиве и надпись, которую можно назвать психологической:

«Ничего не было странного в том, что человек заехал к приятелю узнать подробности затеваемого обеда и не вошел, но всем это показалось странным. Больше всех странно и непонятно это показалось Анне».

А когда кадр темнеет, начинается музыка вальса и сразу аппарат скользит за кружащимися парами.

Бал режиссерски разработан был подробно. Тут и горе Кити, покинутой Вронским, тут и Анна, опьяненная успехом, и взгляд Вронского, в котором затаился какой-то страх и покорность.

Звуки мазурки переходят в свист метели. Пудовкину хотелось в этом фильме нахлынувшую страсть изображать через образ метели. От бешеных порывов ветра, несущего мелкий снег, раскачивается большой станционный фонарь. То гаснет, то вспыхивает керосиновая лампа. Мечутся косые пересекающиеся тени на сугробе снега. Порыв ветра срывает с сугроба и несет снежную пыль. Через полосу света, лежащую на снегу, проносится поземка. Снег ударяется о стекла высокого, изнутри освещенного вокзального окна, и в то же мгновение слышен первый удар станционного колокола.

{206} Так изображается отъезд Анны из Москвы.

В скупо освещенном куше вагона первого класса с помощью горничной Анна раскладывает необходимые вещи, затем берет книгу и, склонив голову, принимается читать.

Далекий низкий рев паровоза примешивается к однообразному стуку колес. Анне не читается. Перед ней появляется и медленно расплывается карточка Сережи в альбоме, Вронский на лестнице дома Облонских, и все уходит в темноту.

После прохода истопника и возгласа кондуктора «Бологое», начинается сцена встречи Анны с Вронским.

Анна, сказав: «Да, мне подышать хочется, тут очень жарко», — вышла из вагона. И опять симфония зимней метели — неистовый ветер, снег, качающийся свет высокого станционного фонаря. Анна входит в кадр, продолжая прижимать муфту к пруди и прятать лицо от снега.

Режиссеры дают картину вокзальной суеты. В звуковое оформление входит звук далекого рожка, высокий отрывистый свист маневрового паровоза.

Только когда Анна, надышавшаяся морозным воздухом, собирается идти в вагон, в кадр, спиной к аппарату, входит человек в военной шинели. Он силуэтом вырисовывается на мутно светящемся фоне метели. Это — Вронский. Идет короткий многозначительный разговор, который звучит увертюрой к будущим отношениям. И опять фоном для мелодии сдержанной страсти служит ветер, который сорвал снег с крыши вагона, загремел листом железа на крыше сарая. И когда Анна вскрикивает: «Довольно, довольно!» — и скрывается в вагоне, начинается ритмический стук колес поезда.

Серый зимний день. Проносятся снятые с идущего поезда скучные зимние пейзажи с редкими чахлыми деревьями на болотистой, покрытой снегом равнине, и вновь, как и в начале фильма, появляется неподвижный черный императорский орел, а под ним черная надпись, — на этот раз:

«Санкт-Петербург».

Сразу угасает звук колес и возникает крытый перрон петербургского вокзала с такими же, как и в Москве, уходящими вдаль большими окнами.

{207} Сквозь толпу идет Каренин в черной круглой шляпе, черном пальто и черных панталонах. Мы можем подробно рассмотреть этого важного петербургского чиновника, с хрящами слегка оттопыренных больших ушей, подпирающих поля твердой шляпы.

Вышли из вагона Вронский с несколькими пассажирами, вышли и Анна с горничной. К Анне подошел Каренин.

Читаем надпись:

«Вронский испытал неприятное чувство, подобное тому, какое испытал бы человек, мучимый жаждою и добравшийся до источника и находящий в этом источнике собаку, овцу или свинью, которая и выпила и возмутила воду».

Довольно подробный разговор между Анной, Карениным и Вронским заканчивается уходом Каренина.

А затем мы видим пустынный, покрытый снегом тротуар перед подъездом большого дома Карениных, карету, из которой быстрыми, решительными шагами выходит Анна.

Вестибюль дома, который мы еще увидим в дальнейшем, когда Анна придет, крадучись, навестить Сережу. Но сейчас еще ничто не предвещает будущих катастроф.

Когда внезапно слышится отчаянный детский крик «мама!», мы видим, как счастливая Анна, держа на руках маленького сына, входит в свой кабинет. Эта детская сцена перекликается с той, которую мы видели, когда Анна играла с детьми Долли в Москве.

Но вот Сережа с няней ушли. Анна осталась одна. У нее спокойное лицо. Она подходит к столу, где лежит ее сумочка, вынимает флакон и английский роман с заложенным в книгу ножичком для разрезания страниц. Приложила к щеке ножичек, и кадр сразу потемнел. Вновь мы слышим звуки рожка и мрачный, плачевный, густой свисток паровоза, и в мутном облике несущейся метели — раскачивающийся фонарь. Кончился наплыв. Анна бросает на стол книжку и ножик, садится в кресло. Чувствуя себя в привычных условиях жизни, она говорит сама с собой: «Что же было? Ничего. Говорить об этом мужу — значит придавать важность тому, что ее не имеет. Стало быть, незачем говорить».

{208} Она вздохнула облегченно.

«Да, слава богу, и нечего говорить».

Так заканчивается первая часть фильма, которую можно назвать прологом будущей драмы.

Вторая часть начинается снова музыкой — это исполняемый с чрезмерной отчетливостью на фортепьяно финал пьесы Фильда. На фоне музыки появляется надпись, являющаяся обозначением нового этапа в отношениях Анны и Вронского:

«Вронский был везде, где только мог встретить Анну. Особенно часто встречал он Анну у княгини Бетси Тверской, которая была ему двоюродной».

На рояле играет красивый белокурый молодой человек. Это Тушкевич, который, согласно роману, является любовником Бетси Тверской.

Пока Тушкевич играет, на экране проходит целая галерея гостей Бетси Тверской.

Очень кинематографично дается приход Анны. По пустой комнате, смежной с гостиной, как всегда, держась чрезвычайно прямо, своим быстрым и легким шагом, отчетливо стуча каблуками то звонкому паркету пола, идет, приближаясь к аппарату, Анна.

Слегка удалившись от общества, Анна и Вронский продолжают в глубине гостиной уже интимный разговор о любви.

Когда Анна говорит мужу, что она останется ужинать, под звуки нежных аккордов фортепьяно мы видим, как улыбка радости разгорается на ее лице. Кадр темнеет, и аккорды фортепьяно постепенно угасают в темноте.

Короткое затемнение, и мы видим, как у подъезда дома княгини Бетси Тверской стоит карета Каренина, запряженная парой серьга: крупных лошадей, с толстым кучером и лакеем, застывшим у открытой дверцы. Уличный фонарь освещает мокрый тротуар, покрытый пятнами талого снега. Вронский провожает Анну. Прежде чем она садится в карету, вновь происходит разговор о любви.

Карета скрывается в темноте, и Вронский остается один у подъезда, он подносит к своим губам ладонь, которой коснулась рука Анны, и жадно целует ее.

На экране вновь толстовские слова:

«И Вронский поехал домой счастливый сознанием {209} того, что в нынешний вечер он приблизился к достижению своей цели более, чем в два последние месяца».

Заключительным эпизодом второй части является сцена объяснения Анны и Каренина после вечера у Бетси Тверской.

Снова мы видим лестницу вестибюля дома Карениных, по которой, двигаясь от аппарата, подымается Анна. Она идет быстро, играя кистью накинутого на плечи белого башлыка, и скрывается за поворотом лестницы.

Анна входит в свой кабинет. На небольшом диване сидит Каренин. Лицо ее «блестит ярким блеском, но не веселым, а страшным блеском, похожим на блеск пожара среди темной ночи».

Диалог носит исключительно «разговорный» характер. Режиссура стремится как бы передать интонации, слова, не отвлекая внимания эффектными мизансценами.

Надписью «В нынешнем году назначены были офицерские скачки с препятствиями. Вронский записался на них и был страстно увлечен ими» начинается третья часть фильма.

Первый эпизод третьей части показывает Вронского, приехавшего в коляске, запряженной тройкой, на ипподром. Здесь главной «героиней» является лошадь Фру-Фру, на которой будет скакать Вронский.

В разных ракурсах мы видим Вронского, когда он ведет своего рода разговор с волнующейся лошадью, повторяя ласково: «успокойся, милая, успокойся». И аппарат показывает, как дрожат мускулы Фру-Фру под гладкой, как атлас, кожей, как переступают ее точеные ножки, как она смотрит, скосив глаза, на Вронского.

Хозяином положения является англичанин-тренер, который смотрит на Вронского только как на жокея и поэтому позволяет себе задать такой, казалось бы, нетактичный вопрос: «А вы куда едете?»

Аккомпанементом этой и дальнейшей сцены является летний дождь, превращающийся в ливень, когда Вронский едет к Анне на ее дачу, в Петергоф. Капли дождя в лучах солнца, маленькие лужицы, цветы на клумбах, роняющие капли, — все это передает акварельную прелесть летнего дня, так счастливо начавшегося и так трагически кончившегося.

{210} К террасе, на которой в белом, с широким шитьем, платье сидит Анна, подходит Вронский, стараясь не шуметь и придерживая саблю.

Идет большой диалог, в конце которого Анна сообщает Вронскому: «Я беременна…»

Эти слова, как и волнение Анны, передаются через дрожащий кленовый лист, который лежит в руках Анны на ее коленях.

А когда Вронский уходит из кадра, начинается небольшой, но очаровательный эпизод Анны и Сережи.

Сережу, берущего из глубины сада к террасе, видит Вронский. За ушедшим Вронским появляется Анна. «Она идет навстречу Сереже, вдруг остановившемуся на бегу и смотрящему вслед Вронскому, подходит к нему и, нагнувшись, подхватив его маленькое тельце своими сильными руками, целует его».

Так в фильме еще раз подчеркивается неразрешимый конфликт сына и возлюбленного…

В темноте начинается музыка отдаленного духового оркестра, который играет гвардейский кавалерийский марш.

Аппарат панорамой скользит по толпе офицеров, стоящих у деревянного, украшенного флагами павильона красносельского скакового ипподрома. Здесь режиссура полностью использует возможность показать группы гвардейского офицерства — кавалергардов, лейб-гусар и других, перемежая военные мундиры с элегантными костюмами штатских. А затем в кадре появляется дамская беседка с морем кисеи, лент, перьев, зонтиков и цветов. Звонит стартовый колокол, и на большой тяжелой лошади проносятся на всем скаку высокий кавалергард и маленький, согнувшийся в седле лейб-гусар.

Следуют перемежающиеся кадры скакового поля и трибун.

Звуки музыки заглушает резкий звук колокола. Начинается скачка, в которой участвует Вронский. Все бинокли направлены на старт.

Вот мы видим его самого, вскакивающего на лошадь, а затем всех всадников, которые подъезжают к линии стартового столба.

Самые скачки разработаны режиссурой с тем напряжением, какое можно достигнуть только в кино. Аппарат летит за Вронским, не выпуская его из кадра. Все {211} дальнейшее состязание между основными соперниками — Вронским и Махотиным — снимается параллельно движущимся аппаратом. В этой скачке камера превращается в своего рода всадника. То она мчится за скачущими лошадьми, то вдруг оборачивается на общий план дамской беседки, где бледная Анна не отрывается от бинокля, а Каренин холодно и упорно смотрит на нее. По рядам проносится порой шорок ужаса. Аппарат вновь возвращается к всадникам, и тогда летящий за Вронским Объектив захватывает в кадр то всадника, то голову лошади, то ее быстро перебирающие ноги. Так же снимают и Махотина, пока на двухаршинной канаве, заполненной водой, не падает Фру-Фру.

Когда мимо лежащей Фру-Фру и барахтающегося Вронского проносится Гладиатор с Махотиным, мы видим Анну — она бьется в ложе, как раненая птица.

Бегут санитары, доктор. Резкий звук часто бьющего колокола. Каренин предлагает Анне уехать, но она, не понимая мужа и не отвечая ему, снова хватается за бинокль и направляет его на место, где упал Вронский.

Скачки кончились. Мимо столба финиша проносится Гладиатор с Махотиным, слышны крики «браво!». Параллельно идет драма Вронского, рыдания Анны.

На земле — Фру-Фру. Молодой офицер вынимает из кобуры револьвер, чтобы прекратить страдания искалеченной лошади. За кадром слышен глухой выстрел. Фру-Фру неподвижна. На аппарат, крепко сжав челюсти и щурясь на солнце, идет бледный Вронский. За ним шагает нахмуренный Яшвин. И аппарат сначала отступает перед ними, потом останавливается и пропускает их.

Так заканчивается тема Вронского в сцене скачек.

Когда Анна узнает, что Вронский жив и невредим, она быстро садится и закрывает лицо веером. Она не может удержать рыданий; Каренин и Анна садятся в карету. За окном кареты убегают деревья и дома.

Внутри кареты происходит тот разговор, который в театре происходит в беседке.

Вот Анна призналась, что она любит Вронского, что она его любовница, и, откинувшись в угол кареты, зарыдала, закрываясь руками.

Если бы авторы неосуществленного фильма решили делать картину в двух сериях, то, вероятно, на сцене {212} «Скачки» надо было бы заканчивать первую серий. Однако мы были твердо убеждены, что «Анна Каренина» — это фильм в одной серии, а разбивать его на две — значит искусственно перерезать нить трагедии пополам.

Но вернемся в зрительный зал воображаемого кинотеатра, ибо идет уже четвертая часть фильма, начинающаяся надписью:

«Каренины продолжали жить в одном доме. Положение было мучительно».

Однако на этой надписи звучит совершенно противоположная ее смыслу музыка. Поет хор певчих: «Многая лета, многая лета».

Из затемнения на фоне икон и паникадил дворцовой церкви развертывается «панорама» придворной знати — парад мундиров, лент, звезд, орденов, пышных туалетов фрейлин.

«Несмотря на внешнее разнообразие лиц, единообразие выражения холодной сдержанности делает эти лица похожими друг на друга».

Это великолепный фон для фигуры Каренина, только что получившего орден Александра Невского. На его лице выражение скромного, но торжественного удовлетворения.

На аппарат идет «злой гений» романа — графиня Лидия Ивановна. Она берет Каренина лад руку и, не спуская с него сладкого влюбленного взгляда, поздравляет его, а затем распинается в ханжеских похвалах Сереже, и слезы восхищения выступают на ее глазах.

В темноте начинается бой часов. Часы, стоящие под канделябром с зажженными свечами, показывают и бьют девять. И пока слышен бой часов, во весь экран развернута записка Анны Вронскому.

«Я больна и несчастлива. Я не могу долее не видеть Вас. Приезжайте вечером в семь часов. Алексей Александрович едет в Государственный совет и пробудет до десяти. Анна».

Снова мы видим подъезд дома Карениных, около которого стоит высокая узенькая карета, запряженная парой серых лошадей. К этому же подъезду подъезжает карета Вронского. Происходит кинематографически выразительная сцена непредусмотренной встречи Каренина и Вронского: шинель Вронского и пальто Каренина {213} встречаются на вешалке. Это своего рода метафора столкновения двух персонажей фильма-романа.

После того как Вронский вошел в кабинет Анны, идет большая сцена, в которой Анна говорит о своем предчувствии смерти. В конце сцены выражение лица Анны изменилось, ужас и волнение вдруг сменились выражением тихого и серьезного внимания. И на экране появляется чисто толстовская надпись, относящаяся к Вронскому:

«Он не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни».

Отъезд Каренина в Москву дается в картине через ритмический грохот идущего поезда. Снова мы видим пустую площадку вагона с подрагивающими столбиками, поддерживающими крышу, и качающийся под нею фонарь. В кресле купе, как изваяние, сидит с завернутыми в плед йогами Каренин. На коленях у него лежит раскрытая книга. Его лицо неподвижно и мертвенно.

А в окне вагона трижды блеснул свет от проносящихся мимо станционных фонарей.

Быть может, для развития сюжета этот кадр покажется лишним. Но, как мы уже видели, одной из основ композиции картины является мотив железной дороги. Она приносит Анне любовь и счастье и трагическую гибель в Обираловке.

После того как затихает грохот поезда, мы попадаем в уютную столовую Облонских, где Каренин говорит Стиве и Долли об измене Анны.

В литературном сценарии в эпизоде «Каренин у Облонских» были скомбинированы различные моменты пребывания Алексея Александровича в Москве. В частности, сюда был перенесен момент получения Карениным телеграммы Анны: «Умираю. Прошу, умоляю приехать. Умру с прощением спокойнее. Анна».

В фильме эта телеграмма «обыграна» режиссурой. Мы видим знакомую теплую лестницу в передней дома Облонских, горничную, передающую лакею телеграмму, лакея, несущего ее на серебряном подносе, и Стиву, который, взяв ее с подноса, с выражением недоумения идет на аппарат.

Этот, казалось бы, незначительный бытовой кусочек служит эмоциональной передышкой перед следующей драматической сценой.

{214} Текст телеграммы занимает весь экран, и в темноте слышны слова Анны в бреду. Мы видим Анну, лежащую в постели, слышен голос доктора: «Дайте льду! Поскорее!..»

Когда акушерка, полная пожилая женщина, идет на аппарат и закрывает объектив, мы снова попадаем в вестибюль дома Карениных. Вводит Каренин с лакеем, несущим его вещи. Капитоныч сообщает Каренину, что «барыня вчера разрешились благополучно девочкой», а подошедший камердинер Корней на вопрос Каренина о здоровье Анны отвечает: «Очень плохо, вчера был докторский съезд и теперь доктор здесь».

И снова игра вещей, когда Каренин заглядывает на вешалку, на которой рядом с пальто доктора висит военная шинель Вронского; затем Капитоныч вешает пальто Каренина рядом с шинелью Вронского.

Кульминацией четвертой части является момент, когда Каренин подает руку Вронскому, а доктор склоняется над Анной, вновь охваченной страданиями и просящей: «Дайте мне морфину, доктор! О, боже мой!»

Пятая часть — самая короткая в фильме. Она также начинается толстовскими словами:

«Родильная горячка, в которой, по утверждению врачей, из 100 было 99 шансов, что кончится смертью, кончилась выздоровлением Анны».

Снова по лестнице вестибюля дома Карениных взбегает, никого и ничего не видя перед собой, Вронский. Кабинет Анны на этот раз залит солнцем. Анна сидит на кушетке в сером халате с раскрытой книгой на коленях. Ее черные волосы коротко острижены, она в чепчике.

Эта картина полна счастья влюбленных. Только в конце в словах Анны звучит горечь: «Ах, зачем я не умерла. Лучше бы было!» В эти минуты Анна думает о том, что же решил Каренин.

Надпись сообщает, что Вронский вышел в отставку, Анна вместе с ним уехала за границу, Алексей Александрович остался один с сыном.

И вновь вступает в свои права Лидия Ивановна, которая поднимается по лестнице вестибюля дома Карениных.

Психологической кульминацией диалога Лидии Ивановны и Каренина служат слава: «Силы человеческие {215} имеют предел, графиня», и конец фразы Лидии Ивановны: «Теперь я приступаю к делу. Я иду к Сереже».

Мы видим на первом плане Сережу, который шиной к аппарату улегся грудью на стол и старательно рисует на большом листе бумаги. Едва успевшему встать напуганному ребенку Лидия Ивановна торжественным голосом говорит зловещие слова: «Сережа, ангел мой. Отец твой святой, а мать твоя умерла».

Начинается шестая часть. Звучит музыка, на которой возникает надпись:

«Через полгода Анна и Вронский вернулись в Петербург».

В своей первой половине шестая часть посвящена теме матери и сила — Анне и Сереже.

Прежде чем мы непосредственно увидим самое свидание, перед нами возникает пустынная аллея Летнего сада с черными уходящими вдаль стволами лип, с белыми статуями между ними и колеблющимися узорными тенями на широкой, усыпанной песком дорожке.

На переднем плане на скамейке сидит Анна. Перед ней проходят дети. Вот няня ведет за руку маленького мальчика, чем-то похожего на Сережу. Анна видит этого мальчика, ей кажется, что это Сережа. Она даже обгоняет няню с ребенком. И только убедившись в своей ошибке, разочарованная, выходит из Летнего сада.

Следует немаловажная сцена у прилавка игрушечного магазина. Анна покупает игрушки и особо указывает на серую в яблоках лошадь.

Такова прелюдия будущего свидания с сыном. Помню, как мы жалели, что этого нельзя было показать в театре. Нельзя было показать в театре и Анну, сидящую у окна комнаты в гостинице, когда она держит в руках маленький медальон, в который вставлена фотография улыбающегося еще совсем маленького Сережи. Ей хочется посмотреть фотографии Сережи, находящиеся в альбоме. Она вынимает одну за другой карточки и раскладывает их на столе. В раскрытом альбоме осталась одна, последняя и лучшая карточка Сережи, та самая, которую она когда-то показывала Долли в Москве. Анна никак не может вынуть эту карточку. Тогда она берет лежащую рядом карточку Вронского и ею выталкивает карточку Сережи. Карточки говорят больше, чем могла бы сказать любая сцена, любой диалог.

{216} Комната Сережи. Вечер. Слабый сеет свечи. Сережа говорит своему учителю Василию Лукичу о том, что завтра день его рождения и что он молился об одной вещи, о которой он не может сказать, так как это секрет и он откроет его, когда задуманное сбудется.

Василий Лукич гасит свечу. Наступает раннее утро. Сквозь стекло входной двери вестибюля мы видим Анну в пальто и шляпе с густой вуалью, опущенной на лицо. Следует волнующая сцена Анны со слугами, и, наконец, от аппарата к стоящей в глубине детской кроватке неслышным шагом идет Анна, подойдя, склоняется над кроватью.

Склонилась над спящим сыном Анна. Вот он проснулся. И апофеоз материнства — одно из самых замечательных изображений материнского чувства во всей мировой литературе.

Из двери, ведущей в кабинет Каренина, показывается он сам, одетый во фрак с двумя звездами.

Теперь Катенин, проходящий по кабинету Анны, перебивает своими кадрами линию свидания матери и сына. Вот Каренин показывается в дверях детской навстречу Анне, которая быстрым движением опускает вуаль и почти выбегает из комнаты.

В конце этого потрясающего эпизода мы видим Анну, которая сидит в карете, закрыв лицо руками и низко опустив голову. За окном кареты бегут дома петербургской улицы. Анна плачет, а на коленях у нее лежит забытый пакет с игрушками, и из прорвавшейся бумаги вырисовывается голова серой в яблоках лошади.

Начинает звучать музыка итальянской оперы. Надпись сообщает:

«В этот вечер весь петербургский свет слушал в опере знаменитую Патти».

Для таких режиссеров, как Пудовкин и Доллер, все большие картины светской жизни в Москве и Петербурге представляли исключительный интерес, так как давали им возможность сочетать сатирический талант с умением блестяще компоновать массовые сцены и группы. Можно только пожалеть, что в ту пору цвет и краски на экране еще только начинали завоевывать свое место среди других средств киновыразительности.

Но вернемся в зал оперного театра, где сейчас поют итальянские артисты.

{217} Под звуки колоратурной арии аппарат панорамой скользит по первым рядам переполненного партера. Чередуются военные мундиры и открытые фраки. Бинокли направлены на сцену. Аппарат снимает ложи бенуара. Мы видим ложу старой графини Вронской, ложу Бетси Тверской, а затем ложу Картасовой. Пуста только одна ложа. Но вот по партеру словно проходит волна — все головы поворачиваются в сторону этой ложи, в ней появляется во всем блеске своей поразительной красоты Анна. Картасова медленно пересаживается со своего места подальше от Анны.

Надпись на экране:

«Появиться в театре значило для Анны не только признать свое положение падшей женщины, но и бросить вызов “свету”».

Пока Картасова не начала свою борьбу с Анной, идет маленький эпизод с приездом опоздавшего на первый акт Вронского. До сих пор мы видели его в военном мундире, тетерь он во фраке, и молодой генерал в аксельбантах говорит ему. «Как в тебе мало осталось военного. Дипломат, артист, вот этакое что-то». Внимание Вронского обращено к ложам. Он понимает, что приезд Анны в театр может вызвать какой-нибудь эксцесс. И действительно, Картасова со злобным лицом говорит громко, так, чтобы слышали окружающие, оскорбительную фразу по адресу Анны: «Позорно сидеть рядом с этой женщиной!»

Аппарат стремительно фиксирует и бледную Анну и лица многих представителей большого света, различно реагирующих на скандал.

В глубине ложи Анны показался вошедший Вронский, происходит крохотный диалог, в котором слова ничего не говорят, а важен лишь подтекст Когда Анна говорит, что князь Яшвин находит, будто «Патти слишком громко поет», она теряет самообладание и выходит из ложи. Вронский следует за ней.

Очень быстрое затемнение. Театр сменяется комнатой гостиницы. Анна сидит в том же наряде, в котором была в театре. Перед ней, закрывая треть кадра, широкая спина Вронского. Их разговор — это молния приближающейся грозы. Это первое испытание любви. Вот Анна, опустив голову, говорит: «Если бы ты любил меня…» И ответ Вронского: «К чему тут вопрос о любви?» {218} И снова слова Анны: «Да, если бы ты любил меня, как я, если бы ты мучился, как я…», и на лице ее выражение испуга.

И вот седьмая, финальная часть неосуществленного фильма.

Мы в последний раз переступаем порог гостиной дома Облонских, в которой в первой части видели Анну, окруженную детыми Стивы и Долли. Дети в гостиной и на этот раз. Взволнованная и ожидающая прихода Анны Долли говорит гувернантке: «Мисс Гуль, уведите детей, пожалуйста, в детскую и поскорей!»

По лестнице подымаются Анна и Долли. Мисс Гуль, провожая оглядывающихся детей, осторожно и тщательно закрывает за собой дверь, и эта закрытая дверь некоторое время остается в кадре.

В большом женском разговоре Анны и Долли есть замечательные слова Анны о создавшемся в ее жизни трагическом тупике:

«Ты пойми, что я люблю, кажется, ровно, но обоих больше себя, два существа: Сережу и Алексея. Только эти два существа я люблю. И одно исключает другое. Я не моту их соединить, а это мне одно нужно. А если этого нет, то все равно, все равно. И как-нибудь кончится…»

Так возникает тема развода, которого должен добиться Стива у Каренина.

Аппарат переносит нас в Петербург, в кабинет Каренина, который сидит за большим письменным столам, а в кресле против него — Стива.

Напрасно Облонский пытается уговорить Каренина. На его лице застыло мертвенное выражение. Каждый довод Стивы встречает ханжеский ответ, как будто продиктованный Лидией Ивановной. А в конце Каренин встает бледный, с трясущейся челюстью, и пискливым голосом кричит: «Я прошу… прошу вас прекратить этот разговор…»

В Художественном театре после свидания Анны с Сережей мы больше Сережу не видели. А в фильме мы видим его возвращающимся с прогулки. На лестнице, по которой спускается Стива, встречаются дядя и племянник. Стива задает вопрос: «А ты помнишь мать?» Прежде чем Сережа ответил, в вестибюль вошла графиня Лидия Ивановна, и аппарат стал следить за ней. {219} Как будто под ее влиянием Сережа отвечает: «Нет, не помню…» Между Лидией Ивановной, Сережей и Огивой идет скрытая борьба. Стоит нахмуренный и о чем-то думающий Сережа и поглядывает вниз, в вестибюль, откуда только что ушел Стива. Лидия Ивановна, поймавшая взгляд Сережи, часто и ласково кивая толовой, сладко улыбается.

Мы снова в Москве, в комнате Анны. На столе у раскрытого окна, в которое видно яркое летнее небо с далекими неподвижными белыми облаками, стоит огромный букет белой и лиловой сирени. На переднем плане два раскрытых дорожных сундука с уложенными и приготовленными к укладке платьями.

Аппарат внимательно следит за Анной. Она сидит на низком кресле и тяжелым, мрачным, невидящим взглядом смотрит перед собой. Вдруг она вздрагивает, услышав что-то, быстро встает, идет к окну, и, отстранив мешающую портьеру, придерживая ее рукой, смотрит вниз, на улицу.

Аппарат снимает сверку улицу, остановившуюся у подъезда запряженную парой коляску и выходящего из нее в штатском платье Вронского. Анна подходит к зеркалу и всматривается в свое отражение.

По гостиной, смежной с комнатой Анны, идет Вронский с шляпой и перчатками. Вот он скрылся из кадра и через мгновение возвращается уже без шляпы и перчаток. Он задерживается у двери, ведущей в комнату Анны, и после короткого колебания открывает ее.

Идет очень большая, как мы называли в таких случаях, «актерская» сцена. Это разговор Анны и Вронского, начинающийся почти идиллически. Анна говорит, что ей захотелось уехать в деревню, и Вронский доволен этим решением. Но когда он говорит, что ему надо быть у матушки, лицо Анны резко меняется. Мрачный и злой блеск появляется в ее глазах. «Мне все равно, — говорит она, — что думает твоя мать и как она хочет женить тебя». Жесткий и жестокий кусок кончается словами Вронского, сказанными суровым голосам: «Я повторяю свою просьбу, — не говорить неуважительно о матери, которую я уважаю».

Появившийся в дверях лакей просит расписку о телеграмме, и таким образом Анна узнает о телеграмме Стивы.

{220} Во весь экран появляется ее текст:

«Пока ничего не мог добиться. Надежды мало, ноя сделаю все возможное и невозможное».

Новый, еще более колючий кусак разговора, который заканчивается примирением. Но надпись предупреждает:

«Примирение было временным. После новой ссоры Вронский провел весь день вне дома. Анна ждала его, и, уходя вечером в свою комнату, загадала себе: “Если он придет ко мне, то, значит, он еще любит. Если же нет, то, значит, все кончено”».

Начинаются последние страницы киноистории гибели Анны.

Мы снова в ее комнате. Поздний вечер. Свет только от лампы, прикрытый абажуром. На столе перед окном, за которым видно черное ночное небо, стоит по-прежнему букет сирени. Комната некоторое время пуста. Слышен отдаленный звонок, и в кадр входит Анна в широком ночном пеньюаре, — она прислушивается.

Сейчас же после звонка начинается музыка, которая не прекращается до конца фильма. Это финал Шестой симфонии Чайковского.

Повторяется, но с иным концом, возвращение Вронского. Он, как и в прошлый раз, останавливается у двери в комнату Анны, но теперь не входит к ней. Анна стоит с другой стороны у закрытой двери. Лицо ее бледно и губы дрожат.

Звучит музыка Чайковского. Анна лежит на постели поверх откинутого, приготовленного к ночи одеяла.

Идет большая ночная сцена, которую режиссура разработала во всех подробностях.

В подсвечнике вытянутым вздрагивающим пламенем догорает свеча. Голова Анны, откинутая на подушку, неподвижна, глаза ее закрыты. После паузы она медленно открывает глаза и смотрит, не меняя положения головы, в потолок над собой.

Камера показывает нам угол потолка, который видит Анна. Тяжелый лепной карниз освещен идущим снизу светом; часть его захвачена тенью от ширмы. Вдруг тень заколебалась, вытянулась, покрыла весь карниз, другие тени с другой стороны рванулись ей навстречу, снова сбежали и снова надвинулись. Падает фитиль догоревшей свечи и гаснет.

{221} Смутно видно в темноте, как Анна ищет спички и зажигает новую свечу, освещая неверным дрожащим светом свое лицо. Потом вдруг поднимается, берет свечу и выходит из кадра.

В театре, конечно, всего этого нельзя было передать. В кино же мы видим, как Анна со свечой в руке быстро выходит в гостиную, приближается к двери кабинета Вронского и медленно открывает ее.

Вронский шит на диване, придвинутом к стене, с висящим на ней портретом Александра II. Полоса лунного света и отчетливо видные тени от переплетов окна ложатся на пол, диван и часть сцены. Анна подходит к спящему Вронскому и сверху, освещая его лицо, смотрит на него. Теперь, когда он спал, она любила его так, что при виде его не могла удержать слез нежности.

Вронский пошевелился во сне. Тень от руки Анны, заслонившей свечу, надвинулась на его лицо. Анна уходит. В кадре спящий Вронский, портрет над ним и полоса лунного света. Музыка продолжается.

Анна в своей комнате. Она выпила снотворное и, не потушив свечи, ложится на постель, пряча лицо в подушку.

Снова утро. В раскрытое окно комнаты Анны видно утреннее небо с далекими, неподвижными, легкими облаками. Косой луч раннего солнца ложится на стол и стоящий на нем букет сирени. Музыка прерывается.

Анна сидит у зеркала. Глядя на свое отражение, она неуверенными движениями дрожащих рук поправляет обившиеся локоны. Вдруг, услышав что-то, вздрагивает и отходит от зеркала.

Кино имеет возможность в этом месте дать параллельное движение событий. Основное внимание устремлено на переживания Анны.

Через гостиную, не взглянув на дверь Анны, уходит Вронский, пробегает лакей с забытыми перчатками.

Анна приближается к окну, и сверху видно, как к сидящему в открытой коляске Вронскому подходит лакей и передает перчатки. Вронский, приняв обычную позу, закинув ногу за ногу и не взглянув наверх, на окно Анны, отдает приказание кучеру. Коляска отъезжает.

Когда в дверях появляется камердинер Вронского и Анна узнает, что «его сиятельство поехал в конюшни», {222} она пишет записку, текст которой опять-таки занимает весь экран:

«Я виновата. Вернись домой. Надо объясниться. Умоляю, приезжай. Мне страшно одной».

Фарфоровые часы с улыбающимися пастушком и пастушкой показывают двенадцать. Теперь они будут отмечать время, которое пройдет после посылки записки.

Следует небольшой эпизод с дочкой Анны и Вронского, девочкой немногим старше одного года. Анна берет у дочки стеклянную пробку и начинает вертеть ее, веселя ребенка. Но улыбка и движение бровью, которые сделала девочка, так живо напоминают Анне Вронского, что, удерживая рыдания, она поспешно встает и отходит.

Все беспокойнее и беспокойнее становится Анна. Вот она узнала, что Вронский уехал на Нижегородскую дорогу в Обираловку к матери, и Анна посылает ту же записку в деревню графини Вронской. Вот ее безнадежный вопрос к Аннушке: «Милая, что мне делать?»

И когда Анна, сквозь рыдания, сказала: «Я одна, совсем одна!» — снова начинается музыка — продолжение Шестой симфонии.

Наплывают один за другим чередующиеся кадры фарфоровых часов с улыбающимися пастушком и пастушкой. Вот они уже показывают на циферблате цифру шесть. Полоса света от вечернего низкого солнца лежит на полу и на стене комнаты Анны.

Анна с камердинером едет на Нижегородский вокзал. Начинается путь в Обираловку.

Еще в темноте, примешиваясь к музыке, слышится ритмический стук колес идущего поезда. Открытое окно вагона, ветер раздувает занавеску, и за окном пролетающие темные деревья и телеграфные столбы пересекают почти неподвижную, освещенную солнцем равнину.

У открытого окна, прижавшись шиной к углу дивана и не глядя в окно, сидит Анна. Голова ее опущена, она смотрит на свои руки, неподвижно лежащие на коленях.

Продолжается музыка. Мы видим наплывом террасу загородного дома графини Вронской. В глубине — освещенная солнцем группа разговаривающих людей: Вронский, {223} его мать и молодая княжна Сорокина со своей матерью. Приходит Михайло и передает Вронскому записку Анны. Положив записку на перила, Вронский быстро и небрежно пишет карандашом, вкладывает бумагу обратно в конверт и возвращает Михаиле. Продолжается музыка.

Из затемнения приближающаяся и останавливающаяся надпись:

«Станция Обираловка».

И, как в начале фильма, у двери станционного помещения стоит жандарм, похожий на Александра II.

С красным дорожным мешочкам в руках сходит с площадки вагона и идет по платформе Анна.

Мимо нее и мешая ей, идут артельщики, какие-то молодые люди в шляпах, начальник станции.

Идет увидевший Анну веселый Михайло, он подает ей записку.

Под словами «мне страшно одной» — небрежная приписка Вронского: «Очень жалею, что записка не застала меня. Я буду в десять часов».

Дрожащей рукой втолкнула Анна записку в сумочку, оставив ее неспрятанной, и отпустила Михаилу.

Теперь она одна. Биение сердца мешает ей дышать Она думает: «Боже мой, куда же?»

Снова возникает фигура неподвижного жандарма, похожего на Александра II. Это как бы точка предыдущего эпизода.

Теперь аппарат устремился на Анну. Она вдруг двинулась, прошла мимо мальчика — продавца кваса, пошла к краю платформы и остановилась. Вдали виден приближающийся товарный поезд.

Анна смотрит на поезд. Под равномерное пыхтение паровика, быстрым, легким шагам, придерживая юбку, она опускается по ступенькам, ведущим к рельсам и останавливается у самых путей. Она ждет, склонив голову, и вдруг поворачивает лицо к подходящему поезду.

Проходят кадры идущего поезда, и между ними мы видим страшное лицо Анны и резкое движение, которым она бросается вперед.

Что-то темное мелькнуло и закрылось огромным катящимся чугунным колесом. Грохот поезда почти заглушил непрекращающуюся музыку.

{224} На шпалы, засыпанные песком, смешанным с углем, упала сумочка Анны с почти выпавшей из нее запиской.

Мелькают тени колес. Под их затихающий грохот идет медленный наплыв. Во весь экран смятая записка, торчащая из сумочки, — видны слова: «Мне страшно одной».

Затихает грохот. Вступает музыка.

Бегущий по платформе народ. Выкрики: «Что? Где? Бросился?! Задавило!»

Человек с холодным чиновничьим лицом говорит: «Женщина какая-то».

Раздвигая бегущую публику, деловито шагает жандарм. За ним спешит начальник станции. И на затемнении мы слышим заключительные аккорды Шестой симфонии.

Итак, кончился фильм…

# **{****225}** Ветви мхатовского древа

## МХАТ 2‑й

Сначала МХАТ 2‑й был студией Художественного театра. Помещалась студия до 1923 года в старинном доме, выходившем окнами на Скобелевскую площадь, где белый генерал, сидя на коне, размахивал саблей.

Весь пейзаж нынешней Советской площади был совсем другим. Изящный дом московского генерал-губернатора, где сейчас помещается Московский Совет депутатов трудящихся, еще не был надстроен. Напротив этого здания стояла желтая гауптвахта, переносившая нас чуть ли не во времена Николая I.

Первая студия не располагала большим помещением. В ее маловместительный зрительный зал было очень трудно попасть, особенно после того как был поставлен рождественский рассказ Чарлза Диккенса «Сверчок на печи».

У студийцев я видел много спектаклей, начиная с «Праздника мира» Гауптмана. Затем «Калики перехожие» Волькенштейна, «Потоп» Бергера, «Вечер чеховских миниатюр», «Двенадцатая ночь» Шекспира и, уже после Октября, «Росмерсхольм» Ибсена и «Эрик XIV» Стриндберга.

Часть студийных постановок перешла затем и в репертуар МХАТ 2‑го, утратив кое в чем свой первоначальный интимный характер. В студии, в сущности, не было разграничения между сценой и местами для зрителей. Моментами казалось, что актеры уйдут не за кулисы, а займут места среди зрителей.

… Вот начинается «Сверчок на печи». Я слышу голос актера, читающего текст «От автора». Это Сушкевич. {226} Сидя у камина, он произносил: «Чайник начал первым…» В этой простой фразе заключена вся задушевность диккенсовского рассказа.

Играли «Сверчка» великолепно! Каждый персонаж воплощался молодыми актерами с такой внутренней теплотой и сосредоточенностью, что все они казались подлинными живыми людьми. Каким славным кучером Джоном Пирибинглем был Хмара, каким трогательным игрушечным мастером Калебом — Чехов, острым и колючим Текльтоном — Вахтангов и настоящими диккенсовскими женщинами Мери — Дурасова, нянькой Тилли — Успенская.

В студии я видел Чехова Фрезером в «Потопе», Эриком XIV и, в очередь с Колиным, — Мальволио в «Двенадцатой ночи».

Превосходными актерами студии были Хмара и Колин, Болеславский и Готовцев, Гиацинтова, Смышляев, Бирман и другие.

Одним из лучших спектаклей студии была «Двенадцатая ночь», поставленная Станиславским с необыкновенной изобретательностью. Особенно замечателен был второй акт спектакля, изобиловавший живописными мизансценами. На скамейке непринужденно расположилась вся веселая компания во главе с сэром Тоби (Болеславский), сэром Эгчик (Смышляев), служанкой Марией (Гиацинтова). На ощипанного петуха был похож Мальволио (Чехов или Колин). Чехов подчеркивал патологию Мальволио, а Колин — его глупость.

«Двенадцатую ночь» оформляли задергивающиеся занавеси, остроумно придуманные Станиславским для того, чтобы создать непрерывность действия. Впоследствии, когда «Двенадцатая ночь» шла на сцене МХАТ 2‑го, декорации Фаворского придали постановке праздничность. Но, к сожалению, в спектакле утратилась та непосредственность актерской игры, которая была торжествам режиссуры Станиславского.

Среди чеховских инсценировок остался в памяти рассказ «Ведьма». Три участника постановки — кустодиевская красавица Шевченко, почтальон — Готовцев и ревнивый дьячок — Колин — создавали великолепное трио.

Одной из крупных ошибок Первой студии Художественного театра было то, что, отделившись от своей метрополии, она стала именоваться МХАТ 2‑м. Это, с {227} одной стороны, подчеркивало «старость» отчего дома, а, с другой, невольно толкало зрителей на ненужное сравнение двух театров.

МХАТ 2‑й был театром внутренних противоречий. В нем не было того объединяющего начала, которое цементировало стариков Художественного театра. И хотя Станиславский и Немирович-Данченко часто спорили и не соглашались, они все же охраняли крепость основных устоев созданного ими театра.

Если бы тяжелая болезнь не унесла в могилу Вахтангова, МХАТ 2‑й имел бы подлинного художественного руководителя. Иван Николаевич Берсенев обладал организационным талантом, являлся отличным директором, но он был связан по рукам и ногам Михаилом Александровичем Чеховым.

Чехов же был прежде всего гениальным актером, по своим философским взглядам далеким от современности. Уехав за границу, он остался там не по своим политическим симпатиям, а именно по своим антропософским воззрениям. Это был человек не от мира сего.

Являясь племянником Антона Павловича Чехова, Михаил Александрович не походил ни на своего отца, ни на своего знаменитого дядю. Вероятно, болезненная натура толкала его к изображению образов, лишенных реалистичности. В своем таланте он сочетал карикатурный гротеск и трагический пафос. Тщедушный по своим физическим данным, он обладал и глухим голосом. Его лучшими ролями в студийную пору были Эрик XIV, Фрезер в «Потопе», Хлестаков в спектакле МХАТ «Ревизор».

Я остановлюсь на своих более ранних впечатлениях — о спектакле «Эрик XIV». Раздвоение личности короля-безумца было показано Чеховым и его режиссером Вахтанговым с такой исчерпывающей глубиной, что смотреть драму Стриндберга с каким-либо другим исполнителем было невозможно. Не удивительно, что Вахтангов, собиравшийся сам играть эту роль, после Чехова категорически отказался от своего намерения. Вся его фантазия была до конца исчерпана гениальным актером.

Виртуозно было выступление Чехова в старинном водевиле «Спичка между двух огней». Он играл приказчика галантерейной лавки Божазье, влюбившегося {228} сразу в двух белошвеек и не могущего сделать между ними выбор. Ситуация, слегка напоминающая Хлестакова между Марьей Антоновной и Анной Андреевной.

Чехов в водевиле — это этюд к Чехову в комедии Гоголя. Божазье — набросок к Хлестакову. Приемы, которыми Чехов создает Хлестакова, может быть, даже выпуклее выступают в «Спичке». В любовной сцене гоголевской комедии и французском пустячке Чехов разрешает одну и ту же сценическую задачу — передать не влюбленность, а влюбчивость, порожденную не волею сердца, а так, некоторой подвижностью души, ничем и никем не управляемой, души вздорной, вспыхивающей и гаснущей, точно спичка на ветру… Эту способность к влюбчивости Чехов — Божазье передает очень своеобразно. Его худенькая фигурка как будто не знает покоя. Он все время двигается, танцует, «переливается». Эта способность динамизировать свое тело, этот дар превращать человека в ряд передвигающихся в пространстве точек Чехов дополняет преувеличенной экспрессией жеста. Если он кидается к своей партнерше, то кидается стремглав, если он обнимает, то его руки вцепляются. Кожа на лбу живет самостоятельной жизнью. Ноги выделывают антраша. Чехов на глазах проделывает фокус — расчленяет свое тело, дает жизнь каждой его части в отдельности. Чехов — Божазье вольно обращается и со словом. Для него слова не звучащая мысль, а пустой звук, шелуха, мякина. Он их не говорит, а выплевывает, как ореховые скорлупы. Его слова не имеют ядер смысла. Их можно мешать с фырканьем, всем тем, что зовется нечленораздельной речью. Их можно недоговаривать, обрывать, разрывать, деформировать как угодно. Ибо слово, лишенное смысла, есть звуковой жест, а как таковой он подчинен законам не артикуляции, а жестикуляции. Такой манерой игры Чехов дает превосходную иллюстрацию своего понимания творчества. Если бы Репетилов мог видеть «Спичку» в чеховской трактовке, он еще с большей убежденностью повторил бы свое знаменитое: «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!»

В МХАТ 2‑м Чехов создал образы Муромского в «Деле» Сухово-Кобылина, Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого и, самое главное, сыграл Гамлета. Все {229} это были фигуры, я бы сказал, по-своему фантастического плана.

Как сейчас вижу Чехова — Муромского. Что-то бесконечно печальное и даже жалкое было в этом изнеможенном старичке. Нельзя было говорить о Муромском-помещике, скорее всего это был своего рода Акакий Акакиевич из «Шинели» Гоголя. И драма Муромского, как ее прочитал Чехов, была драмой маленького человека.

Когда открывался занавес «Петербурга» Андрея Белого, невозможно было оторвать глаз от сенатора Аблеухова, каким его показывал Чехов. Сенатор сидел посередине сцены, как восковая фигура из паноптикума. У него были оттопыренные уши. Чехов придумал такой зловещий грим этого живого мертвеца, что можно было не слушать, как говорит Чехов, а только весь вечер смотреть на него.

В Гамлете Чехов сумел, не будучи трагическим актерам, подняться на вершины трагизма. Сюжет пьесы был для него лишь поводом для раскрытия трагедии героя. Чехов превращал роль Гамлета во внутренний монолог с самим собой. В сущности, ничто не интересовало принца — ни король, ни королева, ни Офелия, ни Полоний. Сценарий пьесы был для него ступенями лестницы, по которой он шел к внутреннему просветлению своей души. Чехов как бы раздвоил Гамлета. Один Гамлет жил в пьесе, другой — вне пьесы. Один Гамлет осуществлял то, что требовал Шекспир, другой — то, что требовал актер-философ от Шекспира. Можно было спорить с этим толкованием образа Гамлета, но Чехов заставлял зрительный зал покоряться. Его можно было слушать по многу раз, как слушают сонаты Бетховена. Чехов играл музыку Шекспира, а не его пьесу. Вот почему нельзя сравнивать исполнение Чехова с другими исполнителями знаменитой роли. О Чехове нельзя сказать, что он играл слабовольного или волевого героя. Он играл Гамлета вне психологических категорий. Он играл философию жизни и смерти, как она представлялась его внереальному мировоззрению.

Весной 1929 года мне пришлось видеть Чехова в Берлине, в театре Рейнгардта. Он играл еврея-скрипача в пьесе Осипа Дымова «Певец своей печали». Играл на немецком языке. И оттого, что это был не родной язык, {230} Чехов необычайно тщательно, без грамматических ошибок, произносил слова. Это было искусно, но не больше.

Мы виделись с ним в Берлине. Однажды он повел меня в ресторан, где великий романтик Гофман встречался со знаменитым актером Девриентом. В память этого сохранился столик, за которым сидели оба собеседника. Над столом висела гравюра, изображающая одно из этих свиданий. Мы беседовали с Чеховым об искусстве. И в эти минуты он сам казался Гофманом.

Мы расстались с Михаилом Александровичем, вдоволь наговорившись на творческие и на философские темы. Никогда я не думал, что эта встреча будет последней и я больше не увижу Чехова ни на сцене, ни в жизни.

Правда, Чехов играл в американских фильмах. Но это уже были осколки драгоценного таланта. В пустопорожней картине «Рапсодия» он играл небольшую роль профессора музыки. И хотя здесь не было где развернуться, он навсегда запомнился в тех сценах, когда его профессор слушает музыку, казалось, впитывая в себя игру скрипача. Это было поистине вдохновенное постижение чужого искусства.

### \* \* \*

В МХАТ 2‑м я видел много спектаклей и без Чехова.

Особо запомнился «Расточитель» Лескова, где великолепно играли злодея — Певцов и негодяя Минутку — Берсенев.

Иван Николаевич Берсенев на сцене Художественного театра играл Петра Верховенского в «Николае Ставрогине» — одного из «бесов» Достоевского. Что-то шустрое и ядовитое было в его бегающих глазках, в движениях рук, в его повадках.

От природы наделенный красивой наружностью, Берсенев на сцене, даже без особой гримировки любил выглядеть отталкивающим. Таким он был и в роли Минутки — обрусевшего поляка, так и не приобретшего русского говора.

Таким же был Берсенев в отвратительной фигуре Иудушки Головлева в «Тени освободителя» по Салтыкову-Щедрину, где все, начиная с шаркающей походки {231} и кончая какими-то особыми вкрадчиво-пакостными интонациями, пугало зрителей, но не отталкивало, ибо было созданием настоящего сценического искусства.

Берсенев был, конечно, характерным актером. Для ролей любовников ему не хватало той открытости чувств, какая была у актеров страстных и героических.

Рядом с Берсеневым Алексей Денисович Дикий выглядел так, как выглядят полотна Кустодиева рядом с портретами Серова. Здесь торжество стихийного темперамента, там — торжество ума, здесь — озорство, там — сдержанность. Таким озорным выглядел Дикий — актер и режиссер, когда он ставил «Блоху» по Лескову и играл роль донского казака атамана Платова. Это был, конечно, русский балаган, сделанный художником Кустодиевым и режиссером Диким как яркое народное зрелище.

Дикий вообще был очень талантливым постановщиком, сочным актером и великолепным создателем исторических фигур на экране. Таковы были его мудрый Кутузов и мужественный Нахимов в фильмах, посвященных героям прошлого.

Мне пришлось встретиться с Диким, когда он хотел ставить и играть заглавную роль в фильме «Михаил Семенович Щепкин». Почему-то он решил, что сценарий должен делать я, и советовался со мной об этом своем заветном замысле. Но ни мне сделать сценарий, ни Дикому осуществить его не удалась, ибо здоровье Алексея Денисовича не позволило ему браться за такую большую работу. Так он прежде всего и остался в моей памяти донским казаком атаманом Платовым, скачущим на игрушечной лошадке с игрушечной саблей наголо. Он, конечно, был незаурядной самобытной личностью и в жизни, и на сцене, и на экране.

В МХАТ 2‑м я очень любил спектакль «Закат» Бабеля, где главную роль биндюжника Менделя Крика играл Александр Иванович Чебан, актер крепкого и плотного таланта. Он был живописным Грозным в трагедии Толстого «Смерть Иоанна Грозного». По его игре можно было различить эстетику МХАТ и МХАТ 2‑го. Чебан обычно весь образ — я говорю о Грозном — исполнял в первом действии, а потом созданную фигуру как бы переносил нетронутой из акта в акт. В МХАТ же (я говорю об его первом поколении) наполнители {232} раскрывали образ динамично. Такими были и Станиславский, и Качалов, Леонидов, Москвин и другие. Они раскрывались постепенно. Чебан же, как и многие другие артисты МХАТ 2‑го, лепили образ сразу.

## Человек, заглянувший в будущее

Осенью 1920 года одно из московских издательств — «Северные дни» — задумало выпустить сборник о русском режиссерском искусстве. Мне предложили его составить. Участников намечалось трое. Николай Ефимович Эфрос должен был написать о режиссуре до Художественного театра, я — о левых режиссерах того времени. Вахтангов согласился дать очерк системы Станиславского. Сборник мог выйти интересным. Он не вышел совсем. Самым ненадежным членом нашего триумвирата был Вахтангов Он не мог им не быть. О Станиславском тогда еще Вахтангову писать было рано. Он думал в то время о себе и о своем творчестве. Недаром он написал в 1919 году статью под названием «Пишущим о системе Станиславского», где подвергал резкой критике книгу Федора Комиссаржевского «Творчество актера и теория Станиславского» и осуждал статью своего друга Михаила Чехова «О системе Станиславского», помещенную в пролеткультовском журнале «Горн».

Статья о Станиславском могла превратиться у Вахтангова в статью о театральных воззрениях самого автора. В этом заключалось противоречие самой темы. Тем не менее статья писалась. Обычно по понедельникам в утренние часы мы встречались с Евгением Богратионовичем у него и неоднократно искали компромисса между тем, что можно и чего нельзя.

Чем больше я встречался с Евгением Богратионовичем, тем все чаще у меня приходило желание написать литературный портрет самого Вахтангова. Для этого мне были нужны фактические данные, и я попросил Вахтангова рассказать мне о себе. Вахтангов, для которого было интересным восстановить пройденный им путь, охотно согласился.

В моем архиве сохранился лист большого формата, испещренный карандашными пометками. Сверху дата: {233} «Понедельник 31‑го октября». Это схема биографии Вахтангова, записанная мною с его слов.

Помню утро понедельника 31 октября 1921 года. Погода предвещала серый и скучный осенний день. Холодно. Тускло. Неуютно. Я пришел к Вахтангову в Денежный переулок. Несмотря на то, что было уже около часа дня, Евгений Богратионович еще не вставал. Он лежал на тахте и курил папиросу. На нем был шелковый полосатый халат. Халат оттенял восточные черты лица Вахтангова, делал еще более темной его смуглую кожу. Как всегда, мы начали с обсуждения будущей статьи о Станиславском. А после перешли к биографии самого Вахтангова. Я записывал даты и факты. Были тут и теоретические заметки. Недавно я просмотрел эти записи. Многое уже вошло в биографию Вахтангова, написанную другими авторами. Многое сохранилось и в дневниках самого Вахтангова. Повторять известное — не стоит.

Вернусь к неосуществленной статье о Станиславском. Мы мужественно боролись за ее осуществление. Даже условились, что по окончании работы дадим Константину Сергеевичу просмотреть рукопись и попросим дать визу.

Каждый раз, когда я приходил к Вахтангову, он лежал и курил папиросу за папиросой и беспомощно показывал на раскрытую общую тетрадь: «Пробую, — не выходит».

Евгению Богратионовичу мешала, к счастью, его творческая работа. Это было время, когда он ставил «Турандот» и «Гадибука». И можно было только удивляться, как мог человек, страдая неизлечимой болезнью, осуществить трудный всход на творческие вершины.

Я помню наш последний разговор о статье, который мы вели в кабинете Вахтангова, в здании Третьей студии. Шел спектакль, а Вахтангов должен был ехать на репетицию в «Габима». Он сидел на кушетке в дохе. Он был бледен бледностью страдальца. Боль искажала черты его лица. Ему принесли лекарство для ее утоления. Не взирая ни на что, Вахтангов поехал. В это свидание мы условились, что статью Вахтангов кончит по возвращении из санатория, о поездке в который он думал. Об этом он известит меня письмом. Письмо, датированное 13 января 1922 года, было мною получено и {234} впоследствии опубликовано в книгах, посвященных литературному наследию Вахтангова. Поскольку оно было опубликовано без всяких пояснений, печатаю его снова.

«Многоуважаемый Николай Дмитриевич!

Ни по состоянию моего здоровья (у меня открылась язва желудка), ни спешка с выпускам в мир двух постановок, ни прочая обстановка моей жизни — ничто из этих знаков скорби не позволяет мне быть аккуратным: я вынужден отказаться от Вашего предложения — написать о К. С. Станиславском. Когда минут все несчастья, я, может быть, сам предложу свои услуги, если не будет поздно.

Благодарю за честь и прошу простить меня: я знаю, что подвел Вас. Но посмотрите на меня — я сложился пополам — и Вы поверите мне.

С уважением к Вам Е. Вахтангов».

Знаки скорби, о которых пишет в этом письме Евгений Богратионович, не позволяли ему быть аккуратным Но он стоял на своем боевом посту. И «Гадибук» и «Турандот» не только увенчались победой, но остались свидетельством несгибаемой воли к жизни художника, приговоренного врачами к смерти.

После кончины Евгения Богратионовича я написал его литературный портрет, о котором мечтал при его жизни. Он был напечатан отдельной памяткой в издательстве «Корабль».

Я снабдил его эпиграфом, взятым из последнего акта «Гамлета»: «Он все величье царское явил бы, когда б остался жив».

Лучшей ролью Вахтангова был фабрикант Тэкльтон в инсценировке «Сверчка на печи» Диккенса. Я так описал его сценический образ:

«… Отчего вы не уничтожите этого сверчка? Я всегда уничтожаю их я ненавижу их писк».

Отрывистые интонации. Скрипучий голос. Каркающий смех. Щелк каблука. Вахтангов — Тэкльтон. Один глаз полузакрыт. На губах гримаса брезгливости. Полосатый жилет. Куцый фрак с бархатными отворотами. Панталоны со штрипками. Резким и крепким контуром очерчена фигура фабриканта игрушек. Почти нет движений. Жестикуляция доведена до минимума. Вы смотрите на Тэкльтона и не знаете: живой ли человек перед {235} вами, или всего лишь заводная кукла, сделанная искусной рукой Калеба Племмера. Вот‑вот кончится завод и на полуслове, на полудвижении замрет этот смешной и неприятный джентльмен. Бессильно поникнут руки. Остановится шаг.

И вот финал:

«Джон Пирибингль, Калеб… Друзья… У меня дома пусто и грустно. Сегодня в особенности. У меня даже нет сверчков, я всех их распугал».

Внешний облик все тот же. Те же движения точно на шарнирах. Тот же фрак. А между тем что-то произошло с Текльтоном. Потеплели интонации Смягчился голос. Во взгляде тоска и одиночество. Вы чувствуете, как ожила бездушная деревяшка. Нет больше пружины. Бьется человеческое сердце. И так же как раньше Тэкльтон-марионетка был до конца принят зрителем, так принимает он и теперь Тэкльтона-человека. На всем протяжении святочного рассказа образ одинаково выпукл и четок.

Отлично играл Вахтангов и Фрезера в «Потопе». Но и те, кто видел его только в «Сверчке», запомнят этот благородный и изысканный талант. Мастером характеристики умной и выразительной был Вахтангов в гриме, художником большого такта и врожденного чувства меры, чистым графиком в использовании внешних средств передачи. Вахтангов-актер — прекрасная, хотя и немногословная страница в истории Художественного театра.

Вахтангов великолепно читал вслух пьесы.

… Заседание одной из многочисленных репертуарных комиссий первых годов революции. Просторная, почти без мебели комната. На стульях, табуретах, подоконниках десятка два заседающих. Вахтангов поодаль за круглым столом читает по рукописи инсценировку сказки Льва Толстого об Иване-дураке. Иван-дурак, Тарас-брюхан, Семен-воин, Четырка и Пяток, черти, бабы, мужики — всем им дает жизнь своим чтением Вахтангов. Чтение — тихое, ровное, без акцентов. Едва намеченная расцветка. Тем не менее все захвачены. За внешней сдержанностью и скупостью — тончайший юмор. Фразировка музыкально точна и округла. И в результате — замечательный спектакль, разыгранный голосом одного человека. Чтение Вахтангова сейчас, на расстоянии, {236} вспоминается как блестящее обнаружение силы его воображения, как демонстрация его способности на внутренней сцене своей души незримо разыграть взятую в работу пьесу, как изумительный дар вчувствования в любую многоликость действующих лиц драматического произведения. Все это уже превращает застольное чтение в своеобразную прелюдию к творчеству Вахтангова-режиссера, вводит нас в святая святых его театрального призвания.

Я был на одной из последних генеральных репетиций «Гадибука» в театре «Габима», игравшем на древнееврейском языке.

«Габима» помещалась в двухэтажном домике по Нижней Кисловке. Зрительный зал, крутым амфитеатром, человек на двести. Серый, простой занавес, скрывающий небольшую сцену. Перед занавесом — Вахтангов. Теплая байковая куртка. Теплые светлые сапоги. В руках — листик бумаги. Время от времени смотря в него, Вахтангов рассказывает содержащие первого действия. Рассказывает, расчленяя на куски — по-режиссерски — только то, что для незнающих древнееврейского языка останется без объяснения непонятным. Глаза сосредоточены, обращены внутрь. Голос — почти шепот. Кончил. По ступеням вверх — к столику. Гаснет свет. Тишина. И в мраке звучит дальняя мелодия скрипки. Мрак. Скрипка. Вы чувствуете, как вступаете в какой-то тесный и душный круг. «Гадибук» начинается.

Если самым подробным образом изложить содержание «Гадибука», то вряд ли современный читатель поймет, почему эта пьеса имела такой сокрушительный успех у зрителей 1921 года.

Конечно, главной причиной был сам Вахтангов. Ему удалось не только поставить чуждую его творчеству пьесу, но и раскрыть, скажем прямо, ее мистическое содержание.

В «Гадибуке» С. Ан-ского идет речь о разрушенной любви прекрасной девушки Леи и о любящем ее юноше, мистике Ханане. Несмотря на то, что Лея и Ханан были обручены еще до их рождения родителями — Сендером — будущим отцом Леи и Нисеном — будущим отцом Ханана, после смерти Нисена Сендер нарушил клятву и решил выдать дочь за богатого. Здесь начинается самое сложное место этой легенды. Ханан умирает, {237} а его душа вселяется в Лею, становящуюся как бы одержимой. Для «изгнания беса» (Дибука) приглашается цадик Азриель, которому удается заставить дух Ханана покинуть Лею. А Лея, переступив «магический круг», окружающий ее, умирает, и души влюбленных, разлученные на земле, соединяются в вечности.

Вахтангову предстоял немалый труд сделать понятным действие пьесы без знания древнееврейского языка. Возможно, что скульптурная лепка спектакля во многом зависела от того, что он хотел осязательно, наглядно и для себя и для других показать, как можно сценически прочесть без словаря то, что, не владея древнееврейским языком, нельзя понять. Во всяком случае, это был шедевр режиссуры Вахтангова. Недаром Горький посвятил «Гадибуку» одну из своих блестящих статей «Вахтангов в театре “Габима”» и назвал Вахтангова «почти гениальным режиссером».

Вот описание второго акта «Гадибука» — свадьбы, где Вахтангов полностью раскрыл мощь своего режиссерского таланта. На бело-красно-зеленом фоне Сендерова дома, в атмосфере, пронизанной ярким солнечным светом, Вахтанговым создается ряд острейших диссонансов. Принципы статуарности Вахтангов применяет для группы трех разряженных, размалеванных женщин Их застывшие кукольные фигуры вносят в общий строй действия ощущение косности, картонности, чопорной глупости. Для характеристики Сендера, Ханана, его учителя и свата Вахтангов использует однообразие фиксированных движений. Для каждого из них находит несколько строго определенных даже не жестов, а жестиков. Ими они и пользуются независимо от того, каково в данный момент содержание их переживаний. Забавно разобщая душу и тело, Вахтангов извлекает эффекты комизма. В манере преувеличения Вахтангов разрабатывает толпу нищих, приглашенных на брачный пир. Точно с карикатур Леонардо да Винчи взяты эти чудовищные лица, уродство тел, искривленность движений. Вахтангов в «Гадибуке» показывает, каким жестоким был его талант, как близка была его душе красота безобразия. Он с жадным любопытством вглядывается в копошащийся клубок им же вызванных к жизни человеческих обломков. Он все усиливает и усиливает темпы этого вихря серых лохмотьев. И потом {238} внезапно рассекает их белым лучом Леи. Лея — светлый Ариель среди толпы Калибанов. Ее пляска в химерическом хороводе людей-чудищ исключительна по силе. Вахтангов не жалеет белизны — он пятнает ее лапами жаб, обезьяньими прикосновениями. Дыхание девы-розы смешивает с дыханием чумы. Переживая сам упоение мрачной бездной, он заставляет переживать вместе с ним это упоение и театр.

«Гадибуку» предшествовали постановки «Чуда святого Антония» и «Эрика XIV».

Драма «Эрик XIV» принадлежит к лучшим драматическим произведениям Стриндберга. Приступая к ее постановке, Вахтангов поставил задачей дать театральное представление, в котором внутреннее содержание оправдало бы форму, далекую от исторической правды. Понимание всех положений пьесы — внешних и внутренних — шло от современности.

Современность в каждой душе звучит по-иному. В душе Вахтангова она прозвучала как весть о двух мирах — мире мертвом и мире живом. Между ними — вечная борьба, неустанная тяжба. То одолевают мертвые, то побеждают живые. Люди двумирные, у которых нет сил преодолеть свою внутреннюю раздвоенность, гибнут прежде всего. Они становятся жертвой своего разлада. Потому гибнет и «воплощенное противоречье» король Эрик, не сумевший освободиться из придворного паноптикума и не нашедший настоящего пути к живым людям из народа.

Мир мертвый и мир живой «Эрика XIV» Вахтангов разрешал как две самостоятельные задачи. С одной стороны, вы видите — королеву-мать, летучей мышью проносящуюся по залам дворца, рыжебородого герцога Иоанна, неподвижного и монументального, золотых дел мастера, как будто отлитого из золота, огневолосого палача в кроваво-красном одеянии. С другой — крестьянка Карин на троне, задушевная и искренняя, ее отец солдат Монс, щетиноусый хриплоголосый рубака. Обе группы трактованы в резко отличных приемах — первые взяты в схеме, аллегории, неподвижности и скованности, вторые — в этнографии, характерности, правдоподобии. Такой подход сделал «Эрика» постановкой двойного зрения, не согласованной в частях и не найденной в целом. Вахтангов в «Эрике XIV» еще не выходит {239} за пределы наивной символики, он увлекается уподоблениями, в нем еще не изжит эклектизм первого шага.

Вспоминаю, как на генеральной репетиции «Эрика XIV» в Первой студии мы стояли с Евгением Багратионовичем у окна, выходившего на Советскую площадь. Вахтангов был взволнован. Он расспрашивал меня, еще совсем молодого театрального критика, о том, какое впечатление произвел на меня спектакль. Впечатление было огромным. Эрика гениально играл Чехов. Он был достойным ученикам своего товарища и учителя.

В «Чуде святого Антония» Вахтангову предстояло оттенить антитезу святости и пошлости, противопоставить небо и землю. Для этого Вахтангову понадобилась трижды перерабатывать свою постановку «Чуда». Третья редакция является подлинным достижением. Для воплощения мирка французских буржуа Вахтангов прибегнул не к статике придворных Эрика, а к динамике. Внутренне мертвых Гюстава, Ашиля, их жен, теток, доктора, священника, гостей он дал внешне чрезвычайно оживленными. Усилив иронию Метерлинка до сатиры, Вахтангов развязал движения актеров, окарикатурил их лица, сгустил бессмысленность и инерцию движений. Он избавил отдельных наполнителей от необходимости иметь индивидуальные души — на первый план выдвинул «общее» их психики, их «классовое». Этим одновременно Вахтангов достиг и впечатления слитного ансамбля и чрезвычайно насытил общий тон, доведя его местами до трагического фарса. Человеческий муравейник, трактованный так преувеличенно, выделил очень рельефно благородную фигуру Антония Падуанского. Вахтангов подчеркнул в святом чудесную простоту, вложил в движения наивную угловатость, озарил лицо светлым выражением «бедняка Христова». Внутренне живой и одухотворенный Антоний благодаря своей строгой и лаконичной игре придал всей постановке какой-то устойчивый центр, уравновесил разметанную динамику «мертвых». Вахтангов в этом спектакле уже запоминается как подлинный мастер, обладающий зорким глазом и уверенной рукой — сильный в грубости и мягкий в благородстве.

«Чудо святого Антония» лучше всего шло на Малой сцене Третьей студии на Арбате Здесь не было ни {240} просторного партера, ни большой глубокой сцены. Зрители почти сливались с исполнителями пьесы Метерлинка.

Трагический уклон вахтанговского дарования соединялся в нем с комическим. У него было сатирическое зрение и острое чувство бытовой косности. «Буржуазное» в «Чуде» и «местечковое» в «Гадибуке» Вахтангову удались превосходно. Своей работой над «Свадьбой» Чехова Вахтангов показал, что в его творчестве по-новому преломилась бы русская комедия. Незначительный эпизод о свадебном генерале развернут им как символ. Вахтангов понял, что за пестрой видимостью Ятей, Апломбовых, Змекжиных, Дымб таится единственная (реальность — тягучая и липкая провинциальная одурь. Рожи, рыла, хари — и кадриль как движущее начало их жизни. Незлобивый юмор чеховского пустяка обернулся горьким смехом Гоголя, желчной усмешкой Сухово-Кобылина. На их произведениях и должен был раскрыться Вахтангов как истолкователь высокой комедии.

Режиссерское творчество Вахтангова закончилось «Принцессой Турандот».

О «Турандот» я писал много раз — и после премьеры, и после юбилейных — шестисотого и тысячного спектаклей. И всякий раз чувствовал, каким педагогическим талантом обладал Вахтангов, когда на материале сказки Гоцци воспитывал своих питомцев и превращал их в настоящих актеров.

«Турандот» — это вечная молодость Вахтангова.

Проникновенное знание природы актерского творчества Вахтангов получил от своих учителей Станиславского и Сулержицкого.

Принцип живого общения души изображающей с воплощаемым образам им был принят как исходный пункт и для самостоятельных работ. Постигши не букву, а дух системы, сам превосходный актер, Вахтангов явился в дальнейшем не просто режиссером, а режиссером-актером. Он мыслил актерски. Искал актерски. Какую бы театральную форму ни обдумывал — обдумывал ее прежде всего как форму игры. Его реализм — реализм метода, а не подражание внешнему. Не наблюдая, а изобретая сценические личины, он пользовался «натурой» как этюдным материалом. У него было яркое и {241} сильное воображение, обуздываемое лишь все тем же чувством актера. Расширяя границы человеческой изобретательности, Вахтангов хорошо знал ее предельность. То, чего не мог сыграть сам или показать, отбрасывал как непригодное. В этой охране основ актерского искусства, в ощущении его, как живого и одухотворенного процесса, Вахтангов несомненный традиционалист, славный продолжатель. Его деятельность должна была бы завершить дело Щепкина и Станиславского.

Вахтангов высоко ценил Мейерхольда, его изощренную выдумку, чувство стиля, дар общей композиции.

Но и Станиславский, и Мейерхольд преобразились в душе Вахтангова по-вахтанговски. Их ценности вошли в его духовный сплав, как ценности объективного, а не личного порядка. В этом сказалась вообще одна из черт характеров орлиных — никогда не заимствовать, всегда смотреть в корень. Вахтангов был режиссером органического оклада, и в силу этой органичности неустанно работал над очищением своего творчества от всевозможных влияний. Он всегда хотел воплощать только свое и на свой лад.

При этом Вахтангов никогда не замыкался в узкую келью профессионализма, не отрекался от полноты окружающей его действительности.

29 мая 1922 года Вахтангов умер.

Его последняя весна выдалась дождливой, холодной, скупой на солнце. Но равнодушная природа цвела, как в прежние годы. И на московских перекрестках появились сначала букетики робкого первоцвета, потом фиалки, потом ветки черемухи. Белели ландыши, желтели примулы, голубели фиалки. Вахтангов умер, когда в руках прохожих запылали охапки сирени — лиловой, лилово-алой, белой. Сирень навсегда останется цветком скорби о Вахтангове.

В театральном мире свершался обычный черед дел и дней. Каждый вечер в многочисленных театрах и театриках раздвигался занавес. И все было, как всегда, — актеры, публика, пыль на декорациях. И почти каждый вечер в зеленом особняке на Арбате под номером 26 искрилось и пенилось легкое вино «Турандот». А поздними сумерками на фоне гаснущего неба постепенно темнели островерхие силуэты пирамидальных тополей — несменяемая стража Третьей студии. И, следя за {242} переливами «Турандот», душа отказывалась верить, что совсем рядам, в Денежном переулке, умирает добрый гений зеленого дома, наставник, вдохновитель я руководитель его молодых обитателей. Думали — а вдруг… Ждали чуда… Чуда ждали напрасно. Вахтангов умер. Сказка о Китае стала его лебединой песнью. Ни у одного из лебедей русского театра не было такой беззаботной, такой не омраченной ничем песни.

Вечер 29 мая — отошел он в прошлое, отмеченный двумя знаками — знаком смерти и знакам возвращения. Впервые после трехлетней разлуки на сцене Художественного театра выступал Качалов. В Камергерском — овации, встречи. В Денежном — затишье конца. И оттого приезд Гамлета — точно приезд Фортинбраса. И качаловское «Какой вы замечательный режиссер, Вахтангов» — лишь серебряные трубы в печальном королевстве Да токам.

В двадцать один пятьдесят пять Евгений Богратионович умер. Над Москвой спускалась неторопливая майская ночь.

Когда 29 ноября исполнилось полгода со дня смерти Евгения Богратионовича, Москва была уже в снегу, а в окнах магазинов были выставлены елочные украшения, серебряные нити и святочные маски. Приближались зимние праздники.

День 29 ноября начался гражданской панихидой в Третьей студии. Вечером в Художественном театре шел спектакль-поминки о Вахтангове.

И вот прошло много лет.

Давно исчезли с московских афиш и «Эрик XIV», и «Гадибук», и «Чудо святого Антония». Вернулась на сцену театра имени Вахтангова «Принцесса Турандот», но уже как реставрированный спектакль с актерами других поколений. Непосредственные ученики Евгения Богратионовича уже не играют «Турандот».

Но когда думаешь о наследии Вахтангова, об итогах его недолгого творческого пути, то, отдавая дань его великолепному сценическому мастерству, его вдохновенной режиссерской фантазии, прежде всего вспоминаешь его мысли, думы и чаяния. Здесь и лежит ключ к бессмертию Вахтангова.

Прожив только первое пятилетие Великого Октября, Евгений Богратионович входит в историю советской театральной {243} культуры как художник, заглянувший в будущее.

На другой день после окончания в Москве уличных боев 1917 года Вахтангов увидел на верхушке трамвайной мачты рабочего, чинившего провода. Смотря, как рабочий деловито и спокойно работал, Вахтангов, как художник, понял весь смысл происходящих событий. Он говорил потом:

«Руки… руки рабочего мне все и открыли. По тому, как работали эти руки, как они брали и клали инструмент… я увидел, я понял, что рабочий чинит свои провода, что он чинит их для себя. Так работать могут только хозяйские руки. В этом смысл революции. Я уверен, я знаю, что рабочий, которому теперь принадлежит государство, который является хозяином в нем, сумеет починить все, что разрушено, и он будет не только “чинить”, но и строить. Он будет строить теперь для себя».

Тогда-то Вахтангов и поставил во главу всей своей дальнейшей деятельности любовь к народу. Народ был для него основной и руководящей силой в искусстве. Он записал в тетрадь свои беглые мысли о народном театре. Они звучат — как будто сказаны сегодня:

«Искусство не должно быть оторвано от народа… Чтобы одержать победу, художнику нужна Антеева земля. Народ — вот эта земля…». И далее: «То, что отложилось в народе, непременно бессмертно. Вот сюда художник должен устремить глаза своей души».

В своей статье «С художника спросится» Вахтангов полным голосам сказал: «У человечества нет ни одного истинного вечного произведения искусства, которое не было бы олицетворенным завершением творческих сил самого народа, ибо истина великая всегда подслушана художником в душе народа».

Так Вахтангов остается нашим молодым современником, ибо художник, заглянувший в будущее, не может умереть. И вновь, и вновь мы читаем проникновенные строки вахтанговских мыслей и понимаем, что он действительно был тем, для кого землей был народ.

И снова проходит передо мной своей легкой и гибкой походкой худой и тонкий человек. Я слышу, как звучит в моей душе Неоконченная симфония Шуберта, неоконченная симфония жизни Вахтангова.

## **{****244}** Щукин и другие

В начале Октябрьской революции Арбат не был театральной улицей. Здесь были богатые магазины, несколько церквей, что дало возможность одному из писателей назвать Арбат улицей святого Николая. Одним концом Арбат упирался в церковь Бориса и Глеба и в недавно разрушенный дом, где находилась знаменитая аптекарская фирма Келлер. Другим концом Арбат выходил на Смоленский: рынок — место бойкой торговли продуктами и всевозможными предметами былой роскоши. Еще не было асфальта. По улице с грохотом проносились трамваи…

Если идти от Арбатской площади по правой стороне, то почти в самой середине улицы можно увидеть внушительный, в зеленую краску окрашенный особняк Берга, около которого остроконечными силуэтами высились столь редкие под нашим небом гости — пирамидальные тополя. В этом покинутом бывшими владельцами доме поселилась Третья студия Художественного театра, открывшая 13 ноября 1921 года свои спектакли на небольшой сцене особняка. Только через пять лет студия получила наименование: Государственный театр имени Евг. Вахтангова. Но истинной датой рождения театра все равно остается 1921 год, ибо тогда еще был жив руководитель юных студийцев Евгений Богратионович Вахтангов.

Вахтангов жил недалеко от основанного им театра в Денежном переулке (ныне улица Веснина). Там до сих пор сохраняется в неприкосновенности кабинет великого режиссера. Проходя мимо вахтанговского дома, я всегда хочу заглянуть в окна квартиры первого этажа, где прошли последние, годы жизни Евгения Богратионовича.

После его кончины Большой Николо-Песковский переулок получил название улицы Вахтангова. Иным стало впоследствии и здание бывшего особняка. В один из первых налетов фашистской авиации, еще летом 1941 года, бомба частично разрушила театр.

После смерти выдающегося ученика Вахтанговской студии Щукина его именем стал называться Большой Левшинский переулок. На этой же улице построили новый дом, почти целиком заселенный вахтанговцами. Имя {245} Щукина было присвоено и школе, находящейся на улице Вахтангова.

Теперь, когда невдалеке от театра останавливаются троллейбусы и автобусы, водители произносят: «Остановка — театр Вахтангова». И сколько раз это имя звучит и в морозном воздухе зимы, и в знойное лето! Так старый Арбат стал улицей театра Вахтангова.

Дорога и из Денежного и из Большого Левшинского переулка в театр шла мимо моей квартиры в Кривоарбатском переулке, и я мысленно называю свой переулок улицей Вахтанговцев. Я и теперь вижу тени тех людей, которые уже никогда не пройдут этим переулком, но которые навсегда останутся в памяти.

Не говорю уже о самом Вахтангове. Для меня он почему-то связан со снежным Арбатом, когда одним из зимних вечеров — это было очень давно — знакомый голос окликнул меня с извозчика. Вот в свете фонаря мелькнуло улыбающееся лицо Вахтангова — резкий чеканный профиль был оттенен пушистым воротником дохи… Но помню и Вахтангова-пешехода, его тонкую, стройную фигуру. Легкими шагами он переходит улицу, направляясь из особняка Третьей студии в свой Денежный переулок. Мы часто встречались с ним на этом пути у угла большого дома. В одну из таких встреч Евгений Богратионович спросил меня, что ему ставить в студии. И я почему-то ответил: ставьте «Завтрак у предводителя» Тургенева. Вероятно, его замечательная постановка «Свадьбы» Чехова внушила мне желание видеть не только мещанский, но и дворянский гротеск, которым так замечательно владел Вахтангов.

Проходили по переулку и многие другие вахтанговцы. Упомяну только тех, кого уже нет с нами.

Надменной походкой шел Куза; танцевально-изящно выступал Миронов; как будто пушистый шар, катился по направлению к театру Басов, и, наоборот, стремительно и озабоченно спешил Русланов. Наконец, неторопливо-развалистой походкой, с головой несколько набок, шел Щукин. Он двигался тихо, время от времени останавливался, и если я в это время выходил из дома и встречал его, то всегда спрашивал: «Борис Васильевич! Что же это вы останавливаетесь? Почему вы компрометируете своей осторожной походкой наше с вами поколение? Неужели мы не можем ходить быстро?» Он {246} смущенно Ссылался, что у него какое-то сердечное недомогание. И так как мы с ним действительно принадлежали к одному поколению, то я снова повторял ему: «Вы выдумываете, У вас никакого сердечного недомогания нет». И вот Борис Васильевич взял да и горестно опроверг меня своей скоропостижной, неожиданной смертью…

Думаю, что Щукину никогда не угрожала творческая старость. Он был актером такого амплуа, для которого можно было и в пятьдесят, и в шестьдесят, и в семьдесят лет играть все те роли, которые он играл почти всю свою жизнь.

Я вообще не помню, много ли молодых ролей сыграл Щукин. Вероятно, это были «Барсуки», «Виринея» и фильм «Поколение победителей». Больше молодых людей он не играл. А молодых играл так, как будто они были внутренне пожилые. У Щукина было всегда стремление играть на сцене зрелость. Да и сам он был зрелым художником с первых своих шагов на сцене. Изображать на сцене зрелых людей он был исключительный мастер.

Щукин принес на сцену какой-то очень большой жизненный опыт, который и помогал ему в его творческой работе.

Щукин обладал необыкновенной мягкостью. Когда в ранние годы он играл смешного «китайского канцлера» Тарталью в «Принцессе Турандот» или старого провинциального актера Льва Гурыча Синичкина, он нес в зрительный зал такой очаровательный юмор, такую сердечную теплоту, что зрители и смеялись от души над Тартальей, и ощущали, как набегает теплая слеза, когда Синичкин пел свой куплет: «Театр — мой рай, театр — мой ад, театр — мое предназначенье».

От сезона к сезону, талант Щукина рос, креп и мужал. Когда в 1932 году Щукин сыграл волжского промышленника Егора Булычова в новой пьесе М. Горького «Егор Булычов и другие», для всех стало ясно — советский театр обладает таким актером, который по праву может быть назван великим. Щукин играл Булычова широко, привольно и щедро. Он помнил, что когда-то Булычов был плотовщиком на Волге, и в его игре были те удаль и ширь, какие исходят от могучей русской реки. Щукин вглядывался в душу Булычова зоркими и пристальными глазами. Он точно вскрывал все противоречия {247} булычовской натуры. Его мысль, что он прожил жизнь «не на той улице» и его купеческое самовластье, шедшее от больших денег, Щукин передавал на сцене так ярко и полнозвучно, что нельзя было не дивиться тем жизненным оттенкам и краскам, какими Щукин расцветил сценический портрет Булычова.

После Егора Булычова Бориса Васильевича стали называть горьковским актером. Да, это настоящий горьковский человек, то есть человек, жизнь которого лучше всего описал бы сам Алексей Максимович.

Щукин был родом из Каширы. Его отец был сначала человеком из ресторана, а потом содержателем железнодорожного буфета на станции. Вот и думаешь — сколько же людей прошло перед глазами юного Щукина. Я знаю эти времена, когда поезд останавливался на пятнадцать минут на большой станции, и официанты бегали, стремительно разнося дымящиеся щи и бефстроганов, а пассажиры обжигали ложками рты. Мне ясна вся эта пестрота жизни, в которой жил юный Щукин, и множество таких «пассажиров» запомнил он в своих первых детских, а потом отроческих впечатлениях. Это дало ему возможность сыграть по жизненной правде Егора Булычова и многие другие русские образы. Во всех них отразилась эта плотная жизнь, а сам Щукин был на редкость плотным художником.

В 1914 году, когда Щукину было всего двадцать лет, он вошел в атмосферу войны, был в окопах, был юнкером Александровского училища, знал, что такое лето 1917 года на фронте и вагоны, уходящие с демобилизованными солдатами… обо всем этом он рассказал в Павле из «Виринеи» убедительно и ярко.

В жизни Щукин был крупным и ширококостным человеком, с большим лбом, с головой, круглой, как шар. Когда ему поручали роль, то она была для него как бы гранитной глыбой, из которой он должен был высечь образ, чтобы потом показать его на сцене.

Он работал, как работает каменотес и как скульптор с резцом и молотом в руках.

Несмотря на то, что он был очень умным, очень мудрым и отличным собеседником и много мыслей разбросал в своих беседах и своих письмах, — теоретиком он не был. Но он был художником, по которому можно было строить теорию и говорить о методе.

{248} И вот опять факты, на которые хочется обратить внимание. Кончив реальное училище, Щукин поступил в технологический институт, потом занимался слесарным делом. Он был человеком точных математических подходов к творчеству. Этот актер, доставлявший нам наслаждение своей стихийно-прекрасной игрой, был в своем искусстве математиком. До тех пор покуда он не поймет, что будет играть, — он не выходил на сцену. Он был мастером, для которого «понять человека» было одним из руководящих творческих основ. И он подходил в своем творчестве с точными знаниями души человека.

Если взять и описать все эти щукинские рождения образов, можно сказать, что каждая роль для Щукина была его «университетами». Когда он играл Ленина, то изучал не только его биографию, образ, жест, интонации и движения Ленина, но и самые ленинские идеи. В создание образа Владимира Ильича он вложил все свое вдохновение. К своей труднейшей и ответственнейшей задаче Щукин шел и путем создания внешнего облика и, самое главное, путем проникновения в духовный мир Ленина, в развитие его гениальной мысли. Победа Щукина была полной. Образ Ленина, созданный им, одновременно и подкупающе человечен, и неизменно правдив, и идейно высок. Работая над образом Ленина, Щукин утверждал себя как актер-мыслитель, как новатор в развитии советского сценического реализма.

Внутренняя идейная насыщенность, направленность Щукина были одной из замечательных особенностей его творчества. Для него каждая роль была ступенью в науку человековедения.

В период его подготовки к «Ревизору» мы однажды остановились с ним на одном из углов Арбата. И так как по русскому обычаю на углах разговаривают не меньше, чем по полчаса, а то и по часу, то я за это время должен был рассказать Борису Васильевичу, какие книги написаны о Гоголе. Его интересовало, все ли эти книги он знает. Городничего Щукин сыграл бы и без этой «диссертации» по Гоголю, но ему все равно необходимо было знать, как Гоголь написал «Мертвые души», «Миргород» и прочее, казалось бы, к его городничему не относящееся.

Щукин был книголюб и читатель. И он не только умер с книгой — он жил с книгой в руках. Умереть с {249} книгой в руках может человек, который не прочитал ни одной строчки, а случайно, от нечего делать, взял книжку. Но жить с книгой в руках так, как жил Щукин, дано не всякому.

Очень важно напомнить еще об одной стороне творчества Щукина. Он был не только очень серьезным, очень мудрым и очень требовательным к себе художником, но и веселым человеком. И то, что он был веселым человеком, позволило ему не быть на сцене скучным художником. Нельзя, не будучи внутренне веселым человеком, сыграть так Булычова, как его сыграл Щукин. Нельзя без лукавой искорки в глазах играть больших людей. И в образе Ленина, в этом вершинном образе щукинского творчества, была как раз эта тонкость очень большого наполнения жизненными чувствами, игра жизненных сил. И, может быть, рассказ о том, как, например, Ленин играл в шахматы, помог Щукину дать в образе такие черты, которые, не умаляя его всемирно-исторического значения, придавали ему человеческую правду.

Щукин был человеком кипучей энергии. Она позволила ему показать на сцене жизнерадостного человека.

Милым сердцу Щукина существом был Тарталья в «Принцессе Турандот». Вот и сейчас, когда я вспоминаю, как он играл Тарталью, мне хочется улыбнуться: Щукин с невероятным «серьезом» — так любят говорить актеры — двигался по наклонной площадке сцены с папкой, на которой было написано «Мюзик», он серьезно относился к той веселой чепухе, которую произносил. Во всем этом было свое очарование.

Не надо забывать, что и Станиславский был не только создателем системы, строгим учителем, вдохновенным актером и гениальным режиссером. На так называемых «капустниках» он мог с увлечением изображать директора цирка, в котором в качестве «дрессированных лошадей» выступали артисты МХАТ. Эта черта веселости была у Станиславского, была у Вахтангова, была и у Щукина. Не случайно в своей «любительской» юности Щукин обожал играть в «Оболтусах-ветрогонах». И в вахтанговский театр он пришел с веселым ощущением жизни. Сочетая веселость и строгость, Щукин стал художником контрастов, и этого не было бы, если б он был только серьезным и мудрым художником.

{250} Щукин был, конечно, прямым учеником Вахтангова. А Вахтангов, будучи человеком первого послеоктябрьского пятилетия, сразу бы ответил на вопрос, который потом задал Горький — «С кем вы, мастера культуры?». Этот ответ звучал бы так: «Я — мастер культуры, буду с Октябрем, и все, кто со мной, пойдут по этому пути, всегда должны быть с Октябрем».

Щукин сразу понял, что искусство — это отражение жизни в ее прогрессивной идейности.

Что требовал еще Вахтангов от вахтанговцев? Не только того, чтобы они были большими художниками. Это само собой разумелось. Нельзя идти в театр бездарному, неталантливому человеку. Но надо, чтобы художник вахтанговского типа был большим человеком. Вот Щукин и был большим человеком в вахтанговском смысле этого слова.

Щукин, как Щепкин и Станиславский, не мог быть представителем одного конкретного театра. Это были актеры, выходившие своим творчеством за стены Малого, Художественного, Вахтанговского театра. Это люди русского театра в целом. И Щукин, как актер, в известной степени был Щепкиным наших дней. То, что произошло при встрече Щепкина с Гоголем, в какой-то мере произошло и при встрече Щукина с Горьким. Поэтому, если Щепкин защищал от Гоголя своего городничего как лицо реальное, а не символическое, то и Щукин, если бы когда-нибудь Горькому могла прийти мысль рассматривать Егора Булычова как лицо символическое, также защищал бы реальность фигуры Булычова.

Щукин владел величайшим оружием сценического реализма, издавна заложенного в русском искусстве. И если из зерна щепкинского учения выросла система Станиславского, если Станиславский говорил, что щепкинские заветы были истинной основой, на которой создавался Художественный театр, то актером щепкинского зерна был и Щукин.

Щукин кончил свою жизнь несыгранным городничим, которого впервые на русской сцене сыграл Щепкин. Нам не суждено было увидеть Щукина в гоголевской роли, но кажется, что от городничего Щепкина к городничему Щукина лежит большая дорога русской реалистической традиции.

{251} Щукину в его таком коротком творческом пути выпало счастье воплотить то, чем жил мир и жила наша Родина в те годы, когда воздвигалось здание нового мира. Он — молодой человек 1917 года — вошел в жизнь через широкие исторические ворота как ненасытный искатель народной правды. Ему в числе первых советских артистов было дано звание народного артиста Советского Союза. И мы, люди театра, счастливы тем, что знали этого простейшего и скромнейшего в жизни человека в полном расцвете его могучих творческих сил.

### \* \* \*

Воспоминания об Осипе Николаевиче Басове мне хочется начать с рассказов о наших встречах, когда, обменявшись дружеским рукопожатием, мы останавливались для долгих бесед. Быть может, ничто другое, как эти уличные встречи, не открывает характера человека.

Я уже упоминал, как мы встречались с Вахтанговым, который всегда относился к собеседнику с особой творческой жадностью. Он искал в высказываниях другого то, что ему затем помогало в его искусстве. Вахтангов был морем, куда без остатка вливался, как река, другой человек.

Басов, наоборот, был сам рекой. Он искал у собеседника сочувствия и теплоты отношения, и это было связано с его душевным строем.

Свое жизненное обаяние Басов умел перенести на сцену. Это обаяние было обаянием ребячливости. Играл ли Басов положительных или отрицательных героев, все равно в каждой изображаемой им роли была вот эта нотка детской шаловливости. Она воспринималась как своеобразный почерк художника. «Большой ребенок» — это старомодное выражение хочется любовно произнести, думая о Басове на сцене.

Как актер, он был очень мягок, его движения были мелки, порой казалось, что он не ходит, а перекатывается по сцене. Его манера произносить слова была очень своеобразна. Он говорил с призвуком, похожим на какое-то захлебывание. От этого текст приобретал аппетитность. Слова в устах Басова были очень вкусны.

{252} Басов сыграл в вахтанговских постановках капитана в «Свадьбе», Гюстава в «Чуде святого Антония» и Альтоума в «Принцессе Турандот». Эти три роли сразу выявили основные черты его индивидуальности, которые потом развились в пьесах, поставленных уже после смерти Вахтангова.

В роли Альтоума Басов был обаятелен. Принцип «игры в театр», проводимый в этой постановке Вахтанговым, отвечал каким-то внутренним свойствам Басова — легкости, непринужденности и шаловливой непосредственности.

Замечательным воплотителем одного из типов французского буржуа был Басов в роли Гюстава. Он умел заострить свой образ без особой резкости. Его внешняя мягкость тем не менее воспринималась как злой и меткий шарж.

«Свадьба» была для Басова толчком к созданию целой галереи российских мещан, купцов, дворянских бездельников. Кирасирский полковник из пьесы Мстиславского «На крови» мог в изображении Басова служить олицетворением одной из категорий петербургской гвардейщины.

Басов был комедийным актером. Его появление на сцене вызывало смех в публике, но это никогда не проистекало от грубости актерского приема. Наоборот, Басов был, по существу, страшно серьезен, он создавал смешные характеристики так, чтобы публика была убеждена, что он, Басов, собственно, никого и не собирается смешить. Если его игра смешна, то это потому, что его герои заслуживают смеха. Басов безжалостно выставлял напоказ ничтожность короля в «Марион де Лорм» или Подколесина в «Женитьбе».

В «Коварстве и любви» Басову пришлось играть роль музыканта Миллера. Это было каким-то поворотным пунктом в его творчестве. Басов начал обращаться к драме, его новой задачей было трогать человеческие сердца. На первых спектаклях его Миллер был далек от совершенства. Но то, что у Басова появилась новая манера игры, то, что в его интонациях возникла иная подача слова, — говорило о наступлении нового периода в его сценическом творчестве. Наряду с комедией Басов учился играть драму. Эта сторона его творчества осталась до конца не выявленной.

{253} Как актер, Басов мог служить отличной иллюстрацией метода Вахтангова. Его реализм как раз соединял в себе тонкое чувство гротеска с удивительным правдоподобием. Басов на сцене был всегда живым человеком, но каждый его персонаж отличался друг от друга в зависимости от стиля автора и его постановочной интерпретации.

Те, кто видел Басова на сцене, всегда будут вспоминать о нем с нежной грустью.

### \* \* \*

У Льва Петровича Русланова был глубокий и «трудный» характер. Обе эти черты были связаны органически.

Русланов не умел подходить к явлениям жизни поверхностно. В каждом факте он искал корни. Он любил разбираться в причинах и следствиях. Останавливаясь при встречах, он готов был простоять со мной или с другим целый час. Он не умел отпускать собеседника до тех пор, пока тот не выскажет ему своих взглядов на ту или иную волновавшую его тему. Он искал разрешения тех проблем, которые возникали перед ним.

Пытливость ума соединялась у Русланова с высокими требованиями совести. Он был «труден» потому, что в решение вопросов он вносил этическое начало. Ему был ненавистен компромисс. Он искал прямых и цельных выводов.

Судьбу Русланова в театре определил Вахтангов. Русланов любил Вахтангова преданной и крепкой любовью. Рыцарь по духу, он был оруженосцем своего учителя.

Русланова можно назвать вахтанговцем не потому, что он принадлежал к составу студии, а потом театр имени Евг. Вахтангова, а потому, что, раз отдав свое сердце Вахтангову, Русланов уже никогда не изменял ни памяти мастера, ни его заветам. Он принадлежал к «племени бедных Азров». Он мог сказать про себя: «Полюбив, мы умираем».

Лев Петрович был человеком большой интеллектуальной культуры. Его интересовало все — искусство и люди, события и книги. Он любил воспринимать мир и чувствами и умом. Наслаждаясь музыкой, он искал {254} того творческого порыва, который рождал у композитора строй звуков. Читая книгу, он читал не только печатные строки, но и то, что лежало за строками — философию писателя.

К книгам у Русланова было благоговейное отношение. Когда он брал в руки любимый том — у него становились нежными глаза и бережными пальцы.

Театр имени Евг. Вахтангова Русланов любил горячо и страстно. Но в этой любви была всегда жестокая самокритика. Он не только любил, но и болел за любимое дело. Ему всегда казалось «недостаточно». У него была очень взыскательная душа. Он был человеком абсолютных, а не относительных мерок.

В моей памяти Лев Петрович сохранился в разные периоды его жизни. Я помню бледного и нервного юношу 1914 года, когда мы случайно познакомились в театре имени Комиссаржевской. Я помню вечер памяти Вахтангова весной 1922 года и мужественное, полное неизъяснимой скорби лицо Льва Петровича, когда он подошел ко мне после моей речи. Я вижу, наконец, Русланова, истерзанного смертельной болезнью, когда навестил его 28 апреля 1937 года, на другой день после премьеры «Анны Карениной». Измученный, исхудалый, не похожий на себя, он жадно слушал то, что я рассказывал ему. Победу Художественного театра он воспринимал как великую радость. Ему казалось, что я слишком скупо говорю. Отсутствующий зритель, он хотел воображением увидеть спектакль.

В искусстве Русланова-актера преобладало графическое начало. Он, как опытный рисовальщик, сценически очерчивал порученные ему роли. Вот он типичный английский инженер в одной из первых пьес Погодина — «Темп» и сумасбродный принц Ольденбургский в пьесе Мстиславского «На крови». В очередь с Завадским он играл святого Антония в пьесе Метерлинка и казался ожившей статуей. В «Егоре Булычове» он отлично исполнял роль адвоката Звонцова.

### \* \* \*

К вахтанговцам «моего» Кривоарбатского переулка я хочу причислить и Александра Павловича Газиева, который был частым посетителем моей квартиры и с которым {255} мы пробели много часов в беседах об искусстве. Он, так же как Русланов, принадлежал к «племени бедных Азров» и был человеком, умевшим любить театр всем сердцем, всей душой. Как жаль, что он не вел дневников и не оставил после себя мемуаров! Ему было о чем рассказать, о чем вспомнить.

Мы часто бродили с ним по книжным магазинам, интересуясь новинками и по театральному и по изобразительному искусству. Газиев любил покупать для музея театра самые разнообразные сочинения, надеясь, что их иллюстративный материал понадобится кому-нибудь из режиссеров. Он был человеком страстного темперамента, умевшим любить и ненавидеть.

Пишу о нем с ощущением невозвратимой утраты. Как часто, сидя в партере вахтанговского театра, я видел, как следит за мной Александр Павлович, стремясь прочесть по выражению моего лица, какое впечатление производит на меня спектакль.

Сидя после генеральной репетиции или премьеры, мы обсуждали с ним и победы и поражения. Даже не соглашаясь со мной в отдельных оценках, он пытался извлечь из беседы пользу для любимого им театра. Он был Человеком с большой буквы.

Уроженец Ставрополя, он в юные годы жил в Петербурге. Увлеченный творчеством Комиссаржевской, он не пропускал ни одного спектакля с ее участием. Это был период театра на Офицерской, где спектакли ставил Мейерхольд. Рассказывая о Вере Федоровне, он всегда с благоговением произносил ее имя. В 1909 году в поисках работы он приехал во Владикавказ, где начал работать в типографии газеты «Терек». В этой газете в то время участвовал журналист Костриков — Сергей Миронович Киров. Киров любил окружать себя молодежью и оказал большое влияние на политические взгляды Газиева.

Во Владикавказе состоялось и другое знаменательное знакомство — в 1909 году Александр Павлович впервые встретился с Вахтанговым на спектакле «Зиночка», поставленном Евгением Богратионовичем. С этой поры имя Вахтангова прочно вошло в биографию Газиева. Переехав в Москву, Александр Павлович много лет отдал руководящей работе в полиграфической промышленности, хотя душой и сердцем он принадлежал театру, {256} который действительно любил пламенной любовью, постепенно вырастая в ценителя и знатока сценического искусства.

После ранней смерти Вахтангова Газиев перенес всю свою любовь на созданную Евгением Богратионовичем Третью студию. Он был действительно «старейшим» вахтанговцем по своей внутренней близости к эстетическим взглядам Евгения Богратионовича и непосредственной связи с учениками замечательного мастера, а потом с учениками учеников — молодой порослью вахтанговцев.

У Вахтангова Газиев навсегда усвоил главную истину — в искусстве должна быть совесть. Для него служение в театре было служением совести искусства.

Александр Павлович не был ни режиссером, ни актером. Он был директором театрального музея. Под его руководством музей стал не просто хранилищем реликвий и архивных документов. Это была своего рода лаборатория, подготовлявшая дальнейшие работы актеров и режиссеров. Всюду, где возможно, Газиев подбирал нужные материалы — и литературные и графические. У него был слишком живой и горячий темперамент, чтобы замыкаться в стенах кабинетной работы. Театр был действительно его кровным делом. Много труда положил он на создание книг, посвященных Вахтангову и театру. Он долгие часы проводил с художниками, оформлявшими книги. Без Газиева вряд ли вышли бы в таком нарядном виде воспоминания Симонова, Горчакова, статьи Луначарского о Вахтангове и гастрольные проспекты.

Его любимыми образами были четыре маски «Турандот», и почти на каждой обложке мы видели Бригеллу, Панталоне, Труффальдино и Тарталью. Они были для него символом праздничной театральности Вахтангова, и, глядя на их уморительные фигуры, невольно вспоминались слова и мелодия песенки: «Вот мы начинаем нашей песенкой простой, через пять минут Китаем станет наш помост крутой».

Спектакли приходили, уходили, одни оставались в золотом фонде театра, другие были гостями. Но для каждой постановки Газиев с необычайным искусством создавал музейные стенды, где была четкая композиционная мысль, превосходное умение в фотографиях и рисунках навсегда запечатлеть образ спектакля.

{257} Страстный книголюб, Александр Павлович всю жизнь собирал книги по театру. Его небольшая комната превратилась также в своеобразный музей — на стенах висели портреты любимых актеров, театральные рисунки друзей-художников, а на полках в отличных переплетах стояли книги и журналы, посвященные сцене.

Александр Павлович был превосходным собеседником. Он умел и говорить и слушать, спорить о жизни и искусстве. Он никогда не был равнодушен. Он был подлинным энтузиастом дела, которому посвятил свою жизнь.

# **{****258}** Москвичи

## В Малом театре двадцатых годов

В 1920 году Малый театр яростно обстреливался деятелями ТЕО, стоявшими под стягом театрального Октября. Театральные «экстремисты» вели обстрел не с высот революции и коммунизма, — уязвимым местом неприятельского фронта они сочли тему о соответствии практики современного Малого театра традициям «Дома Щепкина». Центральным моментом атаки служило обвинение тогдашних руководителей Малого театра в «измене» заветам их великих отцов. Перчатка, брошенная Мейерхольдом, была поднята. В статьях Южина и Эфроса сущность подлинных традиций подверглась внимательному обсуждению. Спор, как и большинство словесных поединков такого рода, окончился вничью. Неубедившие друг друга стороны замолкли, а беспристрастные наблюдатели могли заметить, что доля истины имелась и в рассуждениях нападающих и в аргументации оборонявшихся.

Возникший в результате ожесточенной полемики вопрос, что же представляет собой, независимо от соответствия или несоответствия традициям прошлого, Малый театр тех дней, каковы его силы и возможности, — остался открытым, ибо в затихшей дискуссии не было главного — анализа существующего Малого театра как конкретного театрального коллектива. Для такого анализа материал, конечно, имелся, но ворошить пыль старых постановок и обветшавших ансамблей не хотелось. Надо {259} подождать новых работ театра, новых сценических опусов. И вот появился новый спектакль. Был поставлен «Оливер Кромвель» Луначарского. В журнале «Театральное обозрение» была напечатана моя статья «После “Кромвеля”».

Итак, что же говорит постановкой Малый театр? И прежде всего, что говорит он выбором пьесы? Историческая мелодрама Луначарского «Оливер Кромвель», может быть, конечно, рассмотрена с различных точек зрения, до политической включительно. Для нас важно лишь констатировать, что включением «Кромвеля» в свой репертуар Малый театр не совершил какого-нибудь отступления от своих обычных вкусов. К исторической мелодраме у Малого театра было всегдашнее тяготение. «Измена» Сумбатова, «Граф де Ризоор» Сарду — характернейшие образы этого жанра в его репертуаре за последние десятилетия. И если «Кромвель» не укладывается в русскую реалистическую традицию, то он вполне находит себе место в романтико-патетическом ее уклоне.

В выборе «Кромвеля» Малый театр остается верен и другому своему репертуарному принципу: ставить пьесы, свободно расходящиеся по ролям в его труппе. И в этом отношении «Кромвель» для Малого театра — находка. Упрекать за выбор «Кромвеля» Малый театр не приходится.

Упрекать его надо за другое, за то, что, приняв «Кромвеля» к постановке, он глазами своих руководителей не разглядел, что перед ним не законченная пьеса, а лишь хороший сценический материал. Ведь один из основных недостатков Луначарского-драматурга — прекращать работу над пьесой как раз в тот момент, когда эта работа только должна начаться. И в «Кромвеле» это налицо. Луначарский никогда не строит и не отстраивает своих пьес. Он их только пишет, облекая в многоречивые сценические диалоги и монологи образы своей богатой фантазии и воображения, так, как они приходят к нему в его первом видении. Оттого его пьесы производят впечатление талантливых черновиков. Оттого у них вкус только что отжатого виноградного сока, не перебродившего еще в вино, оттого они так сыры и громоздки. Таков «Слесарь и Канцлер», таков «Освобожденный Дон-Кихот», таков и «Кромвель». Малый театр — театр Гоголя, Островского и Грибоедова, и поэтому, {260} беря в работу произведение нового для него драматурга, он должен был заставить автора «Кромвеля» сделать из его десяти картин, может быть, не столь длинную и не столь литературно щедрую, но зато настоящую пьесу для театра. Но Малый театр не внял ни золотому чувству меры, ни требованиям драматургической архитектоники. И этим обнаружил пассивность и вялость своего литературного вкуса, отказ от своего подлинного назначения быть не только учителем актера, но и учителем драматурга. Таков первый итог спектакля.

Теперь о режиссуре. «Кромвеля» ставил Платон. На его долю выпала нелегкая задача. Облекать в сценическую оболочку пьесы Луначарского — труд немалый. Режиссер его преодолел. Его работа — пример добросовестного и кропотливого усердия. Но, к сожалению, это и пример не мастерства, а ремесла, того ремесла, что служит подножием искусству, не более. Смотря «Кромвеля» в трактовке Платона, чувствуешь себя в атмосфере девяностых годов. Попытка воссоздания бытовой правды, желание превратить сцену в картину эпохи, смягчения грубых мест слащавой красивостью, настоящие выстрелы, от которых в партере пахнет порохом, — все это Платон использует в «Кромвеле». Нельзя, конечно, требовать от режиссерской части Малого театра следовать по стопам Станиславского, Мейерхольда или Таирова, но можно и должно настаивать на том, чтобы реализм этого театра не был реализмом времен очаковских и покорения Крыма, чтобы режиссура его осознала, что современный художник — независимо от своего творческого «символа веры» — есть прежде всего человек, убежденный в специфичности театральной формы, в ее самодовлеющей ценности, режиссер по-новому воспитанного глаза и уха. Только в этом сознании есть гарантия того, что сценический реализм — не скучная догма, но цветущий жезл Аарона. Малый театр в «Кромвеле» этого не показывает. И это второй итог спектакля.

Гораздо благополучнее обстоит дело с актерским исполнением. И в этом главный плюс данной постановки, и в этом самый сильный ответ Малого театра. В «Кромвеле» Малый театр показал труппу, способную к крепкому и ровному исполнению. Время и смерть нанесли урон Малому театру, но все же перед нами не разбитая армия, но почти цельный, пусть поредевший, театральный {261} коллектив, способный к дружной ансамблевой работе.

Не разбирая игры отдельных актеров, позволяя себе лишь отметить отличный дуэт Кромвеля — Южина и Карла I — Садовского, мы с особой радостью констатируем, что домом актера Малый театр остается и до сих пор. Пусть реализм манеры его игры кажется порой излишне внешним и потому иногда внутренне пустым, его актеры — актеры определенной школы и культуры, а не случайные гости на подмостках.

Остановимся на последнем элементе спектакля — художнике.

Приглашением Добужинского Малый театр обнаружил волю к сотрудничеству с представителями подлинного декорационного мастерства и дарования. Остается усвоить одну элементарную истину — заказывая постановку мэтру, а исполнение самих декораций своим постоянным декораторам, следите за тем, чтобы перевод эскизов на декорационные полотна давал адекватные результаты. Обстановка «Кромвеля» сделана по эскизам Добужинского, но вряд ли Добужинский, работая над декорациями, сам написал бы такие сады и интерьеры. Проблема «художника» в Малом театре поставлена, но «Кромвелем» не разрешена. Таков четвертый и последний итог спектакля.

Нам остается суммировать все вышесказанное.

Постановкой «Кромвеля» Малый театр демонстрировал себя прежде всего как труппу, от которой можно требовать и которая может давать. Это очень важно, потому что это почти все. Но «почти» — не все. Наличие хорошей труппы не только плюс, но и обязанность. От театра, у которого вместо коллектива разрозненные единицы и нули, нельзя ждать ценных работ. От Малого театра их ждать можно. Но для этого надо, чтобы Малый театр почувствовал, что кругом него в искусстве царит уже новый день, что нельзя мертветь и чахнуть в духоте одряхлевшей эстетики, что самое ценное — свое умение играть — надо научиться претворять в театральную форму спектакля, форму, подчиненную ритму и зрительному и слуховому.

Думается, что итоги «Кромвеля» дают возможность взглянуть с несколько иной точки зрения и на прошлогодний спор о традициях. Не умаляя идеологической и {262} теоретической значимости высказанных обеими сторонами мыслей, следует, как нам кажется, признать практическую их бесплодность. Это ведь, в конце концов, одна из условностей нашего мышления — представить столетнюю жизнь Малого театра в виде непрерывного органического процесса. Смена поколений, изменения окружающей среды наслаивали на старых подмостках ряд новых и новых отложений. В героические периоды отлагалось золото, в тусклые годы — песок и пыль. Малый театр наших дней — не Малый театр Щепкина, Садовского, Мочалова, Островского и Гоголя. И не потому, что изменил, а потому, что он не может быть другим, чем он есть на самом деле. Дом Щепкина — это уже легенда, предание, история. Домом Щепкина можно быть или не быть, сделаться им нельзя. Его воскрешение — лишь праздная мечта. Это не в силах, а свыше сил театра. Сейчас Малый театр — Дом Щепкина лишь на своем знамени и гербе.

«Я не могу обещать тебе быть великим, — говорит умирающему Кромвелю его сын Ричард, — я могу обещать тебе быть пристойным». И нынешний Малый театр, оборачиваясь назад в свое великое прошлое, может обещать лишь посильное. Приближение к былому величию.

И если Малому театру удастся сочетать то бессмертное, что было в сценических уроках его отцов, с тем ценным, что принес сегодняшний день, — Малый театр будет театром не мертвым, а живым. Быть живым он может, а следовательно, и должен. В этом святая обязанность нынешнего Малого театра. В этом его щит и победа.

### \* \* \*

Позже я написал небольшие портреты актеров, так органично вошедших в историю Малого театра.

### \* \* \*

Хочется слов грузных, тяжеловесных, чтобы из их плотного материала воссоздать портрет Александра Ивановича, по сцене Южина, по рождению Сумбатова.

Его не сделала, а отлила природа в своей кузнице, и оттого монолитен он в своем внешнем облике.

{263} У него квадратные плечи, приземистая фигура, твердо и упорно посаженная голова. Лицо широко, черты высечены, голос низок, с нажимом, дикция чеканная.

Его жест точно удар меча в битве. Он рассекает им воздух, как будто окружает его не легкий зефир, а густая, сопротивляющаяся масса. Когда Южин идет, про его шаги хочется сказать — поступь. Когда он неподвижен, про его позу хочется сказать — окаменел, превратился в статую.

У слов, вылетающих из его уст, есть чисто физическое давление. Его слова — стрелы, выпущенные из лука.

Все это я почувствовал особенно тогда, когда Южин играл Оливера Кромвеля. Но все это я видел у него и раньше в спектаклях Малого театра.

В блестящем столетии Малого театра Южину принадлежит последняя, большая треть его. Ему выпало на долю кончать девятнадцатый век и заполнить своей деятельностью первую четверть двадцатого столетия.

Вступив в 1882 году в Малый театр, Южин не покидал его до дня своей смерти. Он умер в 1927 году. Сорок пять лет творческой жизни Южина — это целый этап в театральной жизни, своего рода мост от старого русского театра к новому, советскому.

Южина нельзя сравнивать ни со Станиславским, ни с Ленским. Как человек и как драматург он был ближе всего к своему школьному товарищу Немировичу-Данченко.

Его драматургия имеет ярко выраженный театральный, я бы даже сказал, актерский характер.

Когда сейчас перечитываешь пьесы Сумбатова-Южина, то ясно видишь труппу Малого театра, на которую заранее рассчитано распределение ролей. Вот эту роль должна играть Ермолова, эти — Лешковская, Садовская, Правдин, молодые актеры труппы, и, наконец, сам Южин. У него была очень сценичная пьеса «Закат», очень патриотичный «Старый закал» и очень романтичная драма из истории Грузии «Измена».

Пьесы Сумбатова-Южина любили играть и в Москве и в провинции. Такая комедия, как «Джентльмен», могла быть гастрольной для любой хорошо составленной труппы.

В течение многих лет Южин вынашивал замысел пьесы о Рафаэле, создателе «Сикстинской мадонны», {264} великом художнике и гуманисте. Пьеса закончена, автор написал желанное слово «конец». Он умер, держа в руке перо.

Как руководитель Малого театра, Южин поставил целью сохранить в целости все драгоценное наследие, какое представляло сценическое искусство корифеев «Дома Щепкина». Не его виной было появление в репертуаре Малого театра пьес малых художественных достоинств. Это зависело от состояния предоктябрьской русской драматургии. Но в пьесах, порой незначительных, блестели драгоценные камни актерской игры.

Революция не застала Южина врасплох. Без колебаний он передал новой власти тот театр, который в просторечии именовался вторым Московским университетом.

Староста Малого театра, как любовно называл Южина Луначарский, ни на шаг не отступил от того, что считал своим долгом, — «дать народу высшие и ценнейшие достижения русского театра».

Известно, что Южин сыграл в Малом театре 255 ролей. Если не учитывать случайные постановки второстепенных пьес (а их было немало), то Южин предстанет перед нами прежде всего как актер возвышенных чувств, романтических традиций. Его влекло к себе благородство Шиллера, бурные страсти героев Гюго, могучие характеры великого Шекспира. Маркиз Поза, Рюи Блаз и Карл V — все они в исполнении Южина были не только внешне выразительны, но и полны внутреннего накала. А в шекспировских трагедиях Южин с успехом играл Макбета и Гамлета, Отелло и Яго, Ричарда III и Шейлока.

Виртуозно владея всеми оттенками сценической речи — прозаической и стихотворной, — Южин любил выступать и в комедийном репертуаре. В «Стакане воды» Скриба, играя рядом с Ермоловой и Лешковской, Южин с блеском исполнял роль остроумного и циничного политического деятеля Болингброка. В галерее «театра Островского» особенно выделяется Телятев в «Бешеных деньгах». Фамусов — Южин по праву соперничает с такими знаменитыми исполнителями этой роли, как Щепкин, Ленский, Самарин, Рыбаков, Давыдов.

Всюду, где была возможность, он рисовал на сцене и страсть и преклонение перед той женщиной, которую изображала его великолепная партнерша Лешковская.

### **{****265}** \* \* \*

На двойном портрете Южина и Ленского, сделанном Серовым, Ленский сидит в кресле, а над ним склонился стоящий Южин. Этот двойной портрет — одна из исторических ошибок живописца, ибо, несмотря на личную дружбу, Южин и Ленский были антиподами в искусстве.

Я никогда не имел возможности видеть Ленского на сцене, даже в самый последний период его жизни, когда он сыграл епископа Никласа в драме Ибсена «Борьба за престол». По свидетельству современников, это была вдохновенная роль его артистической старости. И все же, когда в 1928 году исполнилось 25 лет со дня смерти Ленского, я посвятил его памяти статью.

… В свое время смерть Ленского произвела громадное впечатление, но с тех пор Ленского если не забыли, то полузабыли. А между тем из всех театральных гениев русской сцены едва ли кто другой более заслуживает посмертной славы и благодарного признания, чем Ленский.

На всем протяжении своего театрального пути Ленский был не только замечательнейшим исполнителем и оригинальным истолкователем классического и современного репертуара, культурнейшим и образованным мастером, тонко и проникновенно разбирающимся в самых основных вопросах искусства. Ленский знал, что для актера мало одного природного таланта, что нужны школа, образованность, широкий кругозор. Знаменитый доклад Ленского на съезде сценических деятелей в 1897 году явился страстным призывом к обновлению театра посредством создания новых кадров интеллигентных театральных работников. Он мучительно переживал упадок русского театра 90‑х годов и гневно требовал решительных перестроек и перемен.

Страстный борец за новую театральную культуру, Ленский был актером, режиссером, педагогом, декоратором. Его художественная натура была исключительно разносторонней. Его познания в вопросах драматической литературы (в частности, шекспироведения) были таковы, что с ним трудно было спорить даже специалистам, историкам литературы.

Незадолго перед своей смертью Ленский предпринял реальные шаги по обновлению Малого театра. Он {266} включает в репертуар новую драматургию, стремится применять новые методы режиссуры, идет на смелое экспериментирование в области форм. Тщетные попытки! Против Ленского встает грудью все театральное чиновничество, как облаченное в вицмундиры, так и играющее на сцене. Ленский уходит в отставку, и театральная реакция, начавшаяся вместе с политической реакцией 1906 – 1908 годов, празднует свое постыдное торжество. Незадолго до своей смерти великий мастер восклицает по адресу своих бывших товарищей: «Уведите меня подальше от этих людей!»

То, что Ленский был предтечей современных театральных реформаторов, подтвердил Мейерхольд. Даже теория «предыгры», которую Мейерхольд применил в «Бубусе», являлась, по его словам, вытекающей из «предыгры» Ленского.

### \* \* \*

Я застал на сцене Малого театра великую Ермолову и замечательную комедийную артистку Лешковскую.

Ермолова уже играла пожилых женщин. Прошлое великой трагической актрисы стало легендой. Только вглядываясь в портрет Серова, можно понять, какие возвышенные чувства и идеи несла в мир Ермолова, которую с благоговением вспоминают ее восторженные современники. Однако и мне посчастливилось в годы первой мировой войны слышать величественное выступление Марии Николаевны Ермоловой. Это было на концерте, посвященном английскому народу. Ермолова вышла на эстраду в черном платье. Время не коснулось ни ее лица, ни ее статной фигуры. И вот понесся в притихший зал грудной голое, читавший стихи. Я запомнил из них слова: «никогда, никогда англичане не будут рабами». И этот гимн свободным людям был присущ духовному строю Ермоловой.

В пьесе Александрова «История одного брака» Ермолова играла бесцветную роль матери. Но таково было чудо ее сценического гения, что, к чему бы ни прикасалась волшебная палочка ее игры, все сразу превращалось в золотой слиток.

И, наконец, «Стакан воды» Скриба, о котором я уже упоминал. Казалось, что может быть общего между Ермоловой {267} и английской королевой Анной, особенно в легкомысленном изложении французского драматурга. Быть может, в последний раз Ермолова раскрывала тайну влюбленной женщины. Пусть любовь была неразделенной, да и могла ли она быть разделенной, но то, что показала Ермолова, было королевской элегией, — я не подберу лучшего выражения. Сверкание скрещенных шпаг диалога Лешковской и Южина еще больше подчеркивало одиночество, которое так проникновенно передавала Ермолова, как будто читавшая стихотворение Надсона о влюбленной королеве.

Пишу я о Ермоловой в сущности как о прекрасной незнакомке. Это лишь карандашный набросок в моей памяти.

… Лешковскую я видел в ролях, посвященных женской осени. То это было «Огненное кольцо» Полякова, то «Дебют Венеры» Гойера, «Благодать» Урванцева, «Ассамблея» Гнедича или блистательная герцогиня Мальборо в «Стакане воды». Впрочем, не важно, какую роль играла Лешковская. Что бы она ни играла в этот период своей артистической жизни, — она играла одну и ту же тему — закат женского сердца. В старинном романсе есть строки: «Глядя на луч пурпурного заката», и я, как зритель Лешковской, всегда думал о пурпурном закате ее очарования. Годы не изгладили из моей слуховой памяти голос Лешковской, чуть-чуть надтреснутый, чуть-чуть тремолирующий, звук лопнувшей струны. И ее пленительных интонаций, то вкрадчивых, то страстных, то покорных, то покоряющих.

У Лешковской на сцене была завораживающая наружность, хотя она не была антично строгой красавицей. Ею нельзя было не восхищаться. Она входила в сердце зрителя как полновластная хозяйка. Когда Лешковская смотрела на своего партнера, ее глаза приобретали особый блеск. Опушь ресниц оттеняла страстность взгляда. Играя своих женщин, осыпанных золотом листопада, Лешковская боролась за каждый миг женской судьбы.

Одна из скандинавских пьес, сыгранных Лешковской, носила название «Любовь — все». Это название можно сделать эпиграфом творчества Лешковской. Любовь — это и было амплуа Лешковской, если любовь вообще может быть амплуа.

### **{****268}** \* \* \*

Пров Михайлович Садовский принадлежал к третьему поколению династии Садовских. До революции я видел его в немногом.

Мелькают в памяти какие-то предводители дворянства, титулованные аристократы, дельцы и помещики. У каждого из них была фигура статная и плотная, пробор светлых голос, мягкие четкие и спокойные движения, холодок умной игры.

Незабываем король Карл в «Оливере Кромвеле». Его Садовский представил первоклассно. Из роли, как будто эпизодической, он сделал центральную, уравняв ее с Оливером. Присутствуя в двух картинах из десяти, он заставлял их ценить, быть может, сильнее восьми остальных. Карл Луначарским противопоставлен Кромвелю. Кромвель выписан, Карл же лишь эскиз. Весь отпущенный, хотя и скупо, материал Садовский использует с избытком.

В дуэте Южина и Садовского — Кромвель и Стюарт согласованы. Отсюда прелесть диалогической взаимности и резкость индивидуальных контрастов.

Кромвель сделан из теста диктаторов. Тесто же диктаторов это металл. Но диктатор — человек. Кромвель — человек из джентри. Человек же из джентри — неладно скроен, да крепко сшит. Таким его и играл Южин. Он выглядел одновременно и красноносым разбойником, на взгляд врагов, и рукой провидения, в глазах друзей.

Карл — властитель по положению, а не по складу характера. Он даже не настоящий мужчина, он — женственный мужчина. Это же знаменует душу прихотливую и капризную, характер коварный и изменчивый, склонность к наслаждениям и судорожный страх смерти. Серьезной жизни Карл инстинктивно предпочитает легкую и рассеянную. Зябкую обезьянку, переливы драгоценных камней, неглубокую любовь он ценит выше государственных обязанностей. Дыхание его божественной флейты поет «миг радости и скорбь осени», как уверяет драматург.

Все эти разрозненные черты слиты Садовским в исключительно верной и тонкой пропорции. Он выдвинул на первый план смерть, и с ней, надвигающейся на него из сумрака летней ночи, он и ведет незримый разговор. Карл Садовского психологически делает понятной измену {269} сторожащего его «барбоса» Гаммонда, приверженца Кромвеля. Такому королю нельзя быть преданным из чувства долга, но он из тех, ради кого изменяют долгу. Его способность пробуждать влюбленность к себе опасна. Его изящество обманчиво. Его ласка вероломна. Садовский показывает все это. Но не только показывает, а и обольщает. И не только обольщает, но и вызывает симпатии. Этим искажается историческая перспектива, но выигрывает полнота характеристики.

### \* \* \*

В октябре 1924 года исполнилось сто лет существования Малого театра. В этот сезон началось более тесное сближение Малого театра с советской общественностью путем крутого обновления репертуара. Директором Малого театра был назначен Владимиров, человек умный и решительный. Южин оставался почетным директором. Уже в январе 1925 года была поставлена пьеса Смолина «Иван Козырь и Татьяна Русских». Столкновение старого и нового мира было аллегорически показано в образах команды и пассажиров большого океанского парохода. Новый курс давался нелегко. И не потому, что не было воли к современности, а потому, что налицо было определенное отставание драматургии от запросов театров. Правда, уже в следующем сезоне были поставлены три новых спектакля. Однако они были посвящены историческому прошлому. Драма Платона «Аракчеевщина» говорила о жестоком крепостном прошлом России, мелодрама Глебова «Загмук» рисовала борьбу классов в древнем Вавилоне, инсценировка романа Гюго «Собор Парижской богоматери» воскрешала времена позднего средневековья. Несмотря на то, что ни одна из пьес не говорила непосредственно о современности, каждый из спектаклей стремился быть современным в своем подходе к сюжету и к трактовке исторической среды. Внимание зрителей сосредоточивалось не на личных, а на социальных конфликтах.

Решительную победу Малый театр одержал в конце 1926 года, показав пьесу Тренева «Любовь Яровая».

В статье, которая была опубликована вскоре после премьеры, я хотел разобраться, в чем же заключается значение этой работы театра?

{270} … Тренев — вдумчивый и серьезный писатель. Он пишет лишь о том, что его действительно волнует. Революция раскрыла перед ним красоту народных движений. Ему показалось важным изобразить психологию масс, войти в самый разлив восстаний и мятежей. Следуя путями Пушкина, он прежде всего заново перечитал историю Пугачевского бунта. В «Пугачевщине» увидел он картины народной трагедии, услышал, как стонет в муках рабства крестьянская и казацкая земля. Неопытность драматурга помешала тогда Треневу слить отдельные эпизоды в цельное произведение. Но в памяти осталась яркая живопись отдельных сцен, огромная искренность и внутренняя боль.

Теперь от истории Тренев обратился ко вчерашнему дню. Восемнадцатый век сменился перед ним 1920 годом. Тренев жил в это время в Крыму, он видел, как бежала и разлагалась белая армия, слышал победный гул красных полков, берущих Перекоп. В новых формах борьбы писатель, однако, увидал вековые черты. Перед ним снова был народ, борющийся за свои исконные права, и, «белая кость», эти права отвергающая. Народник по настроению, Тренев принял красных потому, что это был сам народ. Свидетель врангелевского режима, он отверг белых за то, что они явились прямыми потомками екатерининских офицеров, плевавших в лицо скованному Пугачеву. И в «Любови Яровой», как и в «Пугачевщине», его преимущественное внимание привлек сам народ. В лице предревкома Кошкина он увидел образ нового вождя. Любовно и ласково изобразил Тренев также и тех, за кого борется Кошкин, и тех, кто борется рядом с ним, плечо к плечу. В красноармейце, который не знает, куда девать порученного ему профессора, в старухе-крестьянке, ищущей своих сынов, в матросе Шванде, в электротехнике Ване Тренев пытается изобразить чистоту сердца, мудрость земли, душевное здоровье и простоту.

На сложно выписанном фоне социальных передвижек выступает личная драма. В центре событий Тренев ставит Любовь Яровую, сельскую учительницу, мужественную и цельную русскую женщину. Ее, всем сердцем преданную красному движению., он сталкивает лицом к лицу с ее мужем, поручиком Яровым, столь же убежденным и последовательным контрреволюционером. Их неожиданная {271} встреча (они не виделись годы) оказалась «роковой». Любовь Любови столкнулась с долгом. И долг в конце концов победил. Долг не мог не победить — в этом и заключается один из самых суровых уроков революции.

Сила пьесы Тренева оказалась, впрочем, не в изображении личной драмы. На первом плане остался не этот мелодраматический сюжет, а самый исторический фон — 1920 год. Борьба красного и белого движения, победа красных явилась истинным сердцем пьесы.

Малый театр подошел к пьесе Тренева (поставлена режиссерами Платоном и Прозоровским в декорациях художника Меньшутина), как к ответственной и важной работе. Актеры реальной школы напрягли все усилия, чтобы вдохнуть жизнь в необычные для них роли. Были срывы, но в целом спектакль шел верной актерской дорогой. В то же самое время театр не поступился ради быта героичностью. Пусть Роман Кошкин в изображении Садовского не выдержан в житейском правдоподобии. Но он является как бы олицетворением самой революции. И когда Кошкин именем Революции заставляет проворовавшегося товарища положить оружие и убивает его, Садовский ведет эту сцену, как настоящий трагический герой. Нельзя не отметить, что мастерство игры сказалось в эпизодах. Исполнение Никольским роли бесхитростного красноармейца следует признать едва ли не лучшим среди других характеристик.

Удача исполнения центральной роли принадлежала Пашенной.

Как актриса, Пашенная обладала замечательным умением изображать русских женщин и в пору их расцвета и в пору их женской старости. Такова была Евгения в комедии Островского «На бойком месте», такова была на склоне лет актрисы Васса Железнова, такова была в 20‑х годах Любовь Яровая.

Любовь Яровая для Пашенной была женщиной нового мира, революция — осуществлением счастья народа.

Вспоминается и Кузнецов в роли Шванди. Можно, конечно, играть Швандю иначе; Кузнецов играл главное — жизнерадостность своего матроса. Это исполнение было торжеством реалистического комедийного образа. Героика Шванди была неразрывна с обаянием исполнителя. Оптимизм Кузнецова заражал зрителя, и зритель {272} не мог не улыбаться, слушая колоритный текст, которым автор наделил свой персонаж.

А в эпизодической роли Людовика XI в «Соборе Парижской богоматери» у Кузнецова было все — и злодейство, и ханжество, и государственный ум. В мелодраме, извлеченной из романа Гюго, Кузнецов создал поистине шекспировский образ короля.

Образцы высокого комизма давал Кузнецов и в Юсове и в Расплюеве. Все это было сочно, ярко, и во всем этом чувствовался чисто актерский ум, который, как ум, отличается от других видов человеческого ума. Это ум сценического образа.

Жалею, что до сих пор никто из старых театралов не написал биографию замечательного актера. А есть что рассказать и о Лемме в «Дворянском гнезде», о Дыбольцеве в пьесе Потапенко «Чужие» и, наконец, об очаровательной тетке Чарлея, которую, пожалуй, кроме Кузнецова, никто не мог бы сыграть с той особой плутоватостью переодетого студента.

Вспоминая актеров Малого театра, мне хочется рассказать и о великолепном мастерстве Массалитиновой.

Варвара Осиповна Массалитинова встает передо мной как старуха Хлестова. Я видел много разных Хлестовых — плохих и хороших. Массалитинова была страшной Хлестовой. В своем кресле она сидела, как дракон в пещере. С ней нельзя было спорить, с ней надо было только соглашаться. Она смотрела на ненавистного ей человека, как на обреченную жертву.

Массалитинова играла немало страшных старух — и Простакову в «Недоросле», и Кукушкину в «Доходном месте». И в жизни Массалитинова могла быть и страшной и приветливой. Умела любить и ненавидеть людей. Это было одной из ее характерных черт. Как человек и как актриса она не относилась к добру и злу постыдно равнодушно.

Я не помню ни одной иностранной роли Массалитиновой. Но отчетливо вижу ее в ролях русских нянек. И особенно в пьесе Леонова «Нашествие», где она играла старую няньку, жившую в доме врача. Трудно было без слез слушать, как она утешает свою опозоренную внучку Аниску. Сколько неизбывной скорби звучало в голосе Массалитиновой. Казалось, плачет сама русская земля.

{273} Если бы я был скульптором, то фигуру Массалитиновой делал бы не из бронзы или мрамора, а вырезал бы из дубового ствола, чтобы навеки запечатлеть ее древние лесные человеческие черты.

Не буду подробно говорить об артистическом творчестве Александры Александровны Яблочкиной, Варвары Николаевны Рыжовой, Евдокии Дмитриевны Турчаниновой. Хочу только поблагодарить их память за то наслаждение, которое испытывал, слушая их русскую речь. На каком-то концерте в зале Чайковского Яблочкина и Рыжова, обе уже старухи, читали сцену Софьи и Лизы. И музыка грибоедовского стиха в их устах сделала чудо. Обе старые женщины помолодели, и можно было, без всякой скидки на возраст, просто слушать музыку речи этих русских актрис. В их произношении был говор тех московских «просвирен», о которых так восторженно писал Пушкин.

Московским говором в совершенстве обладала и Турчанинова. И теперь, когда на экране появляется фильм-спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше», воздаешь должное звуковому кино за то, что оно сумело запечатлеть речь Турчаниновой в роли купчихи Барабошевой.

### \* \* \*

Я никогда не был историком Малого театра, но в дни юбилея великого трагика Павла Степановича Мочалова я вместе с делегацией Всероссийского театрального общества посетил могилу Мочалова на Ваганьковском кладбище и у его памятника произнес речь «О вечно мочаловском».

… О Мочалове когда-нибудь будет написан роман. И в самом деле, когда мысленно вступаешь в круг мочаловской жизни, когда вглядываешься в судьбу, характер и творческий подвиг великого трагика, невольно ощущаешь желание выйти за рамки театроведения.

Нет смысла повторять список тех ролей, которые играл Мочалов. Он включает 70 названий. Центр этого списка — Шекспир, в трагедиях которого Мочалов играл Ромео, Кориолана, Гамлета, Отелло, Ричарда III, короля Лира, Шиллер с Дон Карлосом и Мортимером в «Марии Стюарт», с Фердинандом, а потом Миллером в «Коварстве и любви», Карлом и Францем Моором {274} в «Разбойниках». Вокруг этих пьес мирового репертуара — множество названий отечественных и переводных драм, мелодрам и комедий и даже водевиль «Мочалов в провинции», где Мочалов играл Мочалова.

Одной из самых больших творческих трагедий великого артиста было то, что он не встретил на своем пути и великого русского драматурга, в котором услышал бы родные и близкие ему звуки. Щепкин нашел такие родственные ему души в Гоголе и Грибоедове. Садовский в Островском Да, конечно, истинно мочаловской пьесой был «Маскарад» Лермонтова, но напрасно он добивался в течение долгих лет разрешения поставить его в свой бенефис. Драма Лермонтова была за семью цензорскими замками. Арбенин Мочаловым не был сыгран…

Однако все то, большое и малое, что он играл, он играл как великий русский актер. Русское в Мочалове заключалось не столько в звуках его драгоценнейшего голоса, о котором Белинский написал своего рода стихотворение в прозе, не в сверкании его огненных черных глаз, не в подвижной изменчивой мине его лица, не в стремительных и бурных движениях, а в той любви к правде и простоте на сцене, которых добивался Мочалов у самых, казалось бы, искусственных и неправдоподобных героев пьес. Его реализм был реализмом глубоких переживаний, возвышенных чувств. Он, как никто, умел широко и властно раскрывать перед зрителями идейные горизонты шекспировских трагедий.

Русское начало мочаловской натуры не только наполняло его игру, оно отчетливо выразилось в тех стихотворениях-песнях, которые Мочалов писал в разные годы жизни. Поэту Мочалову обычно не уделяется много места. И в самом деле, в его стихотворениях много интонаций кольцовской лирики, творчество которого так любил Мочалов. И все же поэзия была крупнейшей частью мочаловского дарования. Больше того, лирическое, поэтическое восприятие жизни и человеческой судьбы — это ключ и к сценическому творчеству Мочалова. Пусть в стихах он пел о солнце красном, о ветрах буйных, о бурях и грозах, а на сцене грозно восклицал в гриме Ричарда III «полцарства за коня!», — главное было в том, что и на сцене и в стихах он изливал свою душу. Он «жег сердца людей» своей игрой, потому что в эти мочаловские минуты сжигалось и его сердце.

{275} Мочалова считали гением по интуиции, актером нутра. Это мнение справедливо отвергается, как ошибочное. И не потому, что в его игре «были извержения», а потому, что для каждой своей роли Мочаловым проделывалась громадная внутренняя работа. Стихийности и таланта было мало для того, чтобы сыграть Отелло или Гамлета. Мочалов выносил на публику зрелый плод своего изучения образа, своего понимания воплощаемого характера. Нет спора, он был актер неровный и были в его исполнении приливы и отливы чувств. Он более чем кто-либо знал страшный недуг творчества — скуку на сцене.

Вечно мочаловское шло от того, что Мочалов не признавал искусства без душевного содержания, без сердечного горения, без стремления познать через творчество жизнь в ее сокровенных основах. По существу, его реализм был очень близок реализму Щепкина, и если в Щепкине мы видим предтечу Станиславского, то таким же предтечей был пусть и «бессистемный» Мочалов.

Еще при жизни Мочалова печатались его стихи. В этом отношении любопытен сборник, напечатанный в 1842 году, на титульном листе которого стоит название «Литературный кабинет», а в подзаголовке указано: «Труды артистов императорских московских театров». В перечислении имен на первом месте — Мочалов И действительно в сборнике помещены его лучшие стихотворения. Но есть в этой книжечке и еще одна деталь К сборнику приложен список подписавшихся на книгу, что было в обычае того времени. И одним из подписчиков значится Островский. Тогда это имя ничего не говорило. Будущему великому драматургу было всего лишь девятнадцать лет, и все еще было у него впереди. Нет сомнений, что юность Островского, как и многих его сверстников, была также опалена гением Мочалова.

Но Островский входил в литературу, когда Мочалов доживал свой последний год, и уже недалек был тот мартовский день, когда поплыл по московским улицам гроб с прахом великого трагика, и Москва — студенческая, разночинная, купеческая — мощным человеческим потоком потянулась к Ваганькову, чтобы предать земле того, кто исторгал слезы из глаз, кто был властителем сердец и дум.

{276} Память русского театра не погасила того могущественного очарования, которое исходит от имени Мочалова. Он встает перед нами как девятый вал разбушевавшейся морской стихии. Раскроешь том Белинского, страницы его мочаловской статьи и чувствуешь, как вновь воскрес во всей полноте вечер 22 января 1837 года, «когда пришли мы в Петровский театр на бенефис Мочалова, для которого был назначен “Гамлет” Шекспира, переведенный Н. А. Полевым». И кажется, что мы видим самого Белинского, когда, склонившись в ночи над белым листом бумаги, он лихорадочно писал: «честь и слава великому художнику, могучая и глубокая душа которого есть неисчерпаемая сокровищница таких минут, благодарность ему».

Честь и слава Мочалову повторяют вслед за Белинским и люди иных поколений.

### \* \* \*

Я не коснулся многих из ушедших корифеев Малого театра. Да я и не собирался превращать свои воспоминания в летопись. Хотел воскресить только то, что лично для меня воскрешению не подлежит, ибо оно не умерло. Другие вспомнят иное. Я вспомнил это.

## Студия Малого театра

20‑е годы в Москве были эпохой щедрого студийного посева. Студии возникали, опираясь то на большие театры, то ведя самостоятельную жизнь. Особенно богат студиями был Художественный театр, у которого, кроме четырех драматических, были и студии музыкальные. Одной из них руководил Станиславский, другой — Немирович-Данченко. Часть студий исчезла, часть выросла в крупные театральные коллективы и некоторые из них стали теперь академическими.

Малый театр также обзавелся студией. Она сложилась из группы учеников двух ведущих актрис театра — Смирновой и Пашенной. Особенно много сил, энергии и энтузиазма уделяла студийцам Смирнова. А ее муж театральный критик Эфрос с увлечением воспитывал молодежь, делясь своими обширными знаниями и радуясь росту птенцов своей жены.

{277} В книге своих воспоминаний Смирнова коротко рассказала об истории студии и ее участниках.

Мне довелось быть посетителем многих студийных спектаклей, о некоторых из них я писал рецензии. Многое в них мне нравилось. Невольно я принял участие и в составлении репертуара студии. Когда в 1923 году я перевел пьесу Роллана «Настанет время», то она была не только включена в репертуар студии, но и шла на открытии. Это помещение не было настоящим театральным зданием — Студии отдали кинотеатр на Сретенке. Партер на триста мест представлял узкий и длинный зал, больше приспособленный для киносеансов, чем для театральных представлений. Сцена была маленькой, с крошечным зеркалом. Но играть было можно, и студийцы были счастливы.

Как справедливо отметила Смирнова, пьеса Роллана не принесла студии большой победы. Но это был культурный спектакль. Эпизод англо-бурской войны, изложенный Ролланом, был горячей проповедью «пацифизма» и звучал почти современно. Его главная фигура — фельдмаршал Клиффорд, мечтавший о том времени, когда мечи перекуют на орала, нашла в лице молодого актера Савельева тактичного и вдумчивого исполнителя. Впоследствии, когда Савельев уже был в Малом театре, он исключительно остро сыграл в кинофильме Гитлера.

Когда я вспоминаю руководителя студии Федора Николаевича Каверина, перед моими глазами прежде встает образ импульсивного и стремительного молодого человека, чувствующего себя не совсем уютно под театральным небом. Он всегда казался ищущим какую-то потерянную им вещь. Когда он находил, — оказывалось, что она лежала подле него.

Он не был учеником Вахтангова, но спектакль «Принцесса Турандот» был для него той школой, которой ему недоставало. Руководя Студией Малого театра, он меньше всего думал о реалистических традициях «Дома Щепкина». Его увлекала игра в театр, которую он заметил в вахтанговском спектакле. Именно поэтому, когда я в свое время подсказал ему поставить пьесу Кайзера «Кино-роман», он нашел в ней то, что отвечало его неудержимой фантазии. Он мог на основе этой пародийной комедии создать и свой пародийный спектакль, который {278} мог нравиться зрителю, нуждающемуся в острой шутки и беззаботном смехе.

«Кино-роман» был принят зрителями 20‑х годов «на ура» и по самому приблизительному счету прошел около двух тысяч раз с неизменными аншлагами. Каверину удалось создать и свой ансамбль молодых исполнителей, которым пришлись по душе все эти комедийные аристократы, показанные действительно как фигуры светских кинофильмов.

В сущности «Кино-роман» определил и дальнейшее направление работ студии Малого театра. Во всяком случае, все то, к чему прикасался Каверин, носило иронический характер. Даже «Без вины виноватые» он поставил не как обычный театральный спектакль, заменив первый акт Островского актом из старинной мелодрамы «Леди Миккельсфильд», являвшейся родоначальницей сюжета драмы Островского.

«Без вины виноватые» были отличной студийной постановкой, очень хорошо показавшей Половикову в роли Кручининой. Да и в остальных ролях с увлечением играла талантливая студийная молодежь. И если «Кинороман» отшлифовал их таланты, то Островский внес в их игру глубину, хотя она и носила мелодраматический характер.

Еще большее влияние «Турандот» ощущалось в постановке шекспировской комедии «Конец — делу венец», где Оленев в роли короля перекликался с Басовым, игравшим Альтоума в сказке Гоцци. Но это не было подражанием, это было совпадением двух актеров, обладавших очень мягким юмором.

Каверину, как это ни странно, несомненно мешал его собственный талант, точнее, то направление, которое этот талант получил в первых его спектаклях. Я сказал бы, что та праздничная театральность, которую очень хорошо воспроизводил Каверин, стала ему мешать, когда он перешел на подмостки большого театра. И, может быть, поэтому жизнерадостная юность студии не превратилась в серьезную молодость. И Каверин оказался режиссером яркого настоящего и не очень яркого будущего. Собственно, будущего у него и не было. Его студия не превратилась в Новый театр, хотя такое имя она и получила, переехав в новое здание с большой сценой в Доме правительства на улице Серафимовича. Здесь {279} играли и «Уриэля Акосту» Гуцкова и «Парижских нищих» Пиа. Однако, несмотря на талантливость актеров, спектакли перестали радовать зрителя.

Сейчас, когда Каверина давно уже нет в живых, думаешь о том, как много бы еще мог сделать этот талантливый молодой человек, восприимчивый ко всему новому. Он умер, по существу, не став взрослым человеком. Но мы, зрители 20‑х годов, обязаны ему несколькими очаровательными театральными вечерами, которые провели и на Сретенке и в Большом Гнездниковском переулке. И наши воспоминания носят тот оптимистический характер, которым обладал и Каверин на заре своей театральной деятельности. Он действительно пил, пусть из небольшого, но из своего стакана.

## Мейерхольд

С Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом мы земляки. И он и я родились в Пензе. Несмотря на то, что у нас была большая возрастная дистанция — в двадцать лет — мы оба учились в одной и той же Пензенской второй гимназии, а один из учителей — Василий Александрович Лебедев — учил и Мейерхольда и меня.

Не думаю, что Пенза как город и в годы Мейерхольда и в мои годы чем-нибудь различалась. Тогда жизнь менялась исподволь. И скорее в людях, чем в домах. Люди старели, а дома по-прежнему стояли на своих местах, и хозяева время от времени их подновляли.

Отец мой хорошо знал Мейерхольда, и когда зимой 1913/14 года, в последнюю предвоенную зиму, мы были в Петербурге, он познакомил меня с Всеволодом Эмильевичем. Я был тогда юным студентом, увлекался театром. Помню кабинет Мейерхольда, где на стене висел большой эскиз художника Судейкина к «Сестре Беатрисе». Только что вышел первый номер журнала доктора Дапертутто «Любовь к трем апельсинам». Мейерхольд подарил мне экземпляр, а потом пригласил посмотреть его занятия в студии на Бородинской.

Шла пантомима «Паноптикум», которая не произвела на меня особого впечатления. Я слишком любил реалистическое искусство Художественного и Малого театров.

{280} Следующая наша встреча с Мейерхольдом произошла уже после Октябрьской революции, когда я приехал из Москвы в голодный и холодный Петроград в качестве театрального инструктора Политуправления Реввоенсовета республики и обратился в Петроградский отдел ТЕО Наркомпроса, управляемый Мейерхольдом. Петроградское ТЕО помещалось тогда во дворце бывшего великого князя Владимира Александровича на улице Халтурина (бывшая Миллионная), большими окнами выходившего на Неву. Мейерхольд, который тогда почему-то носил феску, был любезен к приезжему москвичу и направил меня к Блоку, заведовавшему репертуарной секцией. Я запомнил громадную комнату, вероятно, кабинет князя, и за окном свинцовую Неву…

Опять прошли годы. Мейерхольд уехал на юг, претерпел там различные злоключения, пока, наконец, не был освобожден Красной Армией и начал работать в Новороссийске. Луначарский выписал его в Москву, и, поскольку он и его семья вначале не имели пристанища, одна из бывших актрис Дома интермедий Белла Георгиевна Казарова устроила его жить в квартире доктора Левина на Арбате. Мы стали вновь общаться с Мейерхольдом, и, вероятно, тогда у меня зародилась мысль написать книгу о Всеволоде Эмильевиче, за которую я впоследствии и взялся.

В 1923 году, еще до написания книги, Мейерхольд отмечал юбилей — исполнилось четверть века его творческой деятельности, которая началась в 1898 году в Художественном театре. В Москве выходил театральный журнал «Зрелища», и его редактор Колпакчи, страстный поклонник Мейерхольда, предложил мне подготовить биографическую брошюру, выход которой был приурочен к чествованию Всеволода Эмильевича. Время было ограниченное, темп стремительный, но в течение семи дней и семи ночей брошюра была написана и отпечатана. Недавно я узнал, что эта скромная брошюра находилась в библиотеке Владимира Ильича Ленина. Я писал так, как пишут телеграммы, — без лишних слов, короткими и сжатыми фразами. Это был своего рода конспект моей будущей монографии.

Над задуманной книгой я работал в течение нескольких лет. Она была окончена в 1926 году, но вышла только в 1929 году, когда моим трудом заинтересовалось {281} издательство «Academia». Я поставил себе в сущности грандиозную задачу — написать не только о деятельности самого Мейерхольда, но и о той творческой эпохе, которая его окружала. Это давало возможность показать Мейерхольда на широком историческом фоне.

Я никогда не видел Мейерхольда на сцене. Мои познания о его актерском творчестве были почерпнуты или из статей о нем, или из рассказов зрителей. Того и другого мне было мало. Нужно было самому создать его воображаемый портрет, самому понять, в чем заключается одна из главных тем его творчества.

Работая над биографией Мейерхольда, я почувствовал, какое значение имело для него исполнение роли Треплева в «Чайке». Для него Треплев не только искатель новых слов в искусстве (а таким искателем Всеволод Эмильевич был всю свою жизнь в театре), но одинокий человек в страшном мире окружающей его жизни. Одиночество в страшном мире стало одним из лейтмотивов творчества Мейерхольда.

В ранний период Художественного театра кроме Треплева Мейерхольд любил играть одиноких людей. Такими были и Тузенбах в «Трех сестрах», и Иоганнес Фокерат в «Одиноких» Гауптмана. В Треплеве, Тузенбахе, Фокерате выразилось мироощущение Мейерхольда. Мир страшен — вот о чем думал Мейерхольд-актер.

Когда Мейерхольду пришлось играть Пьеро в «Балаганчике» Блока, он оставался тем же Треплевым, только в белом балахоне Пьеро. Таким же одиноким Карено он был в пьесе Гамсуна «У врат царства», когда играл в Александринском театре. Одинокий человек — это был лирический герой в сценическом искусстве Мейерхольда. Разумеется, я не закрываю глаз на широту актерского и режиссерского диапазона Мейерхольда, на его гротескные образы, на его принца Арагонского в «Шейлоке», всеми одобренном. Но это была дополнительная тропа в его сложном полифоническом творчестве.

Важно, однако, другое. Перестав быть актером, Мейерхольд не переставал как режиссер создавать образы одиноких людей, затерянных в страшном мире. Это равно относится и к женским и к мужским действующим лицам. Такой одинокой девушкой была Аксюша в «Лесе», когда она уходила из усадьбы Гурмыжской в дом {282} своего будущего свекра купца Восмибратова. Такими одинокими странниками были актеры Аркашка и Несчастливцев. Грустью проникнута сцена вранья Хлестакова в многопланной постановке «Ревизора». Вот сидит охмелевший щуплый Иван Александрович среди роскошных вещей, какими его окружила Анна Андреевна. У него заплетается язык. И вот‑вот он тут же уснет. Но по движению веера городничихи раздается какая-то сладчайшая музыка. И Хлестаков лепечет: «Ну что, брат Пушкин», и рассказывает о посланниках, с которыми играет в вист. И вам становится совсем не смешно, слушая, как врет Хлестаков. Даже этого пьяненького и вздорного человечка заставляет пожалеть Мейерхольд. И он тоже одинок в страшном мире чиновников-взяточников. Одним из шедевров мейерхольдовской режиссуры являлась сплетня в «Горе от ума». Почти к самому краю авансцены выдвинул Мейерхольд параллельно к зрительному залу длинный стол, за который плотной шеренгой уселись гости Фамусова. И перед этим зловещим фронтом одинокой черной фигурой проходил Чацкий.

Страшный мир, о котором писал Блок, страшный мир, который вывел в своих комедиях Маяковский, страшный мир, который изобразил в своем «Маскараде» Лермонтов, — все это было близко творческой личности Мейерхольда. И даже Маргариту Готье в «Даме с камелиями» Мейерхольд трактовал как одинокую женщину в страшном мире, где золото является решающей силой.

Из богатого наследия режиссуры Мейерхольда я взял одну из наиболее четких линий. Были и другие пути и перепутья, было и стремление преодолеть одинокую судьбу. Но я никак не могу забыть, что до конца своей трагической жизни Мейерхольд не расставался с мыслью поставить «Гамлет» как спектакль о судьбе самого одинокого человека во всей мировой драматургии.

### *\** \* \*

Одним из драгоценнейших источников для меня были письма Всеволода Эмильевича к его первой жене Ольге Михайловне Мунт, которые я получил в свое распоряжение от нее самой. Брак Мейерхольда с Мунт состоялся {283} еще в Пензе, когда он был студентом. Мейерхольд прожил с Мунт длинную жизнь, вплоть до встречи с Зинаидой Николаевной Райх.

В свое время я очень много беседовал с Ольгой Михайловной. Она была человеком светлого ума и с большим тактом отнеслась к своему разрыву с Мейерхольдом.

Я бы сказал, что тут не было ничего необъяснимого и случайного. Райх была женщиной революционных лет. Мунт — по всему своему духовному складу была женщиной старой интеллигентской России. Новые идеи Мейерхольда, его «Театральный Октябрь» — все это было чуждо ей. Ей был ближе Художественный театр, театр Комиссаржевской, Александринский и Мариинский театры, студия на Бородинской.

Мейерхольд же стремился вперед, ломая все на своем пути. И здесь ему была нужна иная спутница жизни, каковой и оказалась Райх.

Мейерхольд живо интересовался своей биографией. Мы проводили с ним долгие беседы, особенно когда речь шла о его юности и первых годах артистической деятельности. Наши встречи он называл «сеансами» и на подаренной мне книге «Театральный Октябрь» написал: «На память о тех сеансах, когда мы не ругались». А не ругаться с Мейерхольдом было трудно. Но я всегда буду с удовольствием вспоминать о том времени, когда готовил книгу.

У Мейерхольда были театральные пристрастия его юности, и он просил меня обязательно напечатать в книге сохранявшуюся у него фотографию артиста Далматова, которую тот подарил еще в Пензе во время своих гастролей отцу или матери Мейерхольда. Симпатии к таланту Далматова он сохранил и в годы своей работы над «Маскарадом» в Александринском театре.

О некоторых из спектаклей театра имени Мейерхольда я давал критические статьи, но старался избегать этого, так как Мейерхольд рассматривал каждый отзыв о нем, даже положительный, с подозрением, уверяя, что это не объективное, а продиктованное кем-то со стороны суждение.

Он был исключительно подозрителен. И с ним действительно легко было поссориться.

{284} Но Мейерхольд мог быть и обаятельным и гостеприимным.

В последние годы, особенно после закрытия его театра, Мейерхольд был печален. Однажды, будучи у меня, он говорил мне и художнику Дмитриеву, что стало скучно жить, и вспоминал слова Чехова — «мне так скучно, что хотелось увидеть хотя бы журавля на трех ногах». К нам с Дмитриевым он стал обращаться на «ты» и говорил при этом: «Я ведь старый». На самом деле Мейерхольд был далеко не стар. Он только ощущал, что его небосклон подернут грозовыми тучами.

Помню, как в 1930 году перед отъездом театра имени Мейерхольда в заграничную поездку, у Мейерхольда сидели Пастернак и Маяковский. Мейерхольд любил выдвигать молодежь из разных областей искусства. То это был пианист Оборин, то молодой архитектор Сережа Вахтангов — сын Евгения Богратионовича. И на этот раз он «угощал» гостей молодыми поэтами. Один юный поэт читал свои стихи. Маяковский был мрачен, а Пастернак, со свойственной ему благожелательностью, обращаясь к Владимиру Владимировичу, хвалил новичка. Но Маяковский сурово сказал: «Пусть катается на детских велосипедах». И больше никаких слов, «поощряющих» дебютанта, сказано им не было.

Когда Мейерхольд был в хорошем настроении, он любил танцевать, вернее, показывать, как надо танцевать. Это был своего рода урок сценического танца — ритмичный и гротескный.

Мейерхольд очень любил Прокофьева. В один из своих приездов Прокофьев, тогда еще живший за границей, играл на пианино свою оперу «Игрок» и диким композиторским голосом пел партию «бабули».

Мейерхольд с трудом признавал великих людей. Но Станиславский был для него всегда тем человеком, которому он безгранично поклонялся, хотя, возможно, и не всегда соглашался с ним. Во всяком случае, в 1926 году, после «Горячего сердца», которое Мейерхольд восторженно принял, и он почтительно просил Станиславского прийти к нему на Новинский бульвар. И Константин Сергеевич пришел. Это была встреча великого учителя и знаменитого ученика в той обстановке, которая была наполнена воздухом высокого искусства. Я отметил у себя дату — 29 января 1926 года.

{285} Мейерхольд в связи с двадцатипятилетием его деятельности получил тогда еще редкое звание народного артиста республики. Празднование юбилея проходило в стенах Большого театра, которые так не шли к прозодежде его актеров, ни к тем конструкциям, которые в ту пору заменяли у Мейерхольда декорации.

Дело было не только в конструкциях, а в тех людях, вернее, в тех актерах, которые среди этих конструкций двигались, изображая действующих лиц. И среди них одно из первых мест принадлежало Зинаиде Николаевне Райх. Она была женой Мейерхольда. Последняя греть его жизни прошла при ее участии и под ее влиянием.

Всеволод Эмильевич сделал из нее актрису. Немцы называли Райх после гастролей в Берлине die grosse Schauspielerin. Великой или, скромнее, большой актрисой она не была. Московская критика решительно и резко ее отрицала. В этом несправедливом отрицании всего больше виноват был сам Мейерхольд. Утверждение Райх как актрисы он проводил в агрессивном тоне. Не считаясь порой с другими актерами своей труппы, он окружал Райх бесцветными актрисами. Даже когда распалось знаменитое трио «Великодушного рогоносца», которое называли Ильбазай (исполнители главных ролей в спектакле — Ильинский, Бабанова, Зайчиков), и из театра ушла Ба — то есть исключительно талантливая Бабанова, Мейерхольд поручил Райх роль Стеллы. И сделал второй вариант спектакля.

Райх он отдавал самые выигрышные роли начиная с Анны Андреевны в «Ревизоре» и кончая «Дамой с камелиями».

Если отбросить всю шумиху вокруг Райх, то можно сказать, что в лице Зинаиды Николаевны мы имели талантливую и оригинальную как в жизни, так и на сцене женщину. У нее сложилась неудачная и, говоря старомодно, роковая биография.

До Мейерхольда она была женой поэта Сергея Есенина и, расставшись с ним, как громадную личную утрату пережила его смерть.

На сцене Райх была талантливой исполнительницей порученных ей Мейерхольдом ролей. Конечно, без такого учителя вряд ли она выросла бы в эффектную московскую актрису 20 – 30‑х годов. Природа наделила ее {286} благодарной наружностью, которую она умела показать, особенно в гоголевской городничихе. И все же до конца своего пути она настоящим мастером не стала. У нее не было профессионализма.

Мейерхольд с искусством изощренного постановщика сочинял для Райх выгодные мизансцены. В «Лесе» и «Ревизоре» были такие ситуации, которые как бы просили выигрышных мизансцен. Вот Аксюша и Петр в усадьбе Гурмыжской объясняются в любви. И Мейерхольд строит на сцене «гигантские шаги», и каждая фраза сопровождается их взмахом. Вот по крутой лестнице Аксюша уходит из усадьбы, и Мейерхольд сопровождает ее уход щемящей музыкой песни «Кирпичики», исполняемой на трех баянах. А в «Ревизоре», в сценах вранья, какая сладостная музыка сопровождала каждое движение Анны Андреевны… Там, где Мейерхольд боялся, что Райх не сможет сыграть, он строил для нее удобную мизансцену. Умирает «дама с камелиями», и Мейерхольд ставит спиной к публике кресло, где сидит умирающая Маргарита Готье, и только бессильное падение кисти женской руки показывает, что Маргарита умерла.

В жизни Райх могла быть и резкой и приветливой. Она соединяла в себе простоту курсистки и нарядность модной актрисы. Я думаю, что она была, по существу, застенчивой. Во многом она была похожа на своего мужа. И ему и ей казалось, что они окружены врагами, и это мешало им жить.

Без Райх нельзя понять творчество Мейерхольда 20 – 30‑х годов, его репертуарных шатаний, отдельных композиций, режиссерских партитур. О союзе Мейерхольда и Райх нельзя говорить только в плане театроведческом. Это тема для большого психологического романа с погружением в самые глубины человеческой души.

Для этого время не настало. Да, пожалуй, и воображения не хватит.

Третий том монографии о Мейерхольде я собирался посвятить послереволюционным годам его творчества. Черновик этого тома у меня сохранился. Он заканчивался, естественно, только первыми годами революции и должен был иметь своим заключением 1923 год.

{287} Думая о том, почему не была закончена работа Над третьим томом, я сейчас прихожу к мысли, что нельзя было писать о реке, которая еще не вошла в свои берега. Даже и теперь, когда Мейерхольда нет с нами, мы не знаем, какой поворот сделало бы его искусство, особенно после закрытия театра и после его нового сближения со Станиславским, ценившим творчество своего давнего ученика. Обо всем этом мы может только гадать…

Мейерхольд был не только Мейерхольдом, но и ТИМом[[1]](#footnote-2). И в этих трех буквах заключена громадная полоса советской театральной жизни.

Под названием «Афиша ТИМ» Мейерхольд издавал своеобразный театральный журнальчик — вышло всего четыре номера.

Этот журнал — первый его номер вышел 1 мая 1926 года, а последний в 1927 году, — имел «строптивый» характер. Со своими противниками Мейерхольд не церемонился. И особенно не любил старых театральных критиков, именуя их «упырями дореволюционного театрального болота». Под названием «Бе‑блю‑за» фигурировали три почетных теакритика — Бескин, Блюм и Загорский.

Но дело, конечно, не в этих «Афишах», а в том творческом процессе, который менялся у Мейерхольда почти с каждой постановкой.

Мейерхольд был художником неудержимой фантазии. Для него любая пьеса, будь то современная или классическая, была материалом не только для постановки, но и для создания новых принципов построения театрального спектакля. Это хорошо почувствовал в свое время Вахтангов, для которого Мейерхольд, как режиссер, был пролагателем не одного, а множества путей.

Что бы ни ставил Мейерхольд, с ним в театр входила неожиданность, и зритель не мог предугадать, что он увидит сегодня. Вот это искусство неожиданности кажется утерянным в наши дни. И, вспоминая о Всеволоде Эмильевиче, думаешь о том лучшем, что он создал в свой короткий послереволюционный период.

{288} Я видел все работы Мейерхольда октябрьских лет. Мне не хочется повторять свои впечатления от «Ревизора» или «Горя уму», от «Леса» и «Мандата», от «Бубуса» и «Мистерии-буфф», «Клопа» и «Бани» и о многом другом, включая «Даму с камелиями», которой, по существу, и завершился творческий путь Мейерхольда.

У всех этих пьес, как ни разнообразен был числитель их дробей, был общий знаменатель «музыкального» реализма. Каждый молодой режиссер мог выучиться у Мейерхольда и сам произносить новые слова в искусстве, забывая об их первоисточнике. И, при всем своем режиссерском разнообразии, Мейерхольд был очень национальным русским художником, человеком, для которого «Лес» и «Ревизор» были его новой поездкой в провинциальную Пензу. Недаром, следуя своему любимому драматургическому приему дробить сценический текст на эпизоды с особыми заголовками, он первое появление Хлестакова в гостинице назвал «После Пензы».

И в «Мандате» и в «Лесе» был этот пензенский дух, который Мейерхольд сочетал в себе с изысканным европеизмом. Этот европеизм был также и в дореволюционном кинобоевике «Портрет Дориана Грея», где Мейерхольд играл лорда Генри, и в «Даме с камелиями», где на сцене возродилась живопись Ренуара.

Мне запомнился вечер в Большом театре, когда шла премьера оперы «Абесалом и Этери». Мейерхольд был в это время в Ленинграде, а Райх была в театре. Как сейчас вижу Зинаиду Николаевну стоящую около зеркала. Мы обменивались с ней незначительными «светскими» фразами.

А в это время в Ленинграде арестовали Мейерхольда, и его гибель была предрешена.

Думая по прошествии многих лет о замечательном художнике режиссуры, о его сложной, противоречивой жизни, я считаю, что он принадлежал к золотому веку советского театра. И недаром Станиславский после закрытия театра имени Мейерхольда приблизил Всеволода Эмильевича к себе, чтобы поручить ему руководство своим оперным театром и даже дать ему возможность возглавить вместе с Кедровым проектируемый им новый драматический театр вместо филиала МХАТ.

{289} Я расстаюсь в своих воспоминаниях с Мейерхольдом как с неоплаченным векселем моей литературной работы. И не знаю, хватит ли у меня средств, чтобы оплатить этот вексель.

## Камерный театр

Сезон 1913/14 года был последним перед первой мировой войной. В театральной истории Москвы он был отмечен появлением нового, небывалого по своим масштабам театра — Свободного, основанного Марджановым на деньги крупного помещика Суходольского.

Человек большого размаха и темперамента, Марджанов мыслил свое новое театральное предприятие как совокупность различных театральных жанров. От оперы и оперетты до драмы и пантомимы. Все должно было приводить в смятение зрителей, начиная с занавеса, сделанного по рисунку художника Сомова аппликационным способом. Краски на этом занавесе заменились мозаикой различных шелковых тканей. Изображена на нем была какая-то античная сцена. Сейчас этот занавес находится в Тбилиси в театральном музее. Кресла первых рядов партера были отделаны как в комфортабельных кабинетах. Денег не жалели.

В Свободном театре кроме Марджанова режиссерами были Санин и молодой Таиров. В труппе начинал свою драматическую карьеру Монахов. Из Художественного театра сюда перешла Алиса Коонен. К концу сезона — весной 1914 года — театр рассылался, напоминая будущую судьбу лоскутной австро-венгерской монархии.

На развалинах Свободного театра с осени 1914 года возникли три театра — Драматический Суходольского, студийный театр имени В. Ф. Комиссаржевской и, наконец, Камерный театр, которому в 1964 году исполнилось бы пятьдесят лет. Камерным театром руководил Таиров, а труппу возглавляла Коонен.

Из спектаклей Свободного театра, поставленных Таировым, мне особенно запомнилась пантомима Шницлера — Донаньи «Покрывало Пьеретты». Треугольник Пьеретты — Пьеро — Арлекина составляли Коонен, Кречетов и Чабров.

{290} Чабров, его настоящая фамилия Подгаецкий, был другом композитора Скрябина и до конца своего театрального пути оставался талантливым дилетантом. В роли Арлекина он потрясал. Когда во втором действии Арлекин в черном бархатном фраке танцевал вальс с хрупкой Пьереттой, казалось, что это не Шницлер, а Гофман. Демонической фигурой с дьявольским профилем Чабров вносил в свой танец какую-то необычайную ярость. Впоследствии «Покрывало Пьеретты» было сохранено в репертуаре Камерного театра.

Театр Таирова обосновался на Тверском бульваре, в особняке Паршиных, перестроенном для театральных спектаклей. Ремонт затянулся, и когда в декабре 1914 года Камерный театр открылся — еще не просохла штукатурка, в партере было холодно и сыро. Убранство театра впоследствии сделала Экстер — талантливая художница-футуристка. В оформлении причудливо сочетались экстравагантные полотна и старинные стены.

Потом театр был перестроен и стал таким, каким его видят посетители театра имени Пушкина, возникшего после закрытия Камерного театра.

В декабре 1914 года я получил возможность присутствовать на генеральной репетиции первого спектакля театра — «Сакунталы» Калидасы в постановке Таирова. Этот репертуарный выбор сейчас никого не может удивить, — мы с Индией имеем тесные культурные связи, — но для того времени выбор пьесы был необычен. Драма индусского классика вряд ли была знакома большинству тогдашних театралов. Все было необычайно в спектакле: и перевод Бальмонта, и живописные декорации Павла Кузнецова, и исполнение главных ролей Сакунталы — Коонен и царя Душанта — Фрелихом. Фигурка сидящей Сакунталы была в течение ряда лет как бы гербом Камерного театра. Изображением Сакунталы в виде булавки закалывал свой галстук Таиров.

Вслед за «Сакунталой» последовал ряд пьес иностранных авторов — классиков и современников: «Жизнь есть сон» Кальдерона, «Герой» Синга, «Женитьба Фигаро» Бомарше и многие другие.

Вокруг Таирова и Коонен собралась довольно сильная труппа. Вспоминаю имена Церетели и Ценина, Уваровой и Ненашевой, Аркадина и Фенина.

{291} К особенным актерским удачам Камерного театра я отношу выступления Соколова и Церетели.

Соколов запомнился мне, когда он с исключительной трогательностью играл суфлера Мишоне в «Адриенне Лекуврер», был великолепным буффонным комиком в «Жирофле-Жирофля» и наконец создал гротескный образ короля Карла в «Святой Иоанне» Шоу.

И в той же «Жирофле-Жирофля» восхищал элегантный Мараскин — Церетели, когда он пел свои знаменитые куплеты: «Есть у нас обычай старый». Он же создал центральный образ в пьесе Лотара «Шут на троне». Он сыграл много ответственных ролей и был отличным партнером Коонен (Морис Саксонский в «Адриенне Лекуврер», Ипполит в «Федре» и Ибен в «Любви под вязами»). Он умел перевоплощаться и отлично владел голосом, жестом, походкой.

Когда Церетели покинул Камерный театр и много лет спустя выступал у Акимова в роли киногероя, переживающего свой закат (американская комедия «В понедельник, в 8»), я понимал, что Церетели, в сущности, играл свою судьбу. Там, на Тверском бульваре, он был на высоте. Сейчас тень усталости легла на его лицо. Это был действительно закат актера.

Хочу помянуть добрым словом еще молодого Ценина, игравшего в «Герое» Синга, Фенина — «старшего пирата» в оперетте Лекока, Аркадина — Ирода в «Саломее», Миклашевскую — Брамбиллу.

Камерный театр с трудом завоевывал симпатии зрителей, воспитанных на психологических спектаклях Художественного и бытовом реализме Малого театров.

На первых порах Камерный театр испытал много мытарств, даже изгнание. Только в сезон 1919/20 года он вновь вернулся в свой отчий дом (после 1917 года он играл на разных площадках) и показал один из лучших своих спектаклей «Адриенну Лекуврер» Скриба.

Роль Адриенны в исполнении Коонен была отмечена настоящим трагизмом. Покойный Эфрос, взявший меня на спектакль, говорил мне, да, вероятно, и Таирову, что Алиса Георгиевна Коонен играет, как истинная ученица Станиславского, с громадной душевной глубиной и тонкостью психологической характеристики. Уверен, что Эфрос был прав, указывая на истоки сценического реализма Коонен.

{292} Коонен — одна из коренных московских актрис. Ее портрет должен был бы всегда иметь фоном снежный пейзаж Москвы. Ее творческая дорога небогата внешними событиями, ее имя значилось в списке трех московских театров — Художественного, Свободного и Камерного.

Художественный театр — это юность Коонен, ее первые сценические опыты, первые страдания и первые радости в искусстве. Нельзя недооценивать эти «школьные» годы Коонен. Это тогда она научилась овладевать психологией роли, сеять в своей душе зерна изображаемых чувств. Из этой поры «лицейских стихов» Коонен навсегда останутся в памяти смуглая цыганка Маша в «Живом трупе», девочка Митиль, смотрящая в окна на чужую зажженную елку, танцовщица Анитра в фантастических скитаниях Пер Гюнта.

Но Коонен была слишком одна, слишком сама по себе, чтобы вложиться до конца в железный ансамбль художественников. Она была слишком порывиста для того, чтобы отречься от своих сценических мечтаний во имя интересов театра в целом. Она преодолела в себе грусть прощания, познала мудрость разлуки. Коонен вступила в Свободный театр. Но он оказался для нее лишь мостом, через который она пришла к свободе собственного театра.

Алиса Коонен — исключительно притягательная, необычайно женственная артистка. Играла ли Коонен роли трагедийного плана или выступала в комедии и оперетте, она равно увлекательно рассказывала повесть женского сердца, то спускаясь в глубины человеческих страстей, то давая легкий рисунок изящных и беспечных волнений.

Игра Коонен подобна танцу. В ней нет никаких смазанных линий, психологических излишеств, душевных копаний. Каждый ее образ имел крепкий и отчетливый контур, сквозной музыкальный ритм, мягкую гамму красок. Ее сценическая походка спокойна и тверда. Она умела ставить свою фигуру на самые трудные изломы конструктивных площадок с уверенностью скульптора. Ее плащи и хитоны соединяли свободную непринужденность складок с живописной изысканностью светотени. Ее интонации, полные внутреннего содержания, всегда имели точную градацию звуковых оттенков. Коонен {293} выходила на сцену закованная в блестящие латы мастерства.

На этих латах Коонен порой вилось нежное покрывало Пьеретты. В чудесной Виолен из клоделевского «Благовещения» она умела передавать самопожертвование, скорбность, покорность судьбе.

Дар трогательности в полной мере был присущ Коонен.

Одна из пьес, сыгранных Коонен, носила название «Любовь под вязами». Как «любовь в темном царстве» прозвучала «Гроза», так в «любовь белой Эллы» превратился черный «Негр».

Список кооненовских созданий — это широкий разбег во времени и пространстве. Вспоминая ее спектакли, совершаешь огромное путешествие по тем странам, векам и народам, которые запечатлены в текстах старых и новых драматургов. У Коонен был всегда в руках посох пилигрима. Следуя за ней, зритель превращался в странствующего энтузиаста.

В своей «Оптимистической трагедии» Вишневский предложил актрисе «патетическую схему». Коонен наполнила ее алой кровью. Все, что есть лучшего в своем таланте, она вложила в образ новой женщины. Формула «оптимистической трагедии» была расшифрована ею по-своему. Коонен сделала оптимизм основой характера и поставила под знак трагизма самую судьбу этой героини бурных и страстных лет гражданской войны. Огонь революции сочетался у нее, как и у Ларисы Рейснер, с «кружевом брабантских манжет».

Неверно думать, что Коонен «нашла себя» в стенах Камерного театра. Нельзя найти то, что создаешь сам. Коонен же создавала вместе с Таировым самое искусство новой сцены. Таиров был ум и воля Камерного театра, Алиса Коонен — его сердце.

Наиболее уязвимой чертой Камерного театра был выбор пьес советских авторов. Но и здесь Таирова нельзя упрекнуть в какой-нибудь предвзятости или неискренности. Театр определенных сценических форм, Камерный театр не мог ставить многих пьес, имевших успех на других сценах. У него было свое художественное лицо, и он стремился найти таких драматургов, которые поняли бы особенности его творческого метода и слились с ним в подлинное художественное единство. Иногда {294} Таирову казалось, что он нашел то, что искал, и он с увлечением работал над выбранным текстом. Только холод общественного просмотра показывал ему, что налицо было определенное заблуждение. Так мучительно сходили с репертуара «Патетическая соната», «Наталья Тарпова», так не дошел до премьеры «Заговор равных». Так были осуждены «Багровый остров» и «Богатыри».

В лучших спектаклях Таиров опирался на работу первоклассных художников. Здесь были Судейкин и Калмыков, Экстер, Якулов, братья Веснины. В театре Таирова окрепло дарование Рындина. И как-то, смотря в Большом театре балет «Ночной город», я вспомнил его же декорации к спектаклю «Машиналь». А в оформлении «Оптимистической трагедии» Босулаева в театре имени Пушкина почувствовал эхо декораций Рындина к той же пьесе в Камерном театре.

Таирову меньше удавались русские пьесы, и особенно не удалась «Гроза» Островского, лишенная национального своеобразия.

У меня с Таировым вначале сложились колючие отношения. Я еще не был критиком его спектаклей, но дал отрицательный отзыв в «Культуре театра» на его книгу «Записки режиссера». Мне не понравился напыщенный стиль текста и несправедливые характеристики тех, кого Таиров считал своими недругами, да и весь стилистический наряд книги. Моя статья была излишне резкой, и, казалось, этим предопределился холод наших отношений. Но Таиров оказался дипломатичнее меня. И в один прекрасный день я получил приглашение пожаловать к нему. Встретив, он предложил мне стать заведующим литературной частью. Я понимал, что эта лестная должность свяжет меня по рукам и ногам, лишит свободы критических высказываний. И я любезно отказался от любезного предложения. Но с этих пор с Александром Яковлевичем Таировым и Алисой Георгиевной Коонен у меня установились самые дружеские отношения.

Конечно, в биографии Таирова как руководителя Камерного театра были и ошибки и поражения. Но были и победы. Если бы этих побед не было, то вряд ли советская общественность с таким энтузиазмом отпраздновала в 1934 году двадцатилетие Камерного {295} театра. В его празднике участвовали представители рабочих крупнейших заводов, солдаты и моряки, писатели и художники, драматурги, обещавшие Камерному театру дать свои новые пьесы. И Таиров на все приветствия ответил энергичной фразой, состоящей из четырех слов: «Да здравствует Октябрьская революция!»

Передо мной лежат книги, выпущенные к этой дате. Они очень много говорят об эстетических вкусах Таирова и его артистов. Они много говорят и о том, какую громадную политическую роль сыграл Камерный театр своими заграничными поездками.

Сейчас заграничные поездки советских театров стали обычным делом. Но когда в 20‑х годах за: границу ездили Художественный, Камерный и театр имени Мейерхольда, это было сложным и трудным делом, я бы сказал, подвигом.

Таиров повез во Францию «Федру» Расина. И, читая отзывы французских критиков об игре Коонен и о постановке расиновской трагедии, понимаешь, как много нужно было смелости, чтобы везти на родину Расина его великое произведение. Привезти и победить!

Одной из лучших постановок Таирова последних лет была инсценировка романа Флобера «Мадам Бовари». Инсценировку сделала сама исполнительница роли Эммы Бовари — Коонен. Ставил Таиров, декорации делали Коваленко и Кривошеина, музыку написал Кабалевский.

Коонен внесла в свое исполнение такую великую страсть, что история жены провинциального врача превратилась в олицетворение драматичности женской судьбы. «Мадам Бовари» в исполнении Коонен записана на пленку, и сейчас каждая передача этой записи является не только памятью прошлого, она полна жизненных красок. «Мадам Бовари» и в эфире сохранила всю наглядность исчезнувшего спектакля.

Камерный театр был закрыт. Таиров, как художник, в сущности завершил свою жизнь. Вскоре он умер.

Сиро и одиноко стоял гроб с телом Александра Яковлевича в зале Центрального Дома работников искусств. Я понимал, что, невзирая на отдельные промахи и ошибки, Таиров был одним из руководящих деятелей левого крыла советского театра. Его имя крепко вошло в историю советской культуры.

## **{****296}** Театр имени МГСПС

В 1963 году театру имени Моссовета исполнилось сорок лет. В этом сорокалетии отдельное место занимают первые пятнадцать. Тогда театр именовался сперва театром имени МГСПС, потом МОСПС, и этим подчеркивалась его связь с профсоюзным зрителем.

У театра имени МГСПС была своя эстетика.

В те ранние годы его художественным руководителем был видный актер и режиссер Евсей Осипович Любимов-Ланской.

Как актера я впервые увидел его на сцене Пензенского театра имени Белинского еще летом 1914 года. В пьесе Гарина «Моряки» он играл старого адмирала и был исключительно типичен в этой роли. И впоследствии, что бы он ни играл, каждая его роль была типична и отчетлива. Особенно удался ему профессор Окаемов в пьесе Афиногенова «Машенька», поставленной перед началом Великой Отечественной войны. В его Окаемове сочетались все качества ученого-старика — ворчливость и неуклюжая нежность, добродушные черты дедушки. Пожалуй, это была его лебединая песнь.

Вот я перечитал его автобиографию и еще раз убедился — какую энергию и труд вложил Евсей Осипович, чтобы стать актером. Он не обладал особенно выгодными сценическими данными и в начале своей сценической жизни играл роли резонеров.

В 1928 году в Париже был Международный театральный конгресс, организованный Фирменом Жемье. Я, находившийся в то время во Франции, был включен в состав советской делегации, в которой были Любимов-Ланской и директор Малого театра Владимиров. С тех пор у меня установились с ними самые дружеские отношения. Мы присутствовали на заседаниях конгресса, вместе ходили на спектакли и, насколько возможно при нашем знании французского языка, разговаривали с деятелями французского театра, относившимися с большим вниманием к представителям советского искусства.

Человеческой натуре Любимова-Ланского была присуща душевная чистота. В жизни он казался иногда человеком суровым и нелюдимым. Но когда к нему удавалось подойти поближе, то было видно, как много мягкости и нежности таится в его сердце.

{297} Эта внутренняя мягкость в соединении с большой принципиальностью и духовной честностью делают облик Евсея Осиповича исключительно благородным и цельным.

Он был отличным организатором и сумел из крупных провинциальных, а частью и столичных актеров создать труппу, которая давала возможность хорошо распределять роли в самых различных пьесах.

Вначале репертуар театра имени МГСПС был пестрым. Ставились исторические пьесы Луначарского, «Театр Клары Газуль» Мериме и даже «Ревизор».

Знаменитую пьесу Гоголя ставил Валерий Бебутов, один из ближайших соратников Мейерхольда еще с петербургских лет, а затем в течение ряда лет помощник режиссера Художественного театра. Ему принадлежит запись в дежурной книге о присутствии на одном из спектаклей Владимира Ильича Ленина.

Бебутов был человеком тонкого вкуса и большой культуры. Но к комедии Гоголя он тем не менее отнесся как к забавному водевилю о мнимом ревизоре. От этого постановка никак, конечно, не вязалась с «крепким» реализмом профсоюзного театра. Состав исполнителей был исключительно сильным. Но суть заключалась не в этом. Каждый в отдельности был первоклассным актером. Однако каждый из них играл за свой страх и риск, и ансамбля не получилось. Уж на что были талантливы Певцов, игравший городничего, или Кузнецов — Хлестаков. Но у Певцова не было гоголевского Сквозника-Дмухановского, ибо что-то хмурое было в его игре. А Кузнецов слишком весело играл избалованного барчука, душку Хлестакова. И его нельзя было сравнивать с изумительным Михаилом Чеховым в том же Хлестакове. В этом бебутовском «Ревизоре» был страшен только Земляника — Штунц, украинизировавший своего попечителя богоугодных заведений. Да еще не могу забыть сцену, когда Хлестаков — Кузнецов берету почтмейстера — Радина взятку. Здесь была придумана изобретательная деталь. Почтмейстер вынимал из кармана не деньги, а денежные письма, тут же их распечатывал и вручал Ивану Александровичу нужную сумму. Так подготавливалось и будущее письмо Хлестакова Тряпичкину, которое, по заведенному порядку, распечатывает Шпекин.

{298} «Ревизор» и другие постановки 1923 – 1924 годов еще не определили репертуарной линии театра. Любимов-Ланской постепенно вычертил основную дорогу руководимого им коллектива. Он поставил своей целью показать современные пьесы, спектакли историко-революционные или на темы первых лет Октябрьской революции.

Широко раскрыв двери советским авторам, Любимов-Ланской поставил одну из первых пьес будущего популярного комедиографа Шкваркина «В глухое царствование». Ставились пьесы Шаповаленко «1881 год», где фигурировали народовольцы во главе с Желябовым и Перовской, и «Георгий Гапон». История русского революционного движения представляла для зрителей и познавательный и драматический интерес.

Все же по-настоящему черты нового течения в театре имени МГСПС проявились тогда, когда на сцене были поставлены «Шторм» Билль-Белоцерковского, инсценировка «Мятежа» Фурманова, «Рельсы гудят» Киршона.

Особенно примечателен «Шторм». Еще только отошла в прошлое гражданская война. Пьеса Билль-Белоцерковского возвращала зрителей к недавней поре военного коммунизма, к людям, боровшимся со всеми невзгодами того времени.

В ту пору еще не очень верили в силу новой драматургии, и одна из крупнейших заслуг руководителя театра Любимова-Ланского состояла в том, что он в эти силы поверил. И его театр стал театром современного автора и современной темы.

Если у Евсея Осиповича не было эстетических тонкостей Мейерхольда и Таирова, не было опыта учителей сценической правды Станиславского и Немировича-Данченко, то у него было, острое чувство современности и знание нового зрителя.

Как режиссер, Любимов-Ланской был мастером массовых сцен. Те, кто презрительно называл тогда его постановки «мгспэсовщиной», шли от формальной оценки, а не от социальной. Актеры, различные по своему опыту и таланту, умели создавать на сцене, говоря языком того времени, социальных героев, положительных и отрицательных.

Ковров и Ванин, Андреев и Пясецкий, Крамов и Давидовский, Лепковский и Дорошевич, Розен-Санин и {299} Любимов-Ланской — каждый из них умел очертить крепким контуром своих действующих лиц И тем же умением обладала и женская часть труппы, где играли Окунева и Пельтцер, Мравина и Оганезова.

Возможно, что в театре имени МГСПС еще жила старая театральная провинция. И это было совсем неплохо, ибо провинциальные актеры даже без студийной подготовки вырастали в подлинных мастеров. Достаточно вспомнить, каких мастеров создала театральная провинция из Тарханова, Качалова, Леонидова. И Евсей Осипович правильно поступил, опираясь на своих провинциальных товарищей.

Постепенно вокруг театра появились и новые художники. Здесь окрепло дарование Бориса Волкова, здесь в отдельных постановках участвовали Мандельберг и Тышлер Здесь часть постановок была осуществлена еще молодым тогда режиссером Винером.

Хочется посвятить несколько строк Ванину. От него у меня осталось самое приятное воспоминание и как от актера и как от человека Впервые я оценил его исполнение роли братишки в «Шторме». У него была чисто русская сметка, и он напоминал чем-то Москвина. Вероятно, многие из москвинских ролей были бы ему впору. Хитрость и мудрость, доброта и озорство — все удавалось ему.

С Ваниным я близко познакомился значительно позднее, когда он стоял во главе театра имени Пушкина. Узнав, что у меня есть инсценировка повести «Капитанская дочка», он ее прочитал. И решил обязательно играть Пугачева и ставить этот спектакль. Ему был близок образ Пугачева, нарисованный Пушкиным, — без показного героизма, в овчинном тулупе. Уже был приглашен художник Виноградов, и мы ездили в его мастерскую в Каретном ряду смотреть макеты. Ванин был увлечен и режиссерской и актерской работой над Пушкиным. Но ему не суждено было дожить до осуществления своего замысла. И в моей памяти он остается таким, каким я видел его на сцене, на экране и в жизни — с рыжеватой копной волос, с чуть вздернутым носом, с распевной речью и с улыбкой светлых глаз.

Возвращаюсь к театру имени МГСПС. Я всегда охотно посещал его постановки, в которых бился пульс тех революционных лет. Я перелистываю свои рецензии, {300} которые писал для газет «Труд» и «Известия» об этом театре.

Вот, что я писал тогда о «Шторме».

… Новая драма Билль-Белоцерковского «Шторм» может быть причислена к историческим пьесам, но писать ее, вероятно, было трудно — зола вчерашнего дня еще горяча и обжигает руки. Ведь «Шторм» — пьеса о гражданской войне.

«Когда бушует шторм, надо крепить снасть», — говорит одно из действующих лиц пьесы. И автор показывает, как во время шторма) гражданской войны и эпидемии тифа крепил снасть уком одного из близлежащих к южному фронту городов.

Это очень хорошо, что драматург взял для своей эпопеи уездный масштаб — в плане малого быта яснее проступает героика грозных лет. Но Билль-Белоцерковский не соблазнился желанием дать идеализированных коммунистов и подкрашивать действительность. Огромное преимущество его «Шторма», что в нем действуют живые люди, и их особенности подмечены зорко и наблюдательно. На протяжении двенадцати картин перед зрителем проходит целая галерея самых разнообразных индивидуальностей, пусть данных эпизодически, но ярко и выпукло.

Главным героем пьесы, капитаном застигнутого «штормом» корабля, выведен председатель укома — стальной человек, идущий напролом. Он, так сказать, олицетворенная воля укома. Когда он гибнет, у зрителя рождается вопрос — кто же заменит его? Нам кажется, что этого невольного вопроса драматург не предусмотрел, иначе он бы развил сильнее остальные положительные образы пьесы.

Техника писания многокартинных пьес требует от автора сжатости, отточенности и насыщенности каждого эпизода. У Белоцерковского есть эпизоды, этим требованиям удовлетворяющие, но есть и вялые и поверхностные сцены.

Вообще пульс действия бьется ровно и полно, когда автор соблюдает выбранный им уездный масштаб, и скачет, когда автор сбивается на план губернский, столичный и даже всероссийский. Такие фигуры, как заведующий наробразом Шуйский, едва ли возможны в уездной действительности. Он кажется придуманным среди {301} других, выхваченных из Жизни лиц. Поэтому и вечеринка у Шуйского кажется картиной, взятой из совсем другой пьесы. Зато, когда автор остается верен своему основному заданию, у него получается такой превосходный жанр, как «субботник». Здесь на малом куске времени дан ряд метких и психологических и бытовых черточек.

Билль-Белоцерковскому посчастливилось в отношении сценической передачи его пьесы. Театр имени МГСПС отнесся к воплощению трудной эпопеи внимательно и серьезно. Ряд фигур вылеплен актерами исключительно четко. В ровном ансамбле даже трудно выделить кого-либо особенно. Но, быть может, главной ценностью и пьесы и ее сценической передачи является то, что за фигурами отдельных людей, за сменой отдельных картин чувствуется действительно исторический шторм и его дыхание временами обжигает зрительный зал…

Иной шторм рисуется в инсценировке повести Фурманова «Мятеж».

Вот каким был этот спектакль — новый занавес с алой пятиконечной звездой посередине, длинные мостки, соединяющие сцену со зрительным залом, двое часовых у входа в фойе — все это подчеркивает необычный характер спектакля. Зрителю указывается, что на этот раз театр превращен в «театр военных действий», а сценические «позиции» вынесены далеко за пределы рампы.

Дробь барабанов и торжественные звуки фанфар возвещают о начале представления. Барабанщики и трубачи выходят мерным шагом из фойе, проходят по мосткам на авансцену и, разместившись под алой звездой, бьют и трубят тревогу.

Эта тревога служит увертюрой к пьесе «Мятеж», рассказывающей о красноармейском восстании, имевшем место в 1920 году в далеком Семиречье.

«Мятеж» написан по одноименной книге Фурманова, а сам покойный автор включен в число действующих лиц драмы. В первой из девяти картин показывается, как волнуется красноармейский батальон, не желающий идти в Фергану; потом это волнение раздувается в целый пожар при помощи местных баев, кулаков, уголовных преступников, бандитов. Мутные волны готовы поглотить работников штаба дивизии, которым остается верна только горсточка солдат.

{302} Ряд последующих картин рисует, как смерть нависает над головой штадивцев и как неожиданная помощь спасает их от неминуемой расправы.

Бегство, соединение с верными войсками, арест кулацкой верхушки кончает спектакль. Оркестр с трубами, повитыми кумачом, встречает стройные ряды войск, уходящих в ферганский поход. Приветственные речи, звуки боевого марша и возгласы «Да здравствует Красная Армия!» — все это придает финалу характер военного праздника. Но если фанфары, знамена, звуки оркестра являются нарядной рамой спектакля, то главная ценность его заключается в тех реальных частях постановки, которые и дадут «Мятежу» возможность войти в основной репертуар театра.

Можно в конце концов обойтись и без фанфар и даже без игры на мостиках, но нельзя вычеркнуть те превосходные массовые сцены, которые отлично сработал Любимов-Ланской. Эти серые волны расходившегося человеческого моря и вскрывают самую сущность семиреченского мятежа.

Сама пьеса с точки зрения реализма не везде выдержана. Но мелодраматизм, присущий центральным сценам, кажется вполне уместным. Только в картине тюрьмы перейдена какая-то грань меры, отсюда — истерические всхлипы в зале. Нужно также дать зрителю более ясное представление о военной ситуации, лежащей в основе борьбы. Зрителю, не читавшему «Мятежа», остается неясным расположение штаба, крепости, казармы. Тут нужна некоторая дополнительная корректура текста. Слишком поспешно обрывается и связь мятежа с местным кулачеством. Местные богатеи Никанор Иванович, Ку‑кум‑бай, финансирующие восстание, рано исчезают из числа действующих лиц пьесы.

Актерски спектакль сделан очень крепко и по линии красных и по линии белых.

В серии спектаклей о гражданской войне «Мятеж» займет одно из прочных мест, как яркая и красочная картина подлинной революционной борьбы.

### \* \* \*

В театре имени МГСПС нашел свое рождение один из видных советских драматургов 20 – 30‑х годов — Киршон.

{303} Постановка его пьесы «Рельсы гудят» относилась к большим театральным событиям. Молодой драматург дал талантливое произведение, полное волнующего общественного содержания. Театр нашел для передачи «Рельсов» крепкий и выразительный сценический язык, и зрительный зал слушает спектакль, затаив дыхание, и бурно рукоплещет тем местам пьесы, которые совпадают с его переживаниями.

Тема пьесы — индустриализация. Местом действия избран крупный паровозоремонтный завод, и на этом плацдарме автор убедительно и живо развернул ряд острейших тем, связанных с борьбой за крепость советской промышленности.

На завод назначается новый «красный» директор — слесарь завода Василий Новиков. Новиков — не герой, он простой, бесхитростный человек, с простыми человеческими слабостями. Но у него ясный ум, есть государственная точка зрения на вещи, есть широкий кругозор, позволяющий видеть не только близь, но и даль. И вот с первых же шагов он встречает к себе враждебное отношение. Ему противодействуют специалисты-инженеры, его мероприятия по поднятию производительности и экономии средств вызывают ропот несознательной части рабочих, его осыпает упреками собственная жена, еще находящаяся в плену старых предрассудков, наконец, его хотят обойти и нэпманы. Но Новиков с помощью старых товарищей партийцев и лучших людей из техноруков и рабочих овладевает положением. Козни его врагов оказываются разрушенными, а его освобождение из-под ареста завод встречает торжественным праздником — выпуском из капитального ремонта двадцатого паровоза. Гудят рельсы советской промышленности.

Главным и основным достоинством пьесы является умелое переключение истории о красном директоре в историю «великих» будней самого завода. Не Новиков, как личность, истинный герой «Рельсов», а сами рельсы, сам завод, который напрягает литые мышцы, чтобы преодолеть новые происки врагов социалистического строительства, а изнутри — косность, шкурничество и невежество.

Есть какая-то большая звонкость в пьесе о рельсах, есть непосредственная радость спорого и ладного труда. Касаясь многих язв и болезней «роста», Киршон {304} сумел так сбалансировать чувства, вызываемые его пьесой, что зритель, посмотрев «Рельсы», не заражается ни спецеедством, ни безверием в силы и разум рабочего коллектива.

В пьесе есть и некоторые недостатки. Остановимся только на главных. Слишком широкий захват быта приводит к беглости и поверхностности отдельных эпизодов. Например, с точки зрения общей композиции пьесы кажется совершенно излишней пирушка у нэпмана, носящая неприятно бойкий характер. Можно было обойтись и без вставной сцены клубного кружка чечеточников, задерживающей ход действия. Но зато нужно было обязательно развить линию взаимоотношений Василия и его жены и тех домашних настроений, которые влияют и на жизнь завода. Есть в пьесе и смешение различных драматических манер — рядом с ясными реалистическими кусками уживаются сцены упрощенно детективного характера, здоровый комизм перемежается с сатирой плакатного типа, отдельные повороты фабулы прямолинейно наивны. Фигура «умного нэпмана» начинает приобретать черты штампа, причем автор преувеличивает ум и культуру этого нэпмана. Но, признаемся, обо всем этом мало думаешь, когда смотришь пьесу, так она горяча в своем внутреннем темпераменте, так много в ней непосредственного и искренне талантливого.

Театр имени МГСПС помог во всех отношениях автору. Основное обрамление пьесы — внутренность котельного цеха. Матовый, полупрозрачный потолок, уходящий глубоко внутрь, умело скомпонованные части ремонтируемых паровозов сразу вводят в атмосферу пьесы. А когда один из эпизодов показывает «завод на ходу», и грохот и лязг машин вызывают иллюзию работающей мастерской, — зритель невольно захватывается в плен этой звенящей и острой музыкой завода.

Пьеса играется очень хорошо. Если художнику Борису Волкову удалось передать вещественный облик завода, ритм его сухих и четких линий, то режиссеру Любимову-Ланскому столь же удачно удалось справиться с «живой силой» завода. Все массовые сцены идут с внутренней сцепкой. Слияние социального и индивидуального очень хорошо проработано и разрешено в постановке.

В ровном и крепком ансамбле нужно особенно выделить исполнение главной роли Василия Ивановича артистом {305} Ковровым. Тех, кто видел, как Ковров играет Караваева в «Мятеже», а теперь Василия в «Рельсах», будет искренне радовать разнообразие тех красок, которыми пользуется Ковров в обрисовке столь различных и несхожих между собой образов. Там — жестокость, резкость, сгущенность, здесь — мягкость, трогательная застенчивость и глубокая сдержанность.

«Рельсы гудят» — спектакль крупной социальной значимости и непосредственной художественной выразительности. А главное — эти «рельсы гудят» во имя большой жизненной задачи — строить и укреплять промышленный дом. Вот почему гул рельсов и рождает столь звучное и полное эхо…

### \* \* \*

Отлично понимаю, что, давая рецензии тех лет, я не в состоянии воскресить всю сложность виденных мною спектаклей. Да и рамки газетных рецензий не предоставляли этой возможности. Но мне хочется, приводя короткие отзывы об отдельных постановках, дать хотя бы беглое представление о жизни театра имени МГСПС, когда им руководил Евсей Осипович Любимов-Ланской.

Скоропостижная смерть оборвала его жизнь, когда он был уже актером Московского Малого театра. Но годы его творчества как создателя и руководителя одного из первых революционных театров остаются одной из самых содержательных страниц истории советской драматургии и сцены. Все это заслуживает большой и подробной монографии. Мои воспоминания — лишь несколько страниц для этой, к сожалению, не написанной книги.

## Золотая осень (о Радине)

Впервые я познакомился с искусством Николая Мариусовича Радина в Московском драматическом театре в Каретном ряду, в здании «Эрмитажа». В исключительно сильной труппе он занимал первенствующее положение.

В то время ему было за сорок. Для него наступила пора второй молодости, золотая осень. «Золотая {306} осень» — так называлась и французская комедия, в которой Радин сыграл одну из своих лучших ролей — стареющего графа де Лорзака, переживающего на «закате дней» свою последнюю любовь. Как все это было давно! Но и теперь, по прошествии многих лет, я отчетливо вижу элегантную внешность Радина, сухой блеск черных глаз, косой пробор гладко причесанных волос, улыбку тонких губ.

Его героям было присуще исключительное сценическое обаяние. Когда передо мной встают образы, созданные Радиным, я меньше всего думаю о внешних перевоплощениях. Всегда в исполнении Радина чувствовалось внутреннее своеобразие образов. Это происходило оттого, что у Радина было превосходное чувство стиля автора. И то, что лежало в пределах его сценического диапазона, он исполнял так, что вы сразу понимали — это стиль Гоголя или Островского, Шоу, Уайльда, Мольера или Мольнара.

О Радине рецензенты тех лет неизменно писали с эпитетом «блестящий» и восторженно называли его мастером диалога. В самом деле, Радина нужно было слушать. Если в балете надо прежде всего танцевать, в опере — петь, то в драме — говорить. Станиславский так и называл одну из глав своих воспоминаний: «Актер должен уметь говорить». Радин понимал, что в устах драматического актера — речь сильнейшее оружие, и пользовался этим оружием с великолепным мастерством.

Искусство диалога для Радина было искусством сценического общения со своим партнером или партнершей.

Говорить на сцене означало для него одновременно и слушать. Диалог всегда похож на игру в теннис. Слова летят как мячи через сетку — сильно и метко, и так же метко принимаются и отбиваются ракеткой. В этом смысле Радин был игроком высшего класса.

Слово для Радина всегда было связано с мыслью и чувством. Объяснялся ли он в любви, спорил или просто вел салонный разговор — он всегда был собеседником. Особенно хорош был Радин в комедиях Уайльда или Шоу Когда он участвовал в «Пигмалионе» — на первый план выступала не Элиза, а профессор Хиггинс. Это был человек, одержимый своей наукой. И даже на фотографии мы видим, как за стеклами очков блестит иронический {307} взгляд и вот‑вот заговорит на прекрасном английском языке этот моложавый и привлекательный человек. В «Легкомысленной комедии для серьезных людей» Радин играл Уортинга так, что это была и легкомысленная комедия и парадоксы Уайльда, предназначенные для серьезных людей.

Николай Мариусович нес в зрительный зал не только текст, но и ту окраску, которую придавали словам сами авторы. В его интонациях была ирония Шоу и капризная насмешка Уайльда.

И как бы ни был обезличен перевод, — Радин и на русском языке заставлял звучать фонетику оригинала.

Изредка Радин наклеивал бородку. Обычно он играл «со своим лицом» или над его губами пушисто пенились мопассановские усы Он одинаково хорошо носил исторические костюмы и современные пиджаки, визитки, сюртуки. Самое главное, он всегда ощущал себя «дома» и в златотканом камзоле Дон-Жуана, и в мундире гвардейского офицера, и в хорошо сшитом фраке.

В Московском драматическом театре у Радина были отличные партнерши. В «Последней жертве» — Полевицкая, в «Касатке» — Татьяна Павлова. «Касатка» Алексея Толстого — спектакль концертного ансамбля — Радин и Павлова, Нароков и Белевцева, Блюменталь-Тамарина и Борисов; каждый из них играл с таким увлечением и такой заразительностью, что зрительный зал наполнялся до краев той атмосферой влюбленности, которая царила в этой прелестной комедии. Все это было по-настоящему русским. Летние вечера, и запах скошенного сена, и гудок парохода над рекой. В сельскую тишину Радин, игравший потрепанного судьбой князя, сначала вносил чад и угар петербургских дней и ночей, а потом воскресал от вспыхнувшей любви к молоденькой девушке И опять это был закат дней.

После Московского драматического театра в том же Каретном ряду обосновался театр имени МГСПС. Здесь Радин играл почтмейстера Шпекина в «Ревизоре». Радин изображал почтмейстера независимо от режиссерского замысла. Это был действительно гоголевский персонаж, сыгранный в изящной радинской манере. Он не ходил, а почти танцевал.

В 20‑х годах вновь раскрыл свои двери бывший театр Корша. Радин стал одним из его руководителей и премьеров. {308} В его игре появились черты более резко выраженной характеристики. Но краски основной палитры оставались теми же. Одна из сыгранных здесь Радиным ролей на первый взгляд была чужда его индивидуальности. Это был строитель Сольнес в драме Ибсена. Постановка: Марджанова носила сугубо стилизованный характер. Как будто ожил «модерн» начала века. Но Радин как-то удивительно просто нашел для Сольнеса реалистические интонации. Он играл лаконично и углубленно. Ибсеновские слова «юность — это возмездие» он слушал как приговор и мужественно шел навстречу своей гибели.

Последние годы своей жизни Радин провел в стенах Малого театра. Он стал своего рода «академиком». И все же талант его остался молодым. Особенно эта молодость чувствовалась, когда Радин выступал в роли Болингброка в прославленном некогда спектакле «Дома Щепкина» «Стакан воды». Это был действительно прославленный спектакль. Зрители старших поколений помнят до сих пор первый состав исполнителей комедии Скриба.

Великая Ермолова играла королеву, обаятельная Лешковская — герцогиню Мальборо, чудесной молодой парой выступали Шухмина и Максимов в ролях Абигайль и Мешема, и, наконец, мастер высокой комедии Южин перевоплощался в мастера политической интриги Болингброка.

Иметь блестящих предшественников всегда немного обременительно. «Искушенный зритель» любит сравнивать и вспоминать. Радин с честью выдерживал воспоминания о Южине. Роль Болингброка по тексту была одна и та же. Но образы отличались друг от друга, как отличались индивидуальности их исполнителей.

Южин был актер, воспитанный на Шекспире и Шиллере, Гюго и Гете. Поэтому в скрибовскую комедию он привносил драматическую уплотненность. Южин играл Скриба политически укрупненно. Он искал в Болингброке и «государственный смысл» и политическую борьбу, то есть то, по отношению к чему был достаточно беззаботен автор «бульварного театра».

Внук знаменитого балетмейстера Мариуса Петипа и сын очень популярного в свое время драматического актера Мариуса Мариусовича Петипа, Радин во французских {309} пьесах на русской сцене был актером французской школы. В Скрибе он прежде всего играл Скриба. Его Болингброк не англичанин, а француз, больше Фигаро, чем лорд. Радин был весь от стиля автора. Он именно действующее лицо «Стакана воды», и в этом «Стакане воды» для него заключалось целое море.

Его Болингброк выглядел пожилым Д’Артаньяном. Это мушкетер, у которого язык остер, как шпага, а шпага остра, как язык. «Политический враг» для него прежде всего дуэльный противник. И для Д’Артаньяна — Болингброка нет большего удовольствия, чем иметь противника равной силы. Такая борьба требует выдержки и самообладания. Это самообладание Радин передавал отлично. В покоях королевского дворца он чувствовал себя непринужденно. Виртуоз диалога, Радин и в Скрибе виртуоз. Его диалог мерится не минутами, а секундами и даже долями секунд. А секундомер у Радина: безупречен.

Роль Болингброка лишена любовного мотива. Но в дуэтах с молоденькой Абигайль Радин все же отдает дань «золотой осени». О, это совсем не «волнение крови», а всего лишь легкий вздох об исчезнувшей молодости, прожитой бурно и расточительно.

Болингброк был как бы лебединой песней Радина-актера. Вероятно, если бы смерть коварно не подобралась к нему, он увеличил бы многими «портретами» свою сценическую галерею. Но и то, что я видел в годы «золотой осени» Радина, — драгоценный вклад в историю русского сценического искусства.

## Закушняк

Александр Яковлевич Закушняк был родоначальником искусства художественного чтения на эстраде.

Перед моими глазами и сейчас стоит сухощавый стройный человек в мягкой полукуртке-полусмокинге, и слушатели ждут, когда, обведя черными блестящими глазами зал, он начнет очередной рассказ.

Он часто выступал в Бетховенском зале Большого театра и в конференц-зале Академии художественных наук, на крошечном возвышении, обрамленном мраморными колоннами.

{310} Но где бы ни выступал Закушняк, он всюду был желанным гостем, и когда в 1930 году болезнь свела его в могилу, он остался у многих в памяти как одно из лучших воспоминаний наших молодых советских лет.

Текст повести, новеллы, романа Закушняк обращал в красочную и волнующую речь. Слово молчащее делалось в его устах словом звучащим. Свинцовый шрифт переплавлялся Закушняком в увлекательность непосредственного повествования. Закушняк появлялся перед аудиторией так же просто и непринужденно, как появляется в кругу друзей желанный гость, которого ценят как умного и красноречивого собеседника. Слушая его, думалось — вот перед тобой человек бывалый, много видевший на своем веку и об этом виденном умеющий порассказать.

Но Закушняк рассказывал не о том, что видел сам, а что видели Гоголь и Пушкин, Франс и Мопассан, Чехов и Бабель. Однако в том-то и заключалось искусство Закушняка, что, передавая изустно эти чужие рассказы, он вносил в них убедительность личного свидетельства и очевидности. На его вечерах возникала невольная иллюзия тождества автора и исполнителя.

Беря в работу то или иное современное или классическое произведение, Закушняк умно и тонко монтировал текст. Он делал купюры, чеканил детали, так сводил куски, что они приобретали особую звуковую пластичность. Закушняк отлично понимал, что одно дело чтение про себя, другое — чтение с эстрады. И как драматург своеобразно инсценировал художественную прозу.

Эмоциональная палитра Закушняка была велика и разнообразна. Он знал тайну тонов драматических и лирических, шутливых и серьезных. У него была очаровательная ирония, юмор и, лукавство У него была ровность эпического повествования и пафос героических вспышек. В «Восстании ангелов» Закушняк элегантно и весело передавал скептическую философичность Анатоля Франса. В «Тарасе Бульбе» пышно и торжественно воспроизводил цветистый колорит Гоголя.

Каждая премьера вечеров рассказов была для Закушняка новой ролью. Не перевоплощаясь в своем внешнем облике, он перевоплощался в своем внутреннем существе. У него появлялись новые движения, новые интонации, новые манеры. Оставаясь самим собой, он становился {311} до известной степени другим человеком, подобием того персонажа, от имени которого якобы велся рассказ.

Закушняк почти не пользовался внешними аксессуарами для своей игры. Только та или иная деталь костюма или незначительная вещица отмечали переход Закушняка из одного авторского стиля в другой. Книжечка в кожаном переплете, в которой не было написано ни одного слова, служила ему подспорьем на вечерах Франса. Гоголевская живописность вызвала у Закушняка желание надеть особый украинизированный цветной жилет. Но все это вещественное было второстепенным. Главным оставалось слово, живое, гибкое и послушное.

С годами мастерство Закушняка крепло и развивалось. Время серебрило волосы, высекало морщины на худом лице, но оно не вынуждало Закушняка менять амплуа. Он был господином своего возраста. Его глуховатый голос мог стареть и молодеть в зависимости от того, был ли Закушняк в этот момент старым Гедали из повести Бабеля, матросом из мопассановского «Порта», Андрием из «Тараса Бульбы». Закушняк умел легко двигаться по социальной лестнице. Неуловимый звуковой блик, перемена темпов и ритмов, и светский денди парижских гостиных уже сменялся чубатым казаком Запорожской Сечи. Закушняк был своего рода словесным Фреголи, его искусство чтеца сродни искусству трансформации.

Закушняк был артистом широких масс, доступным и понятным тысячным аудиториям. Но его ни на минуту нельзя было упрекнуть в упрощенчестве. Его понятность и доступность вытекали из самого существа его простого и ясного искусства. Дело, которое делал Закушняк, было большим и важным. Пересекая Советский Союз по всем путям и перепутьям, Закушняк своими вечерами рассказов нес культуру живого слова в самые отдаленные углы Союза. Он был тем художником, для которого лозунг «искусство — трудящимся» был естественным и точным выражением его работы.

Сейчас искусство художественного слова приобрело широкое распространение и можно слушать произведения не только классической русской литературы, но и «Кармен» Мериме, «Декамерон» Боккаччо, «Рассказы» Шолом-Алейхема и многое другое.

{312} Закушняк остается непревзойденным мастером. Недаром Станиславский так любил слушать Закушняка, когда тот читал в Первой студии.

Мне пришлось и встречаться с Закушняком и даже написать очерк о Мопассане, когда издавался текст «Пышки» в обработке Александра Яковлевича. И когда я сейчас пишу о Закушняке, мне кажется, что вот‑вот он снова появится передо мной, и я услышу его чудесную «Соль» Бабеля или «Восстание ангелов» Франса с замечательным ощущением французской иронии, даже в русском переводе, и, наконец, поистине вдохновенное описание Гоголем украинской степи.

Это были лучшие создания Закушняка.

# **{****313}** Ленинградцы

## Корифеи Александринского театра

В 1932 году исполнилось сто лет Александринскому театру.

Юбилей решили отпраздновать пышно. Неутомимый издатель Александр Моисеевич Бродский заранее мобилизовал московских и ленинградских театроведов, чтобы коллективно написать историю александринской сцены. Каждый из нас брал определенный период. На мою долю пришлись годы 1905 – 1917, и мой очерк назывался «Театр в эпоху крушения монархии».

Празднества были намечены на начало сентября, и к этому периоду удалось выпустить толстенный том с множеством иллюстраций, в нарядном убранстве, с гравюрами-фронтисписами к каждой статье. На гравюре, предшествовавшей моей статье, был изображен рабочий с красным знаменем на фоне театрального здания. Это знаменовало начало революции.

Период 1905 – 1917 годов я хорошо знал, так как перед этим вышла моя книга «Мейерхольд», где театральной истории начала XX века было уделено достаточно места. Но многое мне пришлось изучить заново.

Во главе Александринского театра тогда стоял также неутомимый Николай Васильевич Петров. Ему удалось привлечь к участию в юбилее всю театральную общественность.

Праздник был рассчитан на четыре дня. На торжества из Москвы съехалось много гостей.

{314} За торжественным заседанием последовали спектакли, и поскольку все это происходило в стенах самого театра, праздничное настроение возникало сразу, как только зритель входил в роскошный зал, с таким изумительным искусством созданный автором здания зодчим Росси.

И теперь, когда подходишь к театру со стороны ли Невского проспекта, со стороны ли Фонтанки, где начинается улица зодчего Росси, сразу испытываешь то чувство, которое всегда рождается от ритма петербургских ансамблей. Невольно шепчешь гениальные пушкинские стихи:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит…

Такой строгий, стройный вид и у Александринского театра. Когда я входил в его зал, то всегда ожидал, что и на сцене будут показаны какие-нибудь необычайные спектакли. Даже когда этого не случалось, все равно не жалел о вечере, проведенном в стенах этого театра.

Юбилейные дни Александринского театра для нас, авторов книги «Сто лет», были отмечены дружеским обедом в «Астории», где нам были вручены памятные значки и мы чувствовали себя как бы членами коллектива александринцев.

В программу праздничных спектаклей был включен «Маскарад» Лермонтова, впервые поставленный Мейерхольдом в декорациях Головина в феврале 1917 года. «Маскарад» заканчивал второй том моей монографии «Мейерхольд» и мою статью в юбилейном сборнике. В спектакле «Маскарад» воедино слились и гений Лермонтова и таланты его постановщиков и исполнителей. Это был спектакль, где убранство зрительного зала как бы продолжалось на сцене. Когда «Маскарад» был показан в Москве во время гастролей александринцев, он многое потерял в своей внешней красоте.

### \* \* \*

Арбенина играл Юрий Михайлович Юрьев.

Когда я думаю о Юрьеве, я, по существу, думаю о носителе того парадного искусства, которое умерло вместе {315} с ним и лишь частично сохранилось в его наследниках-учениках.

Когда-то Аполлон Григорьев, сравнивая московского трагика Мочалова с дремучим лесом, назвал петербургского трагика Каратыгина «изящно распланированным садом с чистыми аллеями, роскошными клумбами и бархатными лужайками, природа, подчиненная требованиям искусства, умытая, подстриженная, выхоленная». Такой же природой, подчиненной требованиям искусства, являлся и Юрьев.

Вот самый краткий очерк его творчества.

В январе 1892 года москвичи, собравшиеся в Малый театр на бенефис своей любимицы артистки Федотовой, с удивлением прочитали в программах спектакля (шли «Северные богатыри» Ибсена) незнакомое имя «Юрьев», которому было поручено исполнить роль викинга Торольфа. Кто был этот Юрьев? Почему его заняли в ответственном спектакле, да еще в крупной роли? Эти вопросы занимали тогдашних театралов.

Выяснилось, что Юрьев еще не артист, а только ученик второго курса театральной школы Малого театра, что до этого он учился в Филармонии у Южина, а теперь учится у Ленского, что он коренной москвич, а его дядя — знаменитый профессор Московского университета, страстный поборник классической драматургии и переводчик Лопе де Вега Сергей Андреевич Юрьев.

Дебют Юрьева был многообещающим. Он понравился публике. Знатоки оценили его отличные данные. Юрьев окончил школу, но вместо Малого театра был назначен в труппу петербургского Александринского театра.

Попасть вместо Малого театра в Александринский означало не только переехать из одного города в другой. Нет. Менялся не только воздух и климат, но и радикально менялась сама художественная атмосфера, в которой нужно было работать. Москва, где играли Ермолова, Ленский, Южин, Садовская, еще хранила заветы высокой комедии и трагедии. Ее репертуар еще не был так засорен изделиями ловких драмоделов вроде Крылова, перекраивавшего на русский лад незначительные и пустые французские комедии. Блестящая актриса Савина — всесильная, хотя и не официальная директриса Александринской сцены — любила как раз этот пустой {316} репертуар, дававший ей выигрышные роли. Юрьев, естественно, не мог сразу слиться с настроениями тогдашней александринской труппы. Он стоял как-то особняком в том отличном актерском ансамбле, который во главе с Савиной тратил свои силы на разыгрывание пустяковых пьес. Но годы шли, менялось время, менялись театральные вкусы, а верность Юрьева московским идеалам — его любовь к романтизму и классике — оставалась неизменной. К тому же и как артист он стал заметно выделяться строгостью и законченностью тех образов, которые ему пришлось тогда создавать. Как ни скуден был классический репертуар Александринского театра — все же молодой Юрьев сумел сыграть Лаэрта в «Гамлете», Лоренцо в «Венецианском купце», Ромео и другие роли.

Наряду с трагедией Юрьев играл, разумеется, и комедию — играл Мольера, Островского, Фонвизина, Сухово-Кобылина.

Постепенно, шаг за шагом, Юрьев укреплял свое имя в чуждом ему Петербурге. А через несколько лет его артистическая репутация настолько упрочилась, что он получил роль Чацкого, сделавшуюся на долгие годы одной из его лучших ролей.

В 1908 году тогдашний директор императорских театров Теляковский делает смелый шаг для омоложения Александринского театра. Он приглашает Мейерхольдам только что покинувшего театр Комиссаржевской. Приход Мейерхольда на александринскую сцену вызвал у большинства труппы враждебное отношение, у меньшинства — равнодушно-выжидательное и мало у кого — сочувственное. Но Юрьев сразу понял, что в Мейерхольде он приобретает союзника, с которым ему легче будет бороться за театр романтический, классический, «театральный». И действительно, с именем Мейерхольда у Юрьева связана одна из самых блестящих артистических побед — выступление в «Дон-Жуане» Мольера.

Новой значительной вехой в артистической деятельности Юрьева было его участие в «Маскараде» Лермонтова. «Маскарад» готовился Мейерхольдом много лет и должен был явиться как бы итогом тех исканий на путях театрального традиционализма, характеризующих александринский период Мейерхольда и его совместную работу с Головиным и Юрьевым. Юрьев должен был {317} сыграть Арбенина не просто «ревнивцем», не просто человеком сильных страстей, но в преломлении этих страстей через призму лермонтовского романтизма сыграть ту законченную поэтическую форму, в которой должен был предстать этот главный персонаж лермонтовского театра.

1918 год застает Юрьева над осуществлением проекта театра, названного им «Театром трагедии». Первым спектаклем этого неосуществившегося в целом театра является выступление Юрьева в «Царе Эдипе» Софокла, поставленном по мизансценам Рейнгардта в цирке. Затем в цирке же Юрьев ставит «Макбета» Шекспира. На этих двух постановках прерывается деятельность «Театра трагедии», но сама идея не умирает, а возрождается в Большом драматическом театре, куда в качестве одного из главных актеров входит и Юрьев. Уже первый спектакль — «Дон Карлос» Шиллера — приносит успех и Юрьеву и театру. Исполнение Юрьевым роли маркиза Позы явилось как бы воплощением шиллеровского стиля и благородства.

Ряд ответственнейших ролей трагического репертуара сыграл в Большом драматическом Юрьев. Среди них такие образы шекспировского театра, как «Король Лир» и «Отелло».

Осенью 1921 года Юрьев вернулся в Александринский театр сначала как актер, а потом и как художественный руководитель. В этом последнем своем качестве Юрьев проявил большую вдумчивость и отзывчивость к требованиям современности. В репертуаре стало отводиться большое место советской драматургии, в труппу приглашались новые артисты, могущие восполнить силы уже значительно поредевшего ансамбля. Была создана также и студия, где сам Юрьев в течение многих лет вел педагогическую работу.

Я уже говорил о художественных идеалах Юрьева, указывая на его верность высоким требованиям мирового репертуара. Как актера Юрьева характеризовали чрезвычайная ясность и точность сценической игры. Для каждой эмоции роли, для каждой изображаемой им страсти Юрьев находил соответственное пластическое и интонационное выражение, и, как взыскательный мастер, все совершенствовал найденную им форму роли. В нем было западничество в хорошем смысле этого слова. {318} В его игре наличествовали черты, присущие западным трагическим актерам, — огромное сценическое мастерство, виртуозное владение всеми элементами актерской выразительности. Да, у Юрьева было стремление к картинности, некоторый холодок, его читка казалась порой чрезмерно приподнятой. Но если судить Юрьева-художника по законам, им себе поставленным, то обязательно ощущалась радость от его красивого искусства. В этом смысле Юрьев шел путем знаменитого петербургского актера Каратыгина, который в свое время был главным исполнителем классического репертуара.

В 30‑х годах Юрьев работал в Москве — в Малом театре и частично в театре имени Мейерхольда, где он сыграл одну из своих лучших ролей — Кречинского. Потом он снова вернулся в Александринский театр. Вместе с театром в годы Великой Отечественной войны он был эвакуирован в Новосибирск. А когда вновь вернулся в Ленинград, болезнь помешала ему закончить свою замечательную книгу воспоминаний, являющуюся одним из лучших образцов мемуарной литературы. В этой книге Юрий Михайлович с огромной скромностью говорит о самом себе и дает выпуклую картину той театральной действительности, участником которой был он сам.

В последний раз я видел Юрьева в курьезной роли. Мариинский театр праздновал юбилей знаменитого балетмейстера Петипа. В программе праздничного спектакля была «Спящая красавица», причем каждое действие исполняли другие артисты. В первом акте Аврору танцевала Семенова, во втором — Уланова и в третьем — Дудинская. Равные были и исполнители роли короля Флорестана. Сначала это был маститый Солянников, потом Черкасов, а в третьем акте — Юрий Михайлович Юрьев вместе с королевой — оперной певицей Преображенской.

Юрьев приехал в театр к самому началу балета, и, быть может, никогда он так не волновался, как в этот вечер, хотя вся его роль заключалась в том, чтобы торжественно пройти по сцене вместе с королевой. Повторяю, он так волновался, как будто ему предстояло играть Отелло или Арбенина. Но все сошло прекрасно. И Юрьев, напоминавший Людовика XIV, великолепно справился со своим балетным королем.

### **{****319}** \* \* \*

Мне хочется вспомнить еще об одном необычном вечере, когда в 1934 году ленинградская общественность горячо чествовала свою «тетю Катю» — так сердечно и любовно называли Екатерину Павловну Корчагину-Александровскую.

Корчагину я видел еще в 1915 году, когда она была артисткой Суворинского театра. Тогда имела огромный успех французская комедия Флёрса и Кайяве «Бабушка». Бабушку, покровительницу молодых влюбленных, с удивительной простотой и нежностью играла будущая «тетя Катя». Эта роль, конечно, не входила в основной репертуар замечательной артистки, и, конечно, французская бабушка была далека от ее исконно русской природы. Но, смотря Корчагину, никто не задумывался об этом. Она покоряла какой-то удивительно пленительной благостью.

В вечер своего юбилея она играла сцену из пьесы «Иван Каляев» — встречу вдовы великого князя Сергея Александровича Елизаветы Федоровны с матерью Каляева. Великую княгиню играла Мичурина-Самойлова, мать Каляева — Корчагина-Александровская. Это был замечательный дуэт петербургской аристократки с простой русской женщиной. И здесь можно было восторгаться и «слоновой костью» игры Мичуриной и «черноземом» игры Корчагиной. Два мира и два стиля актерской игры.

Одним из моментов чествования Корчагиной-Александровской было приветствие молодых балерин, учениц Вагановой. Екатерина Павловна стояла посредине сцены, и вокруг нее носились балетные стрекозы. На каждую из них юбилярша смотрела как-то исподлобья, как бы удивляясь тому, что существуют такие неземные создания.

Помню я выступление Корчагиной-Александровской в роли старой большевички Клары в пьесе Афиногенова «Страх». Ее отповедь профессору Бородину была наполнена таким революционным пламенем и вместе с тем произносилась с такой простотой, что вряд ли можно было найти для этой роли какую-либо другую исполнительницу. В этот вечер старая русская актриса была воплощением образа старой русской интеллигентки — сподвижницы Ленина.

### **{****320}** \* \* \*

В разные годы, в каждый свой приезд в Северную Пальмиру я видел в Александринском театре много спектаклей самого различного качества. И самое главное — узнал некоторых из талантливых участников труппы. Это Скоробогатов, Толубеев, Черкасов, Симонов, Борисов, Меркурьев, Честноков, Вивьен, Малютин.

Биографы могут о каждом из них написать целые книги. Я ограничусь беглыми зарисовками своей памяти.

### \* \* \*

Смотришь ли артиста Скоробогатова в темном зале кино, когда на экране идет фильм «Пирогов», или в спектакле «Полководец Суворов», — хочешь воскликнуть: какой умный талант!

И в самом деле, в каком бы облике ни предстал перед нами Скоробогатов — в облике ли великого русского хирурга Пирогова или полководца Суворова, — мы прежде всего видим, как пристально и зорко вглядывается актер в самую суть воплощаемых им образов.

Да, конечно, его Пирогов и его Суворов внешне очень схожи и с пироговскими фотографиями и с суворовскими гравюрами. Но для Скоробогатова это сходство не цель, а средство, одна из красок его исторических портретов. Для него главное — ответить на вопрос, почему же драгоценны для нас имена этих выдающихся деятелей прошлого, почему мы изучаем их жизнь и дела, почему они являются для нас вечными современниками?

В Суворове Скоробогатов играет прежде всего того, кто создал свою знаменитую «науку побеждать», — этот ключ к пониманию тех блистательных побед, которые одержал чудо-полководец со своими чудо-богатырями.

В пьесе Бахтерева и Разумовского, состоящей из ряда картин, относящихся к последнему десятилетию жизни Суворова (1790 – 1800), Скоробогатов играет не физическую старость, а неугасимую духовную страстность стратега. Совершенно не важно, сколько лет этому сухонькому, быстрому в своих движениях человеку. Он молод, потому что молода и свежа его голова, неутомима энергия, широка и кипуча мысль. Вот он появился {321} среди войск, осаждающих неприступный Измаил, — и как будто лучи солнца прорезали пелену зимних декабрьских туч.

Там, где Скоробогатов играет Суворова в окружении своих солдат, — он по-настоящему народен. Суворовская отрывочная речь, фразы, подобные метким выстрелам, он произносит не как чуждые слова роли, а как свои собственные, выношенные заветные думы.

Среди екатерининских генералов скоробогатовский Суворов выделяется какой-то особой подкупающей простотой и жизненностью. Как легко можно было бы сбиться на курьезность, на те всевозможные суворовские чудачества, о каких сохранились бесчисленные анекдоты. Скоробогатова все это не соблазняет. Придворной напыщенности и угодливости он противопоставляет человеческую естественность. Когда он вглядывается в лица своих собеседников, то, кажется, он видит насквозь всех тех, для кого война лишь ступени их личной карьеры, славы, чинов и почестей.

Скоробогатов в Суворове играет главный нерв его деятельной натуры — волю к победе, веру в неиссякаемую силу простых русских людей, горячую любовь к родной земле. Человек глубочайших познаний, Суворов никогда не кичился своей образованностью. И одной из основных красок на палитре Скоробогатова является краска скромности.

Сменил Екатерину II на российском престоле Павел I, и Суворову предстоит аудиенция у коронованного поклонника прусских воинских порядков, бездушной муштры, блестящих мундиров. Может быть, эти мундиры и хороши, но Суворов их видел только со спины, когда хваленые Фридриховы полки бежали под натиском русских войск. И Скоробогатов в разговоре с беснующимся Павлом замечательно играет какую-то глубокую суворовскую горечь. В эти минуты все в нем от щемящей печали. Вот он стоит перед Павлом в своем старом екатерининском мундире, и как будто окаменела его обычно такая непоседливая фигура. Ломается и кривляется перед ним Павел, а Скоробогатов — Суворов смотрит куда-то мимо императора, он уже не слушает похвалы пруссакам — перед его умственным взором, быть может, проходят Фокшаны и Рымник, Кинбург и Очаков, штурм Измаила. Там, на полях сражения, он «у себя дома», {322} а здесь — что делать ему в павловской клетке, с солдатами, превращаемыми в механические фигуры для парадов? И Скоробогатов так по-настоящему лирически-задушевно оттеняет своим спокойствием все эти истерические реплики Павла.

Той же лирической простотой проникнуты и сцены в поместье Суворова — Кончанском, куда Павел сослал опального фельдмаршала. Вот сидит Скоробогатов — Суворов зимним студеным вечером перед печкой. И по-прежнему задорно топорщится над бледным лбом знаменитый хохолок. Бездеятельность как будто наложила лишние морщины на сухощавое лицо, и уже «ноют старые кости».

И снова — возвращение молодости. Победоносная итальянская кампания. Легендарный переход через Чертов мост. Какая легкость в движениях, блеск глаз, снова «быстрота и натиск». Все эти переходы Скоробогатов играет не только по-актерски виртуозно, но глубоко зачерпывая из бурного потока душевных переживаний Суворова. И все это сделано рукой талантливого мастера-портретиста, и все это от самых лучших традиций русской сценической школы.

Мы прощаемся с Суворовым, когда, казалось бы, жизнь полководца уже подошла к своей последней грани. Но Скоробогатов помнит, что последнее слово Суворова было: «вперед». И оттого таким светом жизнерадостности освещена заключительная сцена спектакля, когда Суворову осталось жить уже считанные дни. И оттого, прощаясь с Суворовым — Скоробогатовым, зритель уносит не чувство конца, а бесконечности, не горе смерти, а радость бессмертия. Так великий полководец нашел в лице превосходного советского артиста Скоробогатова выдающегося исполнителя и друга.

### \* \* \*

Юрий Владимирович Толубеев — один из лучших актеров нашей современности. Толубеев — прирожденный характерный актер широкого диапазона. В списке его удачных созданий вы найдете и самодура Хлынова из «Горячего сердца», и старого сторожа Терентия, сподвижника Мичурина, в пьесе Довженко «Жизнь в цвету», и многие, многие другие образы.

{323} Игра Толубеева покоряет зрителей не только филигранной чеканкой исполнения, но и убежденностью актера в реальном существовавши тех лиц, которых он воплощает. Он полностью выполняет завет Щепкина «влазить в кожу действующего лица». И когда Толубеев выходит на сцену, он целиком отдается во власть своего сценического образа. Сегодня он Полоний в «Гамлете», завтра купец Боровцов в «Пучине» Островского или Сорин в «Чайке» Чехова. И каждый раз кажется, что актер «забыл» про театр и переселился на берег озера «Чайки», или в средневековый замок Эльсинор отца Гамлета, или очутился в Замоскворечье эпохи Островского.

Житейскую сметку, здравый смысл Толубеев передает с изумительной рельефностью. Послушайте, как его Полоний дает напутствие своему сыну Лаэрту, уезжающему в Париж. Здесь что ни совет, то личный опыт самого Полония, приобретенный им в дни его молодости. Мошеннические махинации Боровцова Толубеев показывает как бы изнутри, вскрывая всю несложную, но хитрую натуру купца-хищника. А в городничем стяжательство и тщеславие Сквозник-Дмухановского Толубеев доводит до откровенного цинизма.

Наряду с этими плутовскими фигурами, в изображении которых актер пользуется и сатирой и мягким, лукавым юмором, Толубеев создает образы задушевного лиризма. Его Сорин в «Чайке» как будто овеян духом чеховской драматургии. Это повесть о неудавшейся жизни, надвинувшейся старости никчемного человека. Неудачник в жизни, Сорин все же любит ее страстной любовью. И оттого, что любовь к жизни присуща и самому Толубееву, он даже человеческое угасание озаряет на сцене светом оптимизма.

Играя Войницкого в «Дяде Ване», Толубеев показал драму бесплодно загубленного таланта. Но подтекстом этого человеческого страдания была все та же неистребимая любовь к жизни, что придавало Войницкому особенно строгий и ясный облик.

Толубеев любит роли сложного психологического рисунка, сплетение самых разнообразных мотивов и побуждений. Это помогло ему в «Последних» Горького так вылепить Ивана Коломийцева, что в низменной душе сентиментального и жестокого, трусливого и злобного {324} полицейского выступает вся «коломийцевщина» — продукт гниения и распада самодержавия.

Много самых разнообразных ролей сыграл Толубеев в пьесах советских драматургов, обогащая порой текст авторов превосходными деталями, почерпнутыми из самой гущи жизни. Вот где особенно пригодились Толубееву присущая ему зоркость, наблюдательность, цепкая память! Когда Толубеев создает образы наших современников — академиков, комиссаров, рабочих или крестьян, — он не просто играет, а «вспоминает» и на текст роли всегда накладывает свои краски. Эти иногда чуть-чуть заметные мазки всегда по-новому расцвечивают замысел драматурга.

Сколько душевной правды и чистоты было у Толубеева, когда он играл старого генерала Пантелеева в пьесе Чирскова «Победители»! Ничего показного, ничего внешнего. Доброе сердце, мужественный характер, глубокая любовь к народу и Родине, беспредельная скромность!

Мы не знаем, изучал ли Толубеев эстетику Щепкина и метод Станиславского, но несомненно одно — он одерживает победу всякий раз, когда, оставаясь даже самим собой, растворяется до конца в образе. Это не значит, что он универсален в своем творчестве. Но у него исключительно громадный диапазон. Его плотная фигура, широкое лицо, освещенное светом светлых глаз, его низкий густой голос — все это отлично служит ему, какую бы роль он ни играл. Он вносит в спектакль ветер правдивого и глубокого реализма. Когда он выходит на сцену, он перестает быть актером и становится участником той среды, в которой находится изображаемое им действующее лицо.

В пьесе американского драматурга Миллера «Смерть коммивояжера» Толубеев играет главного героя — Вилли Ломэна. Играет почти без грима, в обычном пиджачном костюме, и все равно он «в коже действующего лица». Все искренне и просто у Толубеева. Он живет на сцене, потому что жизнь — его основной учитель. Все переживания Ломэна на крутой лестнице его жизни до конца оправданы. А их очень много. Тут и вспышки гнева, и полнейшее бессилие, и проблески надежд, и погружение в отчаяние. Среди многочисленных средств выразительности Толубеев виртуозно пользуется таким обычным, казалось бы, средством, как походка. Возвращаясь домой {325} из неудачной поездки, Вилли подходит к своему дому с двумя чемоданами, наполненными образцами товаров. Толубеев несет чемоданы с ощущением их тяжести, и походка у него усталая и тяжелая. Но вот луч надежды мелькнул на «небосклоне» Ломэна, и Толубеев почти бежит по сцене танцующим шагом. Он вообще легок и импульсивен в своих движениях. И все равно — пьет ли Ломэн утренний кофе, или трагически бросает на каменную почву пакетик с огородными семенами, думая, что сажает их, — Толубеев для каждого жеста находит свой особый акцент. Можно играть Ломэна с бытовой ограниченностью. Толубеев вносит в свое исполнение возвышенную патетичность. И оттого судьба его коммивояжера становится судьбой человека, раздавленного железной пятой капитализма.

Можно перечислить много ролей, созданных Толубеевым. Но нельзя не сказать о роли Вожака в «Оптимистической трагедии» Вишневского, за исполнение которой Толубееву присуждена Ленинская премия. Смотришь его Вожака и не веришь, что это создано актером мягких сценических линий, добродушного юмора и смекалки. Это страшное воплощение зверской и низменной натуры человека, в котором нет ничего человеческого. Здесь по-особенному звучит густой бас Толубеева и присущее ему умение так строить свою речь, что она становится неотъемлемым качеством произносящего его персонажа. В данном случае — это речь Вожака.

Толубеев — актер русского национального склада. Для него театр не забава, а школа больших идей. Будучи художником передового мироощущения, Толубеев вместе с тем является законным наследником лучших традиций сценического искусства.

### \* \* \*

Николая Константиновича Черкасова надо смотреть и в театре и в кино. Он является мастером актерского перевоплощения, причем каждый из созданных им персонажей отличается друг от друга. И не веришь, что они принадлежат одному и тому же исполнителю.

Есть какая-то необыкновенная благость в Александре Невском, созданном Черкасовым в фильме Эйзенштейна. И у того же Эйзенштейна Черкасов совершенно иначе {326} сыграл Ивана Грозного, напоминающего хищного зверя и в то же время умного и дальновидного политика.

Черкасов любит играть академиков и профессоров. В профессоре Полежаеве, сыгранном им еще в молодости, есть обаяние старого чудака. И, наоборот, какой большой европейский ум у его академика Дронова в пьесе и в фильме «Все остается людям».

Лично я особенно оценил талант Черкасова, когда он играл генерала Хлудова в пьесе Булгакова «Бег». Вот он, высокий и костлявый, неподвижно сидит на высоком табурете на большой станции в северной части Крыма. Согласно автору, это «второй сон» его пьесы. И в этом сне Хлудов — Черкасов выглядит человеком, охваченным кошмаром. В том, как он отрывисто произносит слова роли, вы чувствуете гибель белогвардейского движения. Он играет то, что хотел Булгаков, когда писал Хлудова. … Он болен чем-то, этот человек, весь болен, с ног до головы. Он морщится, дергается, любит менять интонации. Задает самому себе вопросы и любит сам же на них отвечать. Когда хочет изобразить улыбку, скалится. Он возбуждает страх. Он болен.

Черкасов — оптимист. У него превосходное чувство юмора. Он умеет быть и слишком забавным.

Когда-то Черкасов замечательно изображал Пата в Эстрадном трио Пат, Паташон и Чарли Чаплин. Его длинные ноги выделывали смешные антраша, и вы чувствовали, что ему самому нравится играть этого смешного киноперсонажа.

И в зрелые годы Черкасов сохраняет блестки жизнерадостности и оптимизма, даже когда он играет смерть своих героев. Вот почему и в умирающем Дронове нет физического угасания. «Жизнь хороша» — вот что любит играть Черкасов и что является лейтмотивом его творчества.

### \* \* \*

Совсем другой лейтмотив у трагического актера Николая Константиновича Симонова. Недавно я смотрел его в роли Сальери в «Маленьких трагедиях» Пушкина. Его Сальери совсем не завистник, и не трагедию зависти играет Симонов. Солнечному Моцарту он противопоставляет свою особую философию искусства, и во имя этой философии совершает свое преступное деяние. {327} Камень за камнем воздвигает Симонов — Сальери это свое понимание творчества как упорного труда. Его Сальери не хочется осуждать. Он просто выкован из другого металла, чем Моцарт. Там — гибкое золото, ювелирный узор, здесь — ничего от легкости и прозрачности моцартовских мелодий. А как замечательно слушает Симонов — Сальери «Реквием» Моцарта! Он понимает, что ему не суждено создать такое гениальное произведение. Но «слезы сладкие» все же текут из его восхищенных глаз.

Вдохновенно играет Симонов Федю Протасова в «Живом трупе». Как хорошо, что его засняли в этой роли на пленку! Такой Протасов, конечно, должен был уйти в цыганский табор. Это, в сущности, Алеко из пушкинских «Цыган», хотя и без демонического оттенка пушкинского героя.

Из кинообразов Симонова великолепно его создание Петра I, поставленного по роману Толстого. Но этот Петр опять-таки пушкинский Петр из «Полтавы». Реализм Симонова овеян пушкинской поэзией. Воистину:

 … Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как божия гроза,
Идет.

Симонов, кажется, не сыграл ни одной шекспировской роли. Но гений Шекспира ему по плечу. И, может быть, когда-нибудь мы увидим его королем Лиром, блуждающим в бурную ночь по холодной степи.

### \* \* \*

В Василии Васильевиче Меркурьеве есть варламовское добродушие. Он, конечно, не так тучен, как «дядя Костя», и вообще не толст. Но у него есть чисто варламовское чувство, я бы сказал, русского хлебосольства. Он хлебосолен, даже когда сам не ест на сцене и не угощает других. Он тоже актер театра и кино. Его особенно любят кинозрители в комедии «Верные друзья», где с него — сибарита-профессора — сбрасывают лень его веселые друзья, которых играют Борисов и Чирков.

И в театре он часто играет разжиревших советских бюрократов, которых он как бы разоблачает и в то же {328} время не до конца выносит им обвинительный приговор. Это происходит оттого, что юмор Меркурьева никогда не превращается в жестокую сатиру. Пожалуй, ему как исполнителю не хочется брать в свои руки сатирический бич. В положительных ролях старых рабочих Меркурьев умеет донести до зрителя чистоту сердца и здравый смысл простых русских людей.

### \* \* \*

Об Александре Федоровиче Борисове хочется прежде всего писать как о человеке, владеющем талантом музыканта и на сцене и на экране. Вероятно, поэтому так удался ему Мусоргский в фильме о великом русском композиторе. Самое трудное играть процесс сочинения — будь то стихотворение или оперная ария. Мусоргский Борисова сочиняет. Это не актер, который механически ставит нотные знаки на страницах клавира или партитуры. Борисов пишет то, что он слышит своим внутренним музыкальным слухом.

И в театре ему не изменяет этот внутренний музыкальный слух, даже когда ему не приходится петь или играть на гитаре. В «Пучине» Островского с психологической глубиной он играет главную роль — человека, спускающегося по всем ступеням человеческой лестницы и человеческой судьбы.

Борисов по-настоящему русский драматический, а не трагический актер. Если, думая о Симонове, мы вспоминаем Мамонта Дальского, то Борисову, пожалуй, ближе всего Орленев с горькой судьбой его героев.

В Борисове нет ни капли рационализма. Его игра соткана из простых человеческих чувств, и он сам порой кажется лирическим перебором гитарных струн.

### \* \* \*

Среди многих исполнителей образа Владимира Ильича Ленина на сцене Владимир Иванович Честноков является одним из лучших. Я видел его в пьесе Каплера «Грозовый год», написанной по мотивам киносценария «Ленин в 1918 году». Созданный Честноковым образ Владимира Ильича является победой сценического искусства.

{329} Когда смотришь на Честнокова в облике Ленина, слушаешь характерную ленинскую речь, то понимаешь, что артист шел от внутреннего к внешнему. И потому так удался ему духовный образ Ильича.

Конечно, многое зависит от драматического материала. Роль Ленина в пьесе «Грозовый год» построена мозаично. Это комплекс отдельных встреч, бесед, ситуаций. То это спор Ленина с Горьким, то гневная отповедь мироеду-кулаку, то ласково-отеческая забота о детях… Поскольку Честноков овладел внутренней линией характера, он связал все это разнообразие ситуаций единой сквозной линией. Образ великого государственного деятеля Владимира Ильича Ленина все время воспринимается в движении и развитии. Простота, скромность Ленина овеяны у Честнокова чудесной поэтичностью.

Преобладающим свойством игры Честнокова является ум. Он очень умный и потому рациональный актер. В пьесе «Второе дыхание» он играет друга прекрасной героини пьесы. И образ друга, а не возлюбленного, очень подходит к творчеству Честнокова.

Честнакова всегда приятно слушать. Он умеет так строить каждую фразу, что сразу воспринимаешь заключенный в словах смысл. Он всегда является желанным исполнителем тех ролей, где у действующего лица есть логика, диалектика и сила бесспорных суждений и доказательств. Даже в инсценировке повести Достоевского «Игрок» он делает акцент не на кипении страсти одержимого игрой человека, а на расчетливом взвешивании шансов на выигрыш. Он математик в игре.

### \* \* \*

Леонид Сергеевич Вивьен принадлежит к старшему поколению артистов Александринского театра. Он был принят в труппу еще в 1913 году и за свою более чем полувековую работу в театре в качестве актера и режиссера сыграл множество ролей и поставил множество спектаклей. Кроме того, как педагог, Вивьен воспитал много талантливых актеров.

Всякий раз, когда я встречаюсь с Леонидом Сергеевичем в жизни или вижу на сцене, меня пленяет его интеллигентность. Если бы я даже не знал, что он получил высшее образование как инженер, то сказал бы, {330} что его пребывание в политехникуме отразилось как на его жизненном облике, так и в манере игры.

Он всегда точен в своих словах и в своем сценическом поведении.

В «Пигмалионе» Шоу он играет роль профессора Хиггинса. И, быть может, это один из лучших Хиггинсов на русской сцене, хотя я видел в этой роли таких мастеров диалога, как Радин и Зубов. Вивьен — Хиггинс играет не только роль из переводного текста комедии, а как бы самый оригинал. Для него Элиза не женщина, а очередная проблема в его фонетических упражнениях. В нем есть острота иронии Шоу, и когда его мать, госпожу Хиггинс, играла такая тонкая актриса, как Жихарева, он являлся ее родным сыном.

Я так подробно останавливаюсь на Вивьене — Хиггинсе потому, что это ключ ко всему его творчеству. Он очень умный и элегантный актер. Эту элегантность он вносит в свои режиссерские работы.

Пьесу Алешина «Все остается людям» он поставил совсем иначе, чем она идет в Художественном театре. Правда, и Черкасов играет академика Дронова совсем иначе, чем превосходный актер Орлов. Но возможно, что в московской редакции Черкасову — Дронову было бы тесно и трудно играть. В декорациях Босулаева, в том, как трактована просторная площадка сцены, нет ничего лишнего — все очень умно, взвешенно и скупо. Вивьен совместно с режиссером Даусоном рассказал борьбу людей, как борьбу идей. И оттого этот спектакль стоит под знаком не чувства, а ума, и в данном случае это, быть может, убедительно и правдиво.

Вивьена-человека я нарисовал бы сидящим за большим письменным столом в его директорском кабинете. На столе — много бумаг и рукописей непоставленных пьес. У него во рту неизменная трубка, делающая его похожим и на профессора Хиггинса и на других персонажей из английских или французских пьес. И при всем этом Вивьен очень русский актер и режиссер, только ленинградского, а не московского почерка.

### \* \* \*

Яков Осипович Малютин, которого недавно потеряла Александринская сцена, принадлежал к старейшим членам ленинградской труппы. Он создал в «Маскараде» {331} романтический образ Неизвестного, и верилось, что это своего рода статуя Командора для преступного Арбенина.

На сцене Малютин был умен, и его рассуждения всегда были рассуждениями высокой интеллигентности. Играя друга Дронова, такого же старого академика, Малютин запомнился в традиционной черной шапочке ученого, и, казалось, что он ровесник Черкасову, исполнителю центральной роли. — Так легок и подвижен был Малютин на сцене!

Малютин оставил после себя отличную книгу литературных портретов тех артистов, с которыми он выступал на сцене. У него был и зоркий взгляд и умение простыми словами создавать неповторимые особенности каждого человека.

В последний раз я видел Малютина на экране телевизора, когда он вместе с умной и талантливой актрисой Елизаветой Ивановной Тиме рассказывал о том, как они оба играли в поставленном Мейерхольдом «Маскараде». Каждый из них — и Тиме и Малютин — отлично запомнил уроки выдающегося мастера, когда он занимался с ними ролями баронессы Штраль и Неизвестного.

Я мимоходом упомянул имя Тиме и чувствую, как еще много должен был сказать и о ее мастерстве и о многих других артистах различных «александринских» поколений.

Шумит в Александринском театре и молодой лес артистических дарований. Но рассказ о них — это дело больше будущего. Я же нахожусь в мире воспоминаний. Покидая стены Александринского театра, я еще раз восхищенно гляжу на великолепное здание, воздвигнутое Росси. Оно незабываемо.

## Монахов

Образ Николая Федоровича Монахова слагается у меня мозаично. Это куски воспоминаний от сценических и жизненных встреч.

В Большом драматическом театре имени Горького в Ленинграде я читал свою композицию «Анны Карениной». Монахов слушал с тем умным вниманием, которое {332} свидетельствует, что такой слушатель уже как бы размышляет о возможностях спектакля и о себе как исполнителе роли Каренина.

Он не был стар годами, но какое-то изнеможение отметило его облик. Это так не вязалось с его могучим и жизнерадостным талантом.

Монахов прожил красочную и «непоседливую» жизнь. Лестница его славы имеет много различных ступеней. Сын ламповщика и прачки, он вошел на сценические подмостки через двери кафе-шантана и эстрады. Он начал куплетами «лапотников» и оборванцев, кончил мантией трагического актера.

Монахов был исключительно музыкален от природы, и эта музыкальность имела громадное значение в его творческой судьбе. Он обладал изумительным даром понимать, что значит «интонация» на сцене, и он виртуозно менял эту интонацию в зависимости от того, приходилось ли ему выступать в легкомысленной венской оперетте, в комедии Гольдони или в трагедиях Шиллера и Шекспира.

Он был замечательным опереточным простаком. На своем веку он переиграл около полутораста опереточных «партий», начиная с классического Оффенбаха и кончая Легаром. Одной из популярных его ролей был французский солдат Ромео в спектакле «Король веселится». Я не помню, что представляло собой либретто этой оперетты, но отлично помню стиль его игры. Монахов как опереточный простак был непринужден и весел, ритмичен и легок. Самое главное — он играл француза очень по-французски: всей своей манерой держаться на сцене он напоминал военных персонажей из мопассановских или куртеленовских казарменных рассказов. Монахов-простак обладал громадным «любовным обаянием» на сцене. Он умел внушать «женщинам» спектакля, что искристый ум, веселая повадка, жизнерадостное «умение жить» лучше, чем классическая поза Арман Дюваля с томной поволокой глаз, красотой точеного профиля.

Монахова всегда тянуло в большой «серьезный» театр. Когда в канун войны 1914 года был организован так называемый Свободный театр, Монахов вступил в его труппу. Здесь он получил свое второе рождение. Прирожденная гибкость его таланта позволила ему {333} сыграть не только Калхаса в «Прекрасной Елене», но и своеобразную роль конферансье-чтеца в «китайском» спектакле «Желтая кофта», а самое главное, поповича Афанасия Ивановича в опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Те, кто видел Монахова в «Сорочинской ярмарке», легко могут воскресить в своем воображении эту долговязую и нелепую фигуру в подряснике, которая пленила сердце дебелой Хиври, и так же как, играя французских солдат, Монахов был французом, так и здесь он воплотил в своей игре юмор Мусоргского и лукавость гоголевских бурсаков.

Лукавость вообще была присуща монаховскому дарованию. Он любил изображать людей, которые себе на уме, обладающих жизненной сметкой, умением обвести других вокруг пальца. Недаром ему так блестяще удалась роль Труффальдино в «Слуге двух господ» Гольдони, сыгранная им уже после Октября, в том Большом драматическом театре, одним из основателей которого он был. Роль Труффальдино Монахов сыграл свыше четырехсот раз. В исполнение роли итальянского слуги он внес своеобразную свежесть и остроту. Он сознательно пошел на то, чтобы придать гольдониевскому слуге черты бойкого и шустрого ярославского полового. Это было творчески оправдано в каждом жесте, в каждой интонации, в каждом выражении подвижного монаховского лица. Монахов много играл в трагедиях Шиллера и Шекспира. Он был Филиппом в «Дон Карлосе», Яго в «Отелло», Юлием Цезарем и Ричардом III, Бенедиктом и Мальволио.

Монахов в драме знал и победы и поражения. Порой его увлекал натурализм, и тогда он уходил от основной реалистической магистрали своего творчества. Порой он не умел найти ключа к той или другой роли, и тогда на сцене была лишь бледная тень талантливого актера. Но Монахов неустанно работал над собой, и недаром последняя пьеса, в которой он выступал, носила гордое название «Не сдадимся». И он не умел сдаваться в своем творчестве. Он мог ошибаться, мог терпеть неудачи, но он любил кипучую деятельность, неустанное движение вперед, а не итог.

Однако этот итог вышел сам собой. К сорокалетию сценической деятельности Монахов выпустил книгу, {334} где рассказал повесть о своей жизни. Эту книгу сейчас читаешь особыми глазами, жалеешь, что она: дает лишь канву монаховской жизни, что автор недостаточно ярко расшил на этой канве тот узор, который представляет его «61 год», обведенный теперь траурной рамкой.

В этой книге Монахов рассказывает, что, когда он заболел в 1922 году, он прочитал в журнальчике «Художественный Саратов» свой собственный некролог. Живой Монахов читал про себя, что он «был актером широко одаренным и обаятельным в самых разнообразных жанрах», что «смерть вырвала его из рядов русских работников сцены в расцвете сил и таланта» и что «это большая потеря для русского театра». Монахов признается, что ему хотелось сейчас же написать в «Художественный Саратов» извещение, что «смерть Монахова по техническим причинам не состоялась и отложена на неопределенное время».

Как жаль, что замечательный актер не мог написать это извещение тогда, когда смерть действительно пришла: к его изголовью.

## Грановская

В Большом драматическом театре имени Горького играет Елена Маврикиевна Грановская. Я часто видел ее в московских спектаклях 20‑х годов, когда она приезжала на гастроли. Вот такой — молодой и пленительной — она осталась в моей памяти.

Грановскую-актрису надо прежде всего слушать. Ее жест, движения и позы хороши, но не замечательны. Но ее интонации, очертания слов, контуры отдельных букв вас полонят, как волшебство. У Грановской высокий голосок, лирическое сопрано, переходящее в щебет. В обращении с ним она виртуозна. Грановская перебирает слова, как шелковинки, и, вдевая их в ушко фраз, превращает в узорную гладь текст роли. Сделалось трюизмом повторять, что Грановская — мастерица акцента. Что же делать, если это правда! Ее способность соединять русскую речь с фонетикой других языков исключительна.

Когда ее королева («Воспитание принца») приправляет польскими ударениями и присвистами свой частый {335} разговор, кажется, что капли дождя дробятся об оконные стекла.

Но, кудесница внешнего, Грановская — подлинный художник. Ее изобразительность всегда ведет к образу. Ее творчество всегда таит в себе внутреннее пламя. Путь Грановской — путь реализма и психологии. Но, идя им, артистка не преступает граней искусства. Ее героини живут. Однако жизнь их — не только жизнь, но и жизнь, взятая в определенном стиле. Этот стиль скуп и лаконичен, точен и прост, освобожден от излишних подробностей. Всегда сквозь вуаль, сквозь легкую дымку культурных навыков и традиций глядят глава героинь Грановской. Ее Сафо напомнит вам о точной и мерной прозе французских новеллистов. Ее королева из комедии «Воспитание принца» — о метких, как стрела, кроках парижских рисовальщиков. Грановской не дано дара потрясать, но дана способность волновать и трогать. В драме ее печаль светла, чиста и меланхолична. Сама уже осенняя, она любит терпкий вкус осеннего воздуха. И этот воздух и холод надвигающейся зимы Грановская с какой-то ласковой грустью передает своим зрителям. Все той же трогательной Грановской остается она в комедии. Весь смысл ее роли в «Воспитании принца» — сцена третьего действия, в которой королева хочет пленить пресыщенного «поклонника». Ситуация рискованна, но Грановская превращает ее в какой-то любовный поединок, в какую-то славянскую тоску, в бунтующую кровь, в длинную-длинную одинокую женскую ночь. Нет чувственности — есть страсть. Нет влечения — есть порыв. Грановская даже в сомнительном — целомудрена, даже в фарсе — безупречна. Тень греха она делает тенью любви и часто, вопреки авторским намерениям, обнаруживает ее там, где о любви, казалось бы, нет и речи.

Грановская поет. Поет песенки Прованса, поет знаменитую «Андзю». Но это пение в ее устах не кажется вставным номером или ненужной добавкой к роли. Переход от слов к музыке у Грановской естествен и прост. Она поет потому, что до краев переполнено чувством сердце и, чтобы излить его, нужно или закружиться в танце или запеть. И вот доносится до вас этот тихий и тонкий перебор голосовых струн, это воркование и шелест, этот баюкающий звук музыкальных табакерок, и, {336} слушая его, вы знаете, что это любящая душа отдает себя беззаветно героям своих сценических романов, своим Жакам, своим Сен-Пре, всем тем, кто, может быть, это пение по-настоящему и не услышит.

Диапазон Грановской — диапазон любящей женщины. Женщина — вот начало и конец ее дарования. И женским печалям и радостям отдает артистка весь свой дар, всю прелесть своего изысканного таланта. Есть что-то доброе и милосердное в игре Грановской. Оттого, может быть, когда мы видим ее на сцене, то нам кажется, что не только актриса, но и участливый друг находится перед нами. Своих Сафо, Зазу, Маргарит Готье Грановская в обиду не даст, и для всех их малых и больших дел находит и снисхождение и оправдание.

Из вечера в вечер там, где играет Грановская, каждый раз смягчаются сердца, увлажняются глаза и расцветают улыбки. В репертуаре, порой ничтожном и малоценном, утверждает Грановская высокое призвание актера быть не только мастером сценической формы, но и человеком, пекущемся о добре и зле. Это «святое беспокойство» придумать нельзя — с ним надо родиться. Грановской оно отпущено в полной мере, и оттого она одна из самых волнующих и прекрасных актрис современного русского (да и не только русского) театра.

# **{****337}** Не счесть алмазов…

## Молодость Эйзенштейна

Мавританским замком возвышается у конца бывшей Воздвиженки, что ближе к Арбату, особняк купцов Морозовых. Сей грузный и тучный замок окружен каштанами. И когда весной старые деревья покрываются белыми цветными свечками, сквозящими сквозь узорную листву лапчатых листьев, с особняком скрепя сердце миришься.

Революция сделала его убежищем Пролеткульта, а с весны 1923 года в одном из залов особняка был устроен Пролеткультом театр — «Первый рабочий театр», как гласила надпись при входе. Через атриум в римско-помпейском, а может, еще каком классическо-банном вкусе, вы в этот театр и попадали. Среди «бани» стоял в натуральную величину бронзовый тигр и рычал на окружающих. Тигра бояться не следовало — надо было шествовать куда положено.

«Куда положено» представляло очень большую комнату с балкончиком хоров, прилепившихся у одной из стен. Потолок подпирали кариатиды, от времени и отсутствия побелки ставшие серо-грязными.

Комната была разделена на две части. Одна — поменьше — предназначалась для представления, другая — побольше — была превращена в дощатый амфитеатр, заставленный скамьями. Разыщите указанную вам скамью и ждите. Если вы пришли очень рано, запаситесь программой и хорошенько ее изучите — пока {338} начнется действо, вы уже будете в курсе того, что увидите.

На программе стоит: «На всякого мудреца довольно простоты». Но этот мудрец не того Островского, которому сто лет от рождения, а того, который Третьяков. Так в программе стоит: «Вольная композиция Третьякова». Затем ваше сознание начинает слегка запутываться, потому что на роль Островского претендует еще Эйзенштейн. Ему, оказывается, принадлежит сценарий. Затем из программы вы узнаете, что место для представления называется манежем. Так и сказано: на манеже работают. Перечень действующих лиц вас убеждает, что каждый из персонажей должен совместить в себе тройное начало: некий остаток от образов Островского — он поставлен в скобку; затем одна из фигур политической современности, а затем — это уже предполагается — какое-нибудь цирковое амплуа. Так, к примеру сказать, генерал Крутицкий становится у Третьякова — Эйзенштейна генералом Жоффром, а Мамаев — Мамелюковым (Проливным). А чем им следует быть по цирковой номенклатуре — это уже должно показать представление. Из чтения лицевой стороны программы вы можете обогатить свой лексикон такими словами, как «монтаж аттракционов» (это Эйзенштейн), «акробатический тренинг» (это Руденко), шуморкестр. И, наконец, в самом низу просто напечатано — «буфет» (последнее, впрочем, к представлению не относится). Обратную сторону программы, где помещено либретто, можете читать или не читать. Воля ваша. Я прочитал для понимания и уразумел, что речь будет идти о некоем купеческом сынке Глумове, который разорен революцией и ищет применения для своих спекулятивных способностей. Затем, по наущению рыжего, он попадает в Париж, где, желая сделать карьеру, намеревается жениться на богатой биржевичке Машеньке Мак-Лак. Ему в этом намерении помогают Мамелюков, Жоффр и Фашист. Но из брака ничего не выходит, так как Глумов, оказывается, ведет порочащий эмиграцию дневник, существование которого и обнаруживается. Мудрец опростоволосился. Машенька выходит замуж за врангелевского гусара Курчаева. Глумов, соблазненный Голутвиным, таинственной личностью, возвращается в Россию, где поступает к Голутвину на службу. Для вящей {339} загадочности в либретто перед Голутвиным стоят три вопросительных знака. Но все же загадка потом вам откроется, и вы узнаете, что Голутвин — это нэп.

Так, прочитав либретто, вы убеждаетесь, что и Островский может быть Пролеткульту полезен и при помощи, говоря фигурально, монтажера и в нем можно обнаружить политическую сатиру.

Думается все же, что монтажа этого производить не следовало. Конечно, очень лестно среди прочих щелчков щелкнуть по носу и Островского. Но Островский за себя постоял. Сломать до конца остов «Мудреца» Третьякову плюс Эйзенштейну не удалось, и, запутавшись в перипетиях глумовской женитьбы, оба автора соорудили такой драматургический Вавилон, что только диву даешься — для чего все это затеяно. Не проще ли было написать свое собственное политическое ревю, не опираясь и не препираясь с комедией Островского и с его драматургическими приемами.

А то на деле вышел пятиактный монстр, где что к чему — понять невозможно. В результате никакой сатиры, за устарелостью многих карикатур, не получается, и предлагаемое вашему аппетиту крошево так и остается крошевом.

Но пьеса и текст оной, как это и полагается во всяком театре современного хорошего тона, лишь предлог для оформления. В нем и лежит центр тяжести. К нему и обратимся.

Как читатель, вероятно, уже успел заметить из приведенных выше слов, — манеж, монтаж аттракционов, тренинг, шуморкестр, — мы будем иметь дело с цирковым оформлением. И, действительно, пролеткультовский «Мудрец» оказывается мудрецом на арене.

Начнем с аплодисментов. Прежде всего Эйзенштейну и Руденко, потом тем, кого они вышколили. Работают в Пролеткульте чисто. Если позабыть о том, что идет пьеса, и о рабочем театре, и вообще обо всем, что помнить надлежит, то получается ряд следующих друг за другом номеров акробатических и эксцентрических. Вы увидите, как ученики Руденко умеют жонглировать, ходить по проволоке, делать прыжки, влезать на шест. Все это вам доставит удовольствие, как доставляет всегда удовольствие вид человеческого тела, преодолевшего свою косность и обнаружившего в себе пластичность, {340} гибкость, точность и ловкость движений. Вас не раз порадует и монтаж аттракционов, сделанный Эйзенштейном. Художник по специальности, Эйзенштейн оказался очень остроумным режиссером. Изучив трюки цирка и кино, он разместил их таким образом, что получился смешной калейдоскоп эстрадно-детективного толка.

Затем, отмечая про себя одаренность отдельных исполнителей, вы запомните комический талант Юрцева, неплохого «рыжего» Эскина, несомненные данные для киносыщиков у Александрова, мягкость, соединенную с силой, у Антонова, легкий и уверенный акробатизм Януковой. Словом, отдельные черты той или иной какой-то талантливости если не у всех, то у многих участников рабочего театра вы без труда обнаружите.

Но прекратим рукоплескания и вспомним, что пришли мы в театр в полчаса девятого, а сейчас уже около двенадцати, и спектакль только что собирается кончиться. Вспомним, что уже три часа под соусом пародии и шаржа вашим ушам преподносится винегрет пошлейшей музыки, что вы уже давно забыли, что дело идет об осмеянии эмиграции, фашизма и тому подобного, что нет‑нет, а через зрелище гибких и развитых тел на вас пахнет атмосферой шантана, дешевой приятности. Давая развиться зародившемуся в вас скепсису, вы скоро убедитесь, что многое, взятое здесь как средство, превращается в конце концов в цель, что музыка перестает звучать иронически, что буффонный костюм делается модной картинкой, что актерам все это «шикарное» начинает нравиться как будто и на самом деле. И вы уже рады, по-настоящему рады, что «Мудрец» кончился и вы можете выйти на улицу и легко вздохнуть, ощущая прохладу весеннего вечера.

Прохлада. Сумерки. Сладкий запах молодой зелени — весенняя нестареющая прелесть весны. Вы стараетесь не думать о том представлении, какое только что видели.

Но утром, когда впечатления улеглись, вы видите брошенную на столе программу и вспоминаете о том, чем вас угощали в Первом рабочем театре Пролеткульта. Вы начинаете сомневаться, точно ли на программе стоит слово «рабочий» и точно ли дело идет о Пролеткульте.

{341} Быть может, это купеческая «Мавритания» подшутила злую шутку над ее новыми обитателями, внушив им этот «уклон» театральной сатиры.

Но нет, особняк стоит недвижной каменной тушей среди цветущих каштанов. Мимо бегут трамваи. И жизнь идет своим чередом.

Ну что же, вздохнем и скажем: «Да будет “Мудрец” Пролеткульту экспериментальной работой».

Так описал я весной 1923 года свое впечатление о спектакле, принадлежавшем Эйзенштейну.

Несмотря на мое ироническое отношение к «Мудрецу», у нас с Эйзенштейном установились скоро самые дружеские отношения.

Ирония была одной из основных черт мышления Сергея Михайловича. И впоследствии, вспоминая о своем эксперименте над Островским, он назвал его «революционной драматизацией» великого драматурга, социальной перелицовкой его персонажей.

Прошло почти двадцать лет. На календаре стоял 1942 год — второй год Великой Отечественной войны. Летом у меня в Кривоарбатском появился Сергей Михайлович, приехавший, кажется, из Алма-Аты, где он ставил «Ивана Грозного». Я показал ему недавно обнаруженные у себя два рисунка, относящиеся к его постановке «Мудреца» в Пролеткульте. На лице Эйзенштейна промелькнула улыбка. На одном рисунке он узнал артиста Антонова в роли Крутицкого — Жоффра и Янукову — Мамаеву (Мамелюкову), а на другом — самого Мамаева — Мамелюкова — Проливного в исполнении Штрауха. Эйзенштейн взял красный карандаш и написал на первом рисунке: «Сознаюсь, рисунок доподлинно мой», а на втором — «Нарисовано мною в дни юности». И свои подписи скрепил датой — 25. VIII – 1942.

В эти минуты мы оба помолодели. Иронический режиссер и иронический зритель пережили сладостные дни московской весны 1923 года, когда еще не знали, что с ними будет.

Да, тогда Эйзенштейн еще не приобрел ни почестей, ни заслуженной славы. Все это было еще впереди и было связано с началом его работы в кинематографии.

Первой картиной, созданной Эйзенштейном вместе со своим верным оператором Тиссэ, была «Стачка», {342} также еще связанная с Первым рабочим театром Пролеткульта.

«Стачка» была принята единодушно не только как техническое завоевание, но и как значительный образец нового киностиля. Задание, стоявшее перед группой, сводилось к раскрытию одной из глав истории рабочего движения в России. Задача была нелегкой, ибо она осложнялась тем, что в постановке хотели сделать опыт инсценировки массового движения, а не героических вспышек индивидуальных воль.

Эйзенштейну и его сотрудникам удалось с первых же моментов взять верный тон. Минуя детали, они мыслили крупными обобщениями. «Завод», «Стачка», «Администрация» — все это зажило особой жизнью, как будто это были какие-то особые организмы. Входящие в эти коллективы личности терялись и растворялись в них, на первый план выступали общие интересы, общие переживания, роднящие, а не отчуждающие признаки.

Стачка, как волевой порыв масс, рождалась, развивалась, шла на ущерб. И ни на минуту не возникало проблемы толпы и героя. Героев не было, героем была сама масса. Этот стержень картины был оформлен Эйзенштейном с исключительной изобретательностью и темпераментом. Дебютант в области кино, вчера еще только режиссер спектаклей Пролеткульта, он сразу показал свое значительное кинолицо, свою первоклассную культуру, свой тонкий и слегка насмешливый ум. Все это, найдя отражение в отдельных кадрах «Стачки», и сделало ее центральной постановкой киносезона 1924/25 года. Это был действительно поворот в сторону нового кино, отличного от устоев западной кинематографии и действительно выражающего новое миросозерцание и жизнепонимание.

«Стачка» вышла на экран, а ее автор уже работал над картиной о 1905 годе — «Броненосец “Потемкин”».

На один из первых просмотров «Броненосца “Потемкин”», состоявшийся в декабре 1925 года, Эйзенштейн принес мне билет. Был снежный вечер. Раздался звонок, и, открыв дверь, я увидел Эйзенштейна. Не заходя в квартиру, он буквально сунул мне приглашение, ограничившись несколькими приветственными словами. Даже теперь я удивляюсь, как у него хватило времени зайти ко мне.

{343} Просмотр происходил в Художественном кинотеатре. Я сидел на балконе. Среди зрителей мелькали знакомьте лица тогдашних еще молодых деятелей искусств, многих из которых теперь уже нет в живых. Вот неподалеку от меня сидела Эсфирь Шуб — энтузиаст документальной кинематографии. Эйзенштейн всегда называл ее Эсфирь Тулуп. Фамилия «Шуб» рождала у него смешливые ассоциации. Но сама Эсфирь Ильинична была привлекательной женщиной с красивыми бархатными глазами.

Приятно и сейчас вспомнить этот наполненный живой и шумной толпой зал, пришедшей не просто на очередной просмотр, а на рождение большого советского киноискусства. О «Потемкине» уже говорили среди кинематографистов как о решительной победе.

В номере газеты «Труд» от 1 января 1926 года появилась моя восторженная рецензия.

… Вот, наконец, действительная победа советской кинематографии, вот, наконец, подлинное произведение современного киноискусства, глубоко волнующее своим совершенством.

Не надо к «Броненосцу “Потемкин”» предъявлять мелочных исторических требований. Может быть, восстание «Потемкина» протекало в деталях не так, как это показывает экран.

Но что до того, когда режиссеру Эйзенштейну в сотрудничестве с оператором Тиссэ удалось выразить самый дух революции, ее глубокую динамику, ее гигантский ритм.

Все живет в руках этих превосходных мастеров экрана. Море, сам броненосец, одесская лестница, белокрылые ялики, человеческие массы, черви на мясе.

С изумительной остротой вглядывается Эйзенштейн в природу, человеческое лицо, в машину. Он чутко прислушивается к самому дыханию морских глубин, он любит вещь, он знает, что революция — это не личность, а масса, и для выражения массовых эмоций ищет язык.

И при этом все учтено, все взвешено. Монтаж — точно стальной обруч, так властно и тесно охватывает он каждую деталь. И зритель не может сопротивляться победному току впечатлений, ибо Эйзенштейн знает, когда и как применить то или иное средство воздействия.

{344} А какие фотоэффекты извлек Тиссэ из съемки, какая мягкость в ночных снимках, какая фантастика в этих спящих в ночной воде кораблях. Тут есть что показать и ближнему и дальнему Западу.

Конечно, «Броненосец “Потемкин”» требует самого пристального изучения. Но как радостно свидетельствовать, что надежды, оставленные «Стачкой», не оказались бесплодными, что «Стачка» была первой победой, за которой последовала столь блистательная вторая.

Эйзенштейн на наших глазах уверенно входит в ряды мировых кинорежиссеров…

Следующей картиной Эйзенштейна был «Октябрь». Он должен был появиться к десятилетию Октябрьской революции. Громадные трудности по созданию этого киногиганта задержали выпуск фильма на четыре месяца. Так же, как и первые фильмы, «Октябрь» поставлен Эйзенштейном и его труппой в порядке «социального заказа». Эйзенштейновцам было поручено поставить к десятилетию такой фильм, который бы всесторонне охватывал события от Февральской революции до взятия Зимнего дворца включительно. Если в «Броненосце “Потемкин”» у Эйзенштейна был выбор только одного революционного события для характеристики всего 1905 года, то в «Октябре» он стремился «объять необъятное». Я тогда тоже писал об этой картине.

… Если в «Стачке» и «Потемкине» Эйзенштейн пошел сознательно на превращение эпопеи в постановку одного лишь эпизода, то на этот раз эйзенштейновцы мужественно пошли на преодоление стоявших перед ними трудностей во всем объеме. Вместо того чтобы из всей массы важнейших событий выделить какой-нибудь наиболее драматичный и впечатляющий эпизод (хотя бы «взятие Зимнего дворца»), Эйзенштейн и его сотрудники построили такой сценарий, куда вошли и свержение самодержавия, и братание на фронте, и июльский расстрел рабочей демонстрации, и корниловский мятеж, и, наконец, взятие Зимнего дворца. Так как весь этот громадный материал нужно было вместить в одну ленту, втиснуть в пределы двухчасового сеанса, то Эйзенштейну пришлось во многих случаях лишь ограничиваться двумя-тремя резкими чертами, вместо того чтобы полно и цельно рисовать то или иное историческое событие. В этом, пожалуй, была единственная «ошибка», {345} и то не Эйзенштейна, а самого «социального заказа». «Октябрь» по-настоящему должен бы быть серией больших фильмов, сосредоточенных вокруг одной центральной темы.

Этого не случилось, и поэтому «Октябрь» Эйзенштейна представляет из себя соединение ряда сжато очерченных эпизодов, с особо выделенным и наиболее подробно инсценированным концом Временного правительства. Это не лишает фильм его огромной эмоциональной силы. И те, кто сумеет отдаться потоку блестящих кинокадров, те переживают и острую иронию и бурный пафос, составляющие внутреннее содержание эйзенштейновского фильма.

Фильм «Октябрь» имеет «две души». Одна — язвительная, сатирическая, разоблачающая февральский режим и его деятелей, другая — пафосная, патетическая, прославляющая грозу и бурю Октября.

Ирония Эйзенштейна особенно замечательна в раскрытии фигуры Керенского. Фильм отнюдь не дает истории того, как поднялся Керенский до высших ступеней власти, а путем ряда убедительных сопоставлений и предметных ассоциаций рисует карикатурность лестницы славы Керенского и бонапартизм его мечтаний. Так же отлично сделано разоблачение лозунга «за веру и отечество», с которым Корнилов шел на Петроград. Когда вслед за лозунгом «за веру» на экране проходят разные вещественные образы богов, начиная с православного бога и кончая какими-то деревянными чурбашками, которым молятся где-нибудь в дремучей сибирской тайге, антирелигиозный эффект фильма исключителен.

Много превосходного в движениях масс и в том, как постепенно стягивается красноармейское кольцо вокруг Зимнего дворца. Есть какая-то стремительность и лавинность в этих человеческих отрядах, идущих на штурм последнего оплота Временного правительства. И когда на экране появляется круглый зал, посередине которого движется фигурка комиссара, охваченного революционным воодушевлением и в то же время глубоко штатского по своему обличью, — в этот момент отчетливо видишь, как удалось Эйзенштейну схватить не только внешнюю сторону событий, но и их психологию.

{346} О недостатках. Нам кажется, что не всегда художественный вкус Эйзенштейна был на высоте, и есть отдельные куски, где его ирония приобретает неубедительный характер. Таковы эпизоды с ударницами, с обыском спальни императрицы, с параллелями между речами меньшевиков и эсеров, с арфами и балалайками. Но эти недостатки — частность. Перед нами произведение монументального стиля, поднимающееся точно гранитный утес над болотистой равниной текущих киносереднячков. Произведение настоящей советской кинематографии, нового, своеобразного, не схожего с Западом киноискусства…

В искусстве бывают полосы, когда происходят «факты» и «фактики». Перед зрителями театров и кино тянутся вереницы «премьер» и «первых экранов». Но по существу никакого поступательного движения не совершается. Говоря языком военных реляций, можно написать: «На художественном фронте без перемен». Правда, наблюдая за отдельными отрезками, видишь — кто-то продвинулся, кто-то отстал. И все же черепаший ход. Будни, будни… И вдруг — событие. И не только событие, а победа. Победа большая и решительная. Ею был новый фильм Эйзенштейна «Старое и новое», который освежающим облаком пронесся над кинематографией 1929 года.

Я хочу, не сокращая, привести текст своей статьи об этом фильме. Мне кажется, что нигде, как в «Старом и новом», Эйзенштейн выступает перед нами как наш современник, как человек не только 20‑х годов, но как художник, угадавший многие пути развития нашего сельского хозяйства. Об этом и говорит моя статья.

… «Старое и новое» — фильм о деревне, точнее — о путях реконструкции сельского хозяйства.

Два мира сталкиваются Эйзенштейном. Мир глухой темноты и деревенское завтра. Вот она страшная вековая отсталость, эта Скифия, уцелевшая до наших дней. Это проклятое наследие столетий и тысячелетий. Уродливый обычай раздела, разрушающий под корень и без того малоимущие хозяйства. Крестный ход как средство спасти умирающие поля от засухи. Коровьи черепа, заговоры деревенских ворожей, жабьи настойки, как лекарство для подыхающего быка. А эти зыблемые ветром соломенные кровли, этот тяжелый сон в грязных, {347} душных, смрадных избах, эти взгляды исподлобья, исконное недоверие к новизне: «обманство»? И еще одна потрясающая страница — безлошадность. Соха, запряженная коровой, ковыряет вкось и вкривь песчаную землю, и рядом уже не корова, а мужик и старуха самосильно волокут тоже соху с лицами, исступленными от натуги и отчаяния.

Так раскрывается в фильме страшный мир старой крестьянской России и так подготовляется неизбежность решительной атаки на жестокий старый быт. Эйзенштейн как художник мыслит конкретно и даже не «образами», а самими вещами, предметами. Колхоз в его устах — это прежде всего сепаратор, племенной бык Фомка, трактор. Тот, кто видел обычные деревенские фильмы, знает, какими опасными и злыми являются для наших кинематографистов те же тракторы. Для них это всего лишь скучный и неповоротливый придаток к какому-нибудь слащавому повествованию или примитивной агитке. Но вот к трактору, сепаратору, быку подошел такой мастер, как Эйзенштейн, и все переменилось — сбивка масла, улучшение животноводства, машинная обработка земли превратились в величественную поэму.

Даже самый скептически настроенный зритель не может остаться незахваченным этим пламенным пафосом сепаратора, наводящего на вас свои «носы», как страшные жерла пушек «Броненосца “Потемкин”». Как устоять перед этой молочной симфонией, то бурлящей как море, то низвергающейся водопадами, то рвущейся ввысь струями и струйками «петергофских фонтанов». И тут же отражение этих молочных переливов в сияющих глазах курносых баб, в расширенных зрачках дремуче поросших мужиков. Нежной улыбкой расцветает при виде работающего сепаратора лицо скуластого участкового агронома.

В эмоциональной трактовке преображаемой деревни Эйзенштейн восходит к каким-то самым древним пластам человеческой психики; задачам реконструкции он заставляет служить не только сознательные, но и первобытные, подсознательные силы человека. История с приобретением молочной артелью племенного быка пронизана настоящим экстазом. Вот над полем, по которому гонят стадо, стелется темная туча. Она закрыла {348} все небо, и только узкая полоса света еще виднеется на горизонте. И в этой туче, как могучее воплощение силы и оплодотворения, вырастает фигура колоссального быка. И вслед за этим — ливень, белый, молочный ливень, влага жизни. Бык и сепаратор, машина из мяса и машина из железа.

Разнообразие примененных Эйзенштейном средств громадно. Если история о быке и сепараторе изложена в приемах патетики, то весь кусок о тракторе воспринимается как веселая комедия о «любви». Здесь налицо, по крайней мере, много элементов любовной комедии, хотя самой любви и нет. Самое добывание трактора развернуто в тонах обостренной сатиры. Ходоки-крестьяне и их шефы-рабочие натолкнулись на окопы бюрократов. Банальная ситуация, но Эйзенштейн с честью выходит из положения. Вы видите рычаги, винтики, колеса какой-то диковинной машины, но все это в необыкновенно энергичном движении. Да, это машина, но только пишущая, снятая крупным планом и в остроумных ракурсах. А вот и второе. Если искры ленинского огня освещают скуластое лицо участкового агронома, то известный портрет Ленина, читающего «Правду», может быть использован и как «защитная поза» для архибюрократического ответственного работника. И когда перед чиновником встают ходоки и их шефы-рабочие, а за их спиной вздымается бюст Ленина, то в этой смелой игре новым светом освещается лозунг смычки.

Заключительный эпизод о тракторе (достали, привезли, пошел, испортился) сделан как искусная вставная новелла. Крохотный мальчуган важно шагает по полю, останавливается, снимает громадный картуз, смотрит с нескрываемым презрением в сторону застрявшего трактора и плюет. А в это время ухажер и щеголь — шофер, забывший уже о своем франтовстве, изо всех сил бьется, чтобы пустить в ход машину. И так как тряпок для чистки нет, то Марфа Лапкина жертвует своей юбкой для этого дела.

Марфа Лапкина — не случайный гость в фильме. Она является до известной степени его героиней, которая в борьбу за племенного быка вкладывает исключительную искренность и страстность. А такие кадры, как Лапкина, подставляющая свое лицо под брызги снятого молока, льющегося из сепаратора, или ее печаль при {349} известии о смерти быка Фомки, являются поистине жемчужинами фильма. Тем, что Эйзенштейн ввел в колхозную картину вот такую Марфу Лапкину, он показал свое острое понимание темы. Бык, трактор, сепаратор, колхоз — хорошо, но этого мало, нужны люди, которые пядь за пядью будут отбивать от заскорузлого вчера великое завтра. Вдвоем агроном и Лапкина — сила, порознь — во многом слабость.

Простота и классичность картины добыты Эйзенштейном, однако, путем применения сложнейших формальных приемов и принципов. Эйзенштейна нельзя считать только кинорежиссером. Это будет неверно. Эйзенштейн — изобретатель и создатель самого «киноязыка», прокладыватель новых путей кинематографии. Анализ фильма Эйзенштейна неизбежно приводит к самым сложнейшим проблемам киноискусства, причем кругозор Эйзенштейна не замыкается пределами кинематографической культуры, а включает кино в общую систему современного научного миросозерцания. Средства, практикуемые Эйзенштейном, всегда выкованы на огне точных знаний. У него есть творческая связь с изобразительными искусствами, литературой и научными дисциплинами. В его статьях вы найдете упоминание о любимом мастере гротеска Домье, преклонение перед Золя, учет деятельности японцев (театр, живопись, иероглифическое письмо). Он стремится перенести в свою работу результаты исследований, полученных в области диалектического метода, рефлексологии, психоанализа и биологии.

В фильме «Старое и новое» мы находим черты будущего кино. Фильм, несомненно, должен дать могучий толчок кинематографии, заставить заново пересмотреть основные понятия монтажа и кадра. В союзе со своим учеником, талантливым режиссером Александровым, и замечательным оператором Тиссэ Эйзенштейн, как трактор, глубоко режет землю советского кино. Пять лет работы Эйзенштейна в кинематографии (1924 – 1929) — это поворотный этап и развитие всего искусства экрана. И новый его фильм — это та горная вершина, поднявшись на которую видишь, какой широкий горизонт лежит впереди перед кинематографией…

На этих четырех фильмах закончился «немой» Эйзенштейн. О звуковых его фильмах я уже не писал. Но {350} он постоянно возил меня даже не на официальные просмотры, а в различные просмотровые залы. Так, на Потылихе он показывал мне «Александра Невского», а потом где-то в интимной обстановке я видел вторую серию «Ивана Грозного».

И всякий раз, даже в этих уж не очень типичных для раннего Эйзенштейна фильмах, радовали глаз те или иные фрагменты, связанные с живописным построением его работы.

Все более и более у нас углублялись чисто человеческие отношения. После своей книги «Мейерхольд», еще в 20‑х годах я задумал писать книгу об Эйзенштейне, хотя лучше всего он впоследствии написал сам о себе в своих автобиографических записях. Но тогда до автобиографии было еще далеко, и Эйзенштейн стал помогать мне в накоплении фактов для его жизнеописания.

Наши сеансы происходили то на квартире у меня, то у него, жившего тогда в комнате на Чистых прудах. Эта комната была вся буквально завалена книгами. На почетном месте там стояло многотомное исследование по фольклору — «Золотая ветвь» Фрезера. Комната была в каких-то светлых тонах, и в ней не было ничего, что изобличало бы сущность Эйзенштейна как художника-мыслителя. Впоследствии, когда он переехал в квартиру на Потылихе, количество книг настолько увеличилось, что полки уже стояли во всех трех комнатах, а библиотечные шкафы окружали все стены столовой. Мексиканская экзотика, вывезенная Эйзенштейном из его заграничного путешествия, придавала причудливый вид его спальне, в которой также повсюду стояли книги на трех европейских языках, которыми Эйзенштейн в совершенстве владел, — английском, французском и немецком.

Эйзенштейн особенно любил проблему экстаза, которая входила в состав его средств воздействия на зрителя. У него было множество монографий, связанных с экстатическими натурами, в частности со святой Терезой.

Еще при жизни Эйзенштейна его квартира могла быть музеем.

Мы с Эйзенштейном были страстными книголюбами, и часть наших встреч происходила у букинистов, где мы искали самые различные раритеты. Но этих {351} книжных общений в букинистических магазинах было мало, и Эйзенштейн любил приезжать ко мне по пятницам, называя эти встречи «наши vendredi».

Об этих Кривоарбатских «пятницах» Сергей Михайлович вспомнил даже в письме, которое он прислал мне из Голливуда, где он в то время работал в фирме «Парамоунт».

Привожу это письмо целиком, так как оно, кроме «пятниц», говорит об Эйзенштейне как о человеке.

«Дорогой Николай Дмитриевич!

Не писал Вам целую вечность и до глубины души моей (наличие коей в силу убеждений моих отрицаю, но изредка пользую в порядке фасон de parler) устыжен этим. Однако это не значит, что это письмо исправляет дело: оно кратко, ибо я занят чрезвычайно. Разрабатываем “Американскую трагедию” в очень хороший сценарий. А написать хотелось бы Вам многое, ибо есть что и об чем писать. Впечатлений не вагон, а целые эшелоны. Но им придется подождать до возвращения пятниц Кривоарбатских, о которых храню приятные воспоминания и в здешних тропиках. (А вот фамилию портного под Вами — забыл, стар становлюсь и отшибает память!). У нас сейчас начинается очередное лето, вообще не прекращающееся в течение всего года! Жарко. Зреют лимоны, и прохладно купаться с Гретой Гарбо в Тихом океане… Но это — лирика; не к лицу она суровому бойцу и мужу и к тому же… академику (избран я членом-основателем (!) Motion Picture Academy). Кстати, состою ли я в Академии художественных наук? — а то неловко как-то?! Пишите мне часто и пространно, чаще и пространнее, чем делаю это я.

Остаюсь с сердечным приветом всегда Ваш *С. Эйзенштейн*.

До скорого свидания».

Несколько лет спустя, зная, что я работаю над инсценировкой «Анны Карениной» для кино, Сергей Михайлович живо интересовался, какие кинематографические возможности есть в романе. Я рассказал ему, как в одном эпизоде Анна сидит у окна и держит в руках маленький медальон, в который вставлена фотография улыбающегося, еще совсем маленького Сережи. {352} Ей хочется посмотреть фотографии Сережи, находящиеся в альбоме. Она вынимает одну за другой карточки и раскладывает их на столе. В раскрытом альбоме осталась одна, последняя и лучшая карточка Сережи. Анна никак не может ее вынуть. Тогда она берет лежащую рядом карточку Вронского и ею выталкивает карточку Сережи.

Эйзенштейн пришел в волнение. Это столкновение двух карточек он считал проявлением «кинематографического» мышления Толстого. Карточки говорят больше, чем могла бы сказать любая сцена, любой диалог!

У меня сохранилась телеграмма от Эйзенштейна, находившегося в то время в Кисловодске, в которой он пишет Телешевой: «Передайте Волкову… очень интересуюсь “Анной Карениной”»…

Но участие его в создании толстовского фильма, к сожалению, не осуществилось.

Наши встречи с Сергеем Михайловичем носили, я бы сказал, лирико-интеллектуальный характер. И сейчас, когда я читаю его статьи и автобиографические записки, я всегда вижу его неповторимый облик с копной чуть-чуть редеющих волос над высоким куполом лба, и, кажется, вот‑вот услышу его тонкий голос. Но… ушедшие не возвращаются. И Эйзенштейн остается только на экране как один из создателей мировой кинематографии. И, быть может, лучшим символом для него является «Броненосец “Потемкин”», когда этот стальной гигант плывет между настороженными кораблями Черноморского флота. Таким гигантом был и Сергей Михайлович Эйзенштейн.

## Мастера украинской сцены

Киевский театр имени Франко приехал в Москву на гастроли накануне Великой Отечественной войны, буквально за несколько дней до нападения Гитлера на Советский Союз. Одним из лучших гастрольных спектаклей было «Украденное счастье».

Пьеса Франко переносит нас в 70‑е годы прошлого столетия в прикарпатское село. Мы видим мрачную судьбу трех героев пьесы — бедняка крестьянина Миколы Задорожного, его жены Анны и Михаилы Гурмана. {353} Мы знаем из разговоров действующих лиц, что их встречи есть всего лишь последнее звено в цепи предыдущих событий. В прошлом крестьянская девушка Анна любила смелого, энергичного парня Михаилу; жадные и злые братья Анны обманули сестру, сказав, что Михаила погиб в Боснии, и выдали обманом Анну в далекое село за бедняка Миколу. Это понадобилось им для того, чтобы лишить Анну приданого — Микола согласился взять в жены бесприданницу. Пьеса начинается с появления на селе мнимоумершего Михаилы, теперь служащего в «цесарских» жандармах. Вспыхивает вновь любовь Анны и Михаилы; отворачивается село от изменившей Миколе жены, а Микола в минуту гнева убивает Михаилу.

Главная сила драмы заключается не только в сюжете, но и в психологической глубине, с какой обрисованы фигуры Анны, Михаилы и Миколы Задорожного. Историю троих людей Франко превратил в громадное социальное полотно. Страстно и гневно обрушивается он на темноту и угнетение, в которых жила под австрийской пятой галицийская деревня.

«Украденное счастье» поставил художественный руководитель театра Гнат Юра. Там, где режиссер идет по основным линиям жизни, там, где он концентрирует внимание на живых людях, там, где он передает свои режиссерские замыслы исполнителям, он добивается полного слияния автора и театра. Этим должен быть отмечен всякий большой спектакль, и это наличествует в спектакле «Украденное счастье».

Могучий сценический реализм торжествует прежде всего в исполнении артистом Бучмой роли Миколы Задорожного. Вот для кого хочется найти самые высокие сердечные слова, чтобы передать впечатление о его точной и лаконичной, внутренне содержательной и пластически законченной игре.

Бучма впервые появляется на сцене весь запорошенный снегом, в тяжелом тулупе, в шапке, надвинутой до бровей, в валенках, надетых на сапоги. Он промерз до костей в тяжкой работе. И эта лютая стужа, и этот тяжелый труд наполнили каждое движение актера. Вы чувствуете, что у него застыло все — от негнущихся пальцев до дыхания груди. Вот он начал раздеваться. Это раздевание ему почти не под силу, потому {354} что не повинуются его иззябшие руки. Но вот он разулся, и посмотрите, с какой хозяйственностью он держит свои сапоги, а потом прячет их за изголовье кровати.

Что бы ни делал Бучма физически на сцене, он делает это не актерскими, а крестьянскими руками. Бучма настолько перевоплотился в Миколу Задорожного, настолько растворился в нем, что мы ни разу не чувствуем раздвоения между образом и его исполнителем. Это происходит потому, что Бучма проник в самую глубину души Миколы. Задавленный нуждой и притеснениями войта (старшины), Микола понимает несправедливость бесправного положения бедняка-крестьянина, и где-то в его сердце зреет бунт. Тяжелодум, он тем не менее ясно понимает трагедию своей семейной жизни и умеет подняться до оправдания поступка своей жены. Его томят насмешки села, и если в конце концов ярость, к тому же подогретая водкой, приводит его к убийству Михаилы, то не злая воля, а ощущение безысходности вложило топор в его руки. У Бучмы нет ни одного пустого места. И когда по ходу пьесы он бездействует на сцене, за ним все равно хочется следить, ибо каждое движение Миколы — Бучмы — это великолепное раскрытие судьбы и характера.

Так сочетает Бучма в своем исполнении все противоречия Миколы — и его безропотность, и его защиту человеческого достоинства. Так вырастает перед нашими глазами замечательный портрет, в котором соединены и личные особенности индивидуального характера героя, и типичные черты крестьянской психологии, в данном случае психологии крестьянина-гуцула.

Очень трудно написана автором роль Анны. В ней слишком много драматургических пауз и нет того постепенного нарастания мотивов и решений, какое есть в роли Миколы. Артистка Ужвий играет так, как будто поет песню про Анну. Лирическое начало преобладает у нее над чисто драматическим. Здесь скорее скорбное раздумье над загубленной женской долей, над украденным счастьем. Вероятно, Анну можно играть иначе, чем ее играет Ужвий. Но Ужвий счастливо избегает соблазнов модернизировать свою героиню, придать ей черты более городской, чем деревенской психологии. Самое замечательное в исполнении артистки — игра ее {355} глаз, то бесконечно грустных и застланных слезой, то широко раскрытых от страха и ужаса, то воздетых к небу в ночной молитве, то жарко согретых земной страстью.

Если суть Миколы составляют его внутренние переживания, если Анна наполнена тоской по большой человеческой любви, то Михайло олицетворял в себе силу, идущую напролом и все сметающую на своем пути. И в то же самое время все это окрашено какой-то большой горечью по украденному счастью, жаждой мести, и, видимо, настоящей любовью к Анне. Здесь есть в чем разобраться, над чем поработать актеру. Рядом с Миколой роль Михаилы мог бы, вероятно, сыграть в полной силе… Бучма или актер его таланта и мастерства. Артист Добровольский, которому дана эта роль, вполне убедителен во внешней трактовке, но нельзя не признать, что психологический состав роли сложнее, чем ее передача, и сценическое искусство здесь неравноправно с искусством драматурга.

Все остальные немногочисленные роли пьесы весьма невелики по своему объему и написаны в бытовом плане. Так они в спектакле и исполняются, служа хорошим фоном для основной психологической трагедии.

### \* \* \*

Приезжал на гастроли в Москву и Харьковский театр имени Шевченко. Искусство этого театра выросло на тучной и плодородной почве больших и глубоких народных традиций. Оно впитало в себя и лирическую отзывчивость, и суровую мужественность, и сочный юмор. Ряд крупных артистических индивидуальностей входил в состав харьковской труппы. И среди этих талантливых мастеров особенно ярко выделялись народные артисты Советского Союза Крушельницкий и Марьяненко.

### \* \* \*

Небольшой ростом, круглоголовый, верткий и быстрый в движениях, Марьян Михайлович Крушельницкий, кажется, создан для ролей комиков и простаков. Это особенно чувствуется в первых трех действиях старинной драмы Кропивницкого «Дай сердцу волю — {356} заведет в неволю», где Крушельницкий играет Ивана Непокрытого — бобыля и «сироту». Заводят ли девушки и парни игры и хороводы, поют ли свои голосистые песни, собираются ли на вечерницы и посиделки, Иван, как его изображает Крушельницкий, всегда первый затейник и забавник. Веселость и юмор, шутка и прибаутка — его родная стихия. Таким и остался бы Крушельницкий в памяти, если бы не четвертое действие, где Иван решает заменить своего побратима Семена во время рекрутского набора и вместо своего друга пойти в солдаты. В этих простых и трогательных сценах Крушельницкий дает образец высокого драматизма. В сущности, ничего не меняется в манере игры. Те же скользящие жесты, те же искорки интонаций, но в ином душевном ключе. И перед нами полностью развертывается картина человеческого горя. Только это мужественное горе. И ведет ли Иван свою шутливую беседу с горшками да кочергами, или поет свое «ходит гарбуз по городу», — он все это делает с большим лирическим подтекстом. Слеза застилает ему глаза, и как тепло он пеняет своим очам, что начали плакать. И нам трудно удержаться от слез, когда мы видим, как подбадривает себя худенький, сирый человек в залатанной свитке. И еще по-новому раскрывается Крушельницкий — Иван, когда он так по-детски мечтает о вышитой сорочке, которой у него сроду не было. И когда жена Семена — Одарка дарит Ивану вышитую ею для мужа рубашку, то Крушельницкий не трогает, а едва-едва касается дорогого для него подарка. Его руки труженика становятся нежными, и он поднимает сорочку со стола так бережно, как взяла бы мать на руки своего ребенка.

Становится ли от этого Крушельницкий актером драматического, а не комического плана? Нет, комизм по-прежнему его хлеб, Соль и воздух. Но это комизм высокий, тот комизм, который таит в себе не только веселье, но и печаль, не только радость, но и грусть. Это комизм Гоголя, это не только «чуден Днепр при тихой погоде», но и осенний дождь над сжатыми полями, это и злое лихо, что без жалости преследует бедняков.

В «Богдане Хмельницком» Крушельницкий играет дьяка Гаврилу. Это с точки развития сюжета почти «вставная» роль, как бывают вставные сцены. Но уберите Гаврилу из пьесы, и исчезнет какая-то особая {357} удаль, та краска, без которой пожухнут и потускнеют соседние цвета. И это особенно ясно, когда смотришь Крушельницкого. В его Гавриле главное и пленительное — это естественность переходов от небесного к земному, от благословения крестом к удару саблей. У Гаврилы в пьесе, в сущности, есть только один большой кусок — это прием в Запорожское войско новых казаков. Крушельницкий в этой картине «купается». Как актер, он ничего не упустил и ничего не оставил без внимания. Вот он, загребисто зачерпнув из бадьи кружкой горилку, осеняет ее мелким и торопливым крестным знамением, бегло произносит очередную здравицу и жадно опрокидывает в свою глотку, а затем, поднеся к носу тарань, закусывает ее запахом. Как все это верно и как действует на зрителя, как убедительно и законченно. Про Гаврилу — Крушельницкого можно сказать словами пословицы: «пьян да умен — два угодья в нем». Запухли от бесчисленных прикладываний и без того глубоко сидящие глаза, но взгляд их как острие буравчика, и оттого понимаешь, что от Гаврилы не укроется никакой враг, как бы искусно он не был переодет в самый заправский крестьянский кафтан. В заключительном действии Гаврила облачен в нарядный жупан, с его бритой головы свисает оселедец, но прежний забубённый Гаврила живет в этом военачальнике. И в пышных хоромах гетмановской резиденции Гаврила — Крушельницкий остается тем же странником и бродягой. Нет‑нет да и проскользнет в приглаженных манерах долгогривый воин-дьяк, веселый служитель бога, который, придя под райские кущи, будет тосковать по недопитой на земле горилке.

Совсем иным предстоит перед зрителем Крушельницкий, когда он играет председателя колхоза «Тихая жизнь» Кондрата Галушку в комедии Корнейчука «В степях Украины». Искусно подогнанные толщинки превратили щуплого «сироту» Ивана из драмы Кропивницкого в шарообразного толстяка. Военные шаровары, высокие чоботы, красный пояс на внушительном животе, помочи, пересекающие пестро вышитую сорочку, и надо всем этим бритая голова с загривком, где жирные складки скрывают линии и без того короткой шеи. Шар поменьше на шаре побольше — таким лепит своего Галушку Крушельницкий. Это уже не человек, а символ, {358} живое воплощение той «тихой жизни», какую насаждает Кондрат в руководимом им колхозе.

Но залитый жиром Галушка далеко не глуп. Его не назовешь ни дураком, ни простофилей. Он человек с хитрецой, и Крушельницкий как раз и играет эту хитрость ума. Вы сразу же видите, что такого Галушку на коне не объедешь. Он сам кого хочешь обведет вокруг пальца. И это уже его «гоголевская беда», что он принял секретаря обкома за «ответственного шофера» и с ответственным шофером вел себя по рецепту пройдохи Долгоносика, твердо убежденного, что каждый шофер обязательно работает налево.

На сколько ладов Крушельницкий произносит свое «в курсе дела», но при всем этом он нисколько не разоблачает и не осмеивает этого проповедника «тихой жизни». В этом и заключается артистический такт исполнителя — он ничего не указывает зрителю и ничего не навязывает. Он играет не мнение о Галушке, а самого Галушку, он создает тип, а не критический разбор своего персонажа. Крушельницкий отлично знает, что зрителю приятно самому понять и самому рассудить. И оттого зритель так увлеченно следит за поведением Галушки, за его ходами и переходами.

Сам образ Галушки создается Крушельницким остроумно, изобретательно и в точном соответствии с внутренним смыслом. Если, скажем, в Гавриле Крушельницкий пьет горилку с каким-то умилением, но залпом, то его Галушка подносит чарку к губам с чувством, с толком, с расстановкой. Прежде чем выпить, Галушка пьет драгоценную влагу глазами, осязает ее взором. И потом, уже проглотив, как бы прослеживает весь путь горилки от языка до желудка. Текст своей речи Крушельницкий уснащает всяческими «междуречьями». Там, где ему не хватает слов, он прибегает к каким-то нечленораздельным восклицаниям. Его возглас «айя» имеет на протяжении пьесы десятки разнообразных значений.

Наконец в финале Крушельницкий, сменив все вехи и выручая своего Галушку из затруднения, играет так, как он играл бы гоголевского городничего. Он становится по-настоящему патетичен. И даже при отсутствии так необходимого здесь монолога создает средствами своей игры этот ненаписанный автором текст.

{359} Три украинских образа, показанных Крушельницким, — это не просто три мастерски написанных художником театра портрета. Это итог больших дум и наблюдений, это Сорочинская ярмарка и Запорожская Сечь, старая деревня и современный колхоз. Но самое главное — это жаркая любовь к своему народу, к его будням и праздникам. Это мечта о будущем, повитая лентами героических воспоминаний, это песни кобзарей, сказания бандуристов и веселое пиликанье деревенских скрипиц.

### \* \* \*

Иван Александрович Марьяненко принадлежит к совсем другому поколению украинских артистов. Глядя на игру ветерана, не вспоминаешь о возрасте его художественного труда. Свежесть и кряжистость его образов поразительны.

Тяжкой поступью выходит Марьяненко на сцену, когда он играет Богдана Хмельницкого. Он идет уверенным и мерным шагом. У него — квадратные плечи и плотная фигура. Крупны черты лица, черны усы, а взгляд пристален и сверлящ. Облик живописен, как живописно украинское барокко. И жест широк, как взмах крыльев большой птицы. Те, кто видел Южина в его позднейшие годы, особенно когда он играл Оливера Кромвеля, — тот невольно вспоминает о нем, смотря на Марьяненко. Дело даже не в чертах какого-то внешнего сходства, а в особой манере держать рычаг роли.

И в Оливере и в Богдане этот рычаг — психологическая природа власти, сила авторитета, сознание тех исторических задач, какие возложены судьбой на человека, облеченного правом решать сложнейшие вопросы народной жизни, смело рассекать самые запутанные узлы. Отличием гетмановского достоинства является булава, и Марьяненко держит ее в своей руке так, что зритель ощущает ее тяжесть. Эта булава весома, зрима. И когда Лизогуб, оставшись один, как бы примеривает эту булаву к себе, на вас, как крупный план в кино, наплывает величавый образ Богдана — Марьяненко.

Гетманское для Марьяненко нигде не вытесняет человеческого. И, быть может, привлекательней всего эта {360} перекличка тональностей. Вот Хмельницкий на какое-то замечание его давнего друга Кривоноса резко отвечает ему, что с ним говорит не Богдан, а гетман, а через минуту, когда прошла необходимость утверждения дисциплины, Богдан становится просто старым казаком. Теперь он просит у Кривоноса, называя его просто Максим, «тютюна» и, набив трубку табаком, с наслаждением выпускает клубы дыма, и ласково струится беседа между воинами, курящими свои люльки.

Рядом с Богданом Хмельницким — Феликс Гранде в инсценировке Бальзака. Какая громадная дистанция! Но Марьяненко она не пугает. Французским провинциальным богачом из Сомюра его делает не только искусно сделанный грим и костюмировка, но ощущение иного ритма роли, иного воздуха. В роли отца Гранде Марьяненко прежде всего играет гордость старого бочара, который раньше делал бочки для других, а теперь эти бочки нужны ему самому, чтобы наполнить их золотом. Когда Марьяненко мурлычет под нос свою старую бочарскую песню, — он в эти моменты обаятелен. Вы как бы чувствуете, какую же длинную и нелегкую дорогу прошел этот человек в борьбе за свое место под солнцем. Вы на мгновение забываете, что перед вами скупердяй, богач, отказывающий своей семье в гроше ради того, чтобы снести в сундук лишний червонец. Очень выразительно играет Марьяненко чисто физическое ощущение золота. Для него этот желтый блестящий металл, как крепкое вино, которое ударяет ему в голову. Золото — будь то монета или ювелирное украшение — Гранде — Марьяненко спокойно видеть не может. Посмотрите, как он поэтичен, нежен и мечтателен, когда, высыпав на стол из мешочка сбережения дочери, перебирает все эти дублоны, рупии, наполеондоры. Он как с малыми детьми обращается с этими деньгами-путешественниками, которые, наконец, после всяких житейских бурь и треволнений, кажется, нашли свое вечное успокоение, свою постоянную гавань. А медальон, подаренный ему Евгенией, — он для него не сувенир, не знак любви, а прежде всего кусочек его бога — золота.

Марьяненко играет Гранде сложно и тонко. Он не отнимает от него никаких человеческих черт. Наоборот, он всем своим поведением показывает, как он по-настоящему {361} любит свою жену и особенно дочь. И это одна из самых сильных черт исполнения Марьяненко — его добродушие, его ласковость. Такой мягкий Гранде гораздо более страшен, ибо только в эти минуты становится ясно, что этот классический скупец — духовный и нравственный слепец. Он, для которого доступно все, превратился в геометра наживы, для него закрыто счастье простой жизни — уют и тепло семейного очага, дымящаяся тарелка супа, золотистый, а не золотой ломоть хлеба. Так строя роль, Марьяненко потрясает в финале третьего действия, когда перед телом скончавшейся жены он впервые понимает всю неправоту прожитой жизни. Марьяненко играет не отчаяние, а презрение, точнее, отчаяние презрения. И когда этот Гранде с верхней ступени старой, всеми скрипами скрипящей лестницы швыряет вниз пригоршнями золото, чтобы воскресить жену, — вам страшны эти зерна мертвого посева. И зритель расстается с Марьяненко — Гранде с чувством, что он видел не только историю вины, но и историю возмездия. И все это в истинном стиле той мощной «человеческой комедии», одним из звеньев которой является повесть о богаче из Сомюра — Феликсе Гранде и его дочери Евгении.

В ролях, сыгранных Бучмой, Крушельницким и Марьяненко, раскрывается сущность искусства глубокой жизненной правды. Это создания больших чувств и страстей, это то творчество национального театра, которое воспринимается зрителем как явление общенационального и даже мирового значения.

## Дети солнечной Грузии

Коте Марджанишвили, или, как его называли, Константин Александрович Марджанов, на заре своей деятельности был русским актером и один летний сезон играл в Пензенском народном театре. Он жил в том же доме, что и мы. Я — мальчишка — забегал в его квартиру, где он мне показывал какой-то альбом с изображениями римских императоров. Много лет спустя я был уже зрителем театра имени Марджанишвили во время приездов этого театра на гастроли в Москву, и до сих {362} пор не могу забыть трагическую Юдифь — Верико Анджапаридзе и ее партнера Уриэля — страстного Ушанги Чхеидзе.

Верико Анджапаридзе я видел и в «Медее» Еврипида. Античную трагедию актриса играла как современную пьесу. В роль Медеи она внесла не отвлеченную идею древнегреческого театра, а страдания и муки обманутой женщины, на которые ее обрек Язон. Она была сурова и мужественна и в то же время жила всеми чувствами матери, которой предстоит убить своих детей. В ней не было ни сентиментальности, ни слезливости. Ее игру можно было назвать героической.

### \* \* \*

Выдающимся деятелем советского грузинского театра был Сандро Ахметели. Познакомился я с ним в 1930 году, когда руководимый им театр имени Руставели приезжал в Москву на Первую олимпиаду театров народов СССР.

Его энергичное лицо было тогда обрамлено черными кудрями, тронутыми сединой. Его глаза горели, как у Демона. Он вообще в своем искусстве был Демоном. Те, кто видел его постановки «Ин тираннос» («Разбойники»), «Ламара», «Анзор», были покорены режиссерским темпераментом, который бил через край. Это был не только национальный характер, но и характер самого Ахметели. Каждая его постановка пылала, как костер.

Незадолго до своей гибели Ахметели вынужден был покинуть Грузию и переехать в Ленинград, где предложил мне сделать для театра имени Кирова по поэме Руставели либретто балета «Витязь в тигровой шкуре». Для сочинения танцев он хотел привлечь Вахтанга Чабукиани, тогда еще только начинавшего свой путь балетмейстера. Идея Ахметели меня увлекла, а поэма Руставели в переводе Бальмонта предстала предо мной, как величественный эпос грузинского народа. Задача была исключительно трудной.

Ахметели был необычайно ярким художником и выдающимся человеком. С ним было увлекательно работать. В его словах я чувствовал тоску по далекой Грузии. Он перенес на север ветер горных вершин.

{363} К несчастью, балет остался неосуществленным. Да и вряд ли он мог осуществиться без пламенного Ахметели, чье воображение было поистине созвучным строкам великой поэмы.

### \* \* \*

Под режиссурой Ахметели раскрылось дарование ряда выдающихся грузинских актеров — Акакия Хоравы, Акакия Васадзе, Георгия Давиташвили и других.

При имени Акакия Хоравы перед глазами встает образ мощного широкоплечего человека. Природа, как скульптор, изваяла его могучую фигуру. Все крупно в облике и движениях Хоравы. Широкий крылатый жест рук, величественная осанка, упругая, пружинистая походка. У Хоравы густой, звучный голос, его взгляд энергичен и пристален. Видишь Хораву в жизни — сразу думаешь о нем, как об актере, чье назначение — героические роли.

И в самом деле, что бы ни играл Хорава в спектаклях театра имени Руставели — он всегда героичен, монументален, патетичен. И при всем том никогда не чувствуешь, что Хорава оторван от живой правды и где-то парит в заоблачных высотах. Его героика всегда напоена соками земли, полнокровна, почвенна. Хорава ни на минуту не покидает реальной обстановки — будь то легендарная старина или современная советская действительность. Он признает только ту героику, которая крепкими узами связана с чаяниями и думами народа, с его созидательной повседневностью.

Даже не зная грузинского языка, покоряешься силе выразительного таланта Хоравы, его темпераменту, разнообразию отсветов и оттенков его интонаций.

Образы Хоравы — всегда законченные человеческие характеры. Он хорошо помнит, что театр есть действие, и оттого его «действующие лица» всегда динамичны и действенны. Не сдержанность, а движение, не покой, а порыв — вот стержень игры Хоравы.

В обширном круге сыгранных Хоравой пьес прежде всего различаешь его грузинские роли. И здесь первым вспоминается партизан Анзор в драме «Анзор», переделанной Сандро Шаншиашвили из пьесы «Бронепоезд 14‑69» Иванова. Уже не Сибирь, а Дагестан служит местом действия этого эпизода гражданской войны. Не {364} Вершининым, а Анзором именуется предводитель партизанского отряда, но суть образа от этого не меняется. Только у Хоравы, в противовес неторопливому сибиряку, дагестанец сверкает, как молния, и точно горный обвал обрушиваются партизаны Анзора на врагов.

Вслед за Анзором — Арсен, герой крестьянского восстания первой половины XIX века. Здесь у Хоравы гармонично сочетались ум, воля, сердце. В его игре то пушкинское «упоение в бою», то нежность любовных песен, то поступь богатыря.

И еще значительнейший образ Георгия Саакадзе, переносящий нас в Грузию XVI – XVII веков. Любовь к родине, ненависть к иноземцам-захватчикам, проницательность государственного деятеля, талант полководца, тонкость дипломата — все это поэтически прочувствовал и понял Хорава и все это сумел уравновесить, придав драме о Саакадзе эпическую завершенность.

Одним из ярчайших созданий Хоравы стал образ Ивана Грозного в драме Соловьева «Великий государь». Вот сцена в шатре на берегу Варяжского моря, за выход к которому боролся великий государь. Кольчуга облекает царя-воина. И, смотря на Хораву, слушая его властную речь, кажется, что слышишь звон мечей только что отшумевшей битвы. А в последующих картинах, где Грозный — и великий государь, и дипломат, и, наконец, разгневанный отец, поразивший острием посоха строптивого сына, — сколько здесь самых различных переходов и вместе с тем какая скупость, как все заковано в броню на редкость внешне сдержанной, а внутренне раскаленной игры.

Не раз выступал Хорава и в современных пьесах. Платон Кречет в пьесе Корнейчука и капитан Берсенев в «Разломе» Лавренева нашли в лице Хоравы умного, искреннего и тонкого исполнителя. Но самым значительным образом в этом ряду был генерал Муравьев в пьесе Чирскова «Победители». Вот где Хорава убедительнейше сочетает героическое начало со скромностью и простотой внешних средств выражения. Созданный им образ военачальника покоится на подлинном знании жизни и на глубоком чувстве действительности.

Актер трагический и героический, Хорава должен был рано или поздно попробовать свои силы и в трагедиях Шекспира. И здесь Хорава оказался на высоте. {365} Его Отелло по справедливости войдет в историю самых совершенных исполнений знаменитой роли. Счастливейшим из смертных играет Хорава венецианского мавра в первой половине трагедии и смертельно раненным орлом в последних сценах. Посылая на смерть Дездемону, он прежде всего обрекает на гибель себя. Но какая просветленность в его взоре, когда Отелло пронзает себя кинжалом. Здесь все — и суд над собой, и приговор, и смерть как чувство вечного покоя.

### \* \* \*

Шедевром исторического портрета на сцене является Василий Шуйский — Васадзе в спектакле «Великий государь». Игра Васадзе — узор мелких, едва заметных жестов, вкрадчивых, беглых интонаций, неслышных шажков. Веки его глаз почти всегда полузакрыты, чтобы никто не прочитал, что скрывается в лукавом и лживом взоре. Шуйский — Васадзе хочет, чтобы его принимали не за того, кто он есть на самом деле. Интриган и циник по природе, он выдает себя за простачка и наивного человека.

В хоромах Шуйского собрались заговорщики бояре. Шуйский еще не решил, что выгоднее — возглавить ли заговор против Ивана или предать заговорщиков. Тонкими пальцами едва касается Васадзе колеблющегося пламени свечи, и в этой осторожной игре с огнем весь его Шуйский. Затем он будет теми же тонкими пальцами переставлять кубки на столе, и зрителю невольно кажется, что каждый из этих кубков — пешка или ладья на шахматной доске заговора. А в присутствии Грозного Шуйский — Васадзе прикидывается совсем дурачком. Будущий царь Василий при царе Иване всего лишь приживал. Он слушает Грозного с полуоткрытым ртом, как будто внушает ему мысль о своем ничтожестве и глуповатости. Эту хитрую мимическую маску Васадзе снимает только тогда, когда остается наедине с собой или с теми, при ком может если не открыться, то хотя бы приоткрыться. Все в нем от лисы — и рыженькая бороденка, и рыженький кафтан, и лисья опушь на шапке.

И в Яго Васадзе играет прежде всего обман Отелло. Он и здесь любит прикидываться не тем, что он есть {366} на самом деле Лицо злодея искусно скрыто под личиной праздного гуляки, доброго малого, чистосердечного советчика. Это, конечно, одно из звеньев в характеристике Яго, сделанной Васадзе. Но любопытно, как замечательный актер превращает и Яго в своего рода лицедея. И немудрено, что Отелло становится жертвой иллюзии, так как блестящее мастерство «актера» Яго передается артистом Васадзе действительно с блестящим мастерством.

Творческий диапазон Васадзе исключительно широк. Сегодня он Шуйский, завтра — Яго, потом — генерал Пантелеев и, наконец, Леван Чадунели в пьесе «Начальник станции». Но если Шуйский и Яго — это фейерверк актерских приемов, острых находок, смелых и неожиданных интонаций, то совсем иным предстает Васадзе в облике начальника станции — советского патриота, который, оставшись при немцах для подпольной работы, должен внушить не только гитлеровцам, но и окружающим советским людям, что он, начальник станции, не за страх, а за совесть служит «новому порядку». Предательство — мнимое, но оно должно восприниматься как подлинное. Скромно и просто играет Васадзе великое мужество рядового советского человека. Внешность его совсем неэффектна. Но все в этом «обыденном» образе, созданном Васадзе, подчеркивает еще сильнее тот подвиг, который совершает Чадунели ради победы правого дела. И хотя в замедленной и утомленной походке Васадзе вы чувствуете огромную тяжесть, которая легла на плечи Чадунели, но такой начальник станции, каким его играет Васадзе, удивится, если ему сказать, что он совершает героическое дело.

То, что он делает, это для него лишь долг человека, для которого свобода и независимость родины превыше всего на свете. Такая простая, сдержанная и скромная игра — это тоже начало новых традиций для передачи на сцене большой советской темы.

### \* \* \*

Есть какая-то лирическая приподнятость в том, как играет Давиташвили Бориса Годунова. Взволнованно и ярко подчеркивает он преклонение Годунова перед замыслами {367} великого государя. Его озаряет свет, исходящий от Грозного. Он истинный птенец гнезда Иванова. В его Годунове еще не чувствуется будущий царь Борис, но Годунов — Давиташвили — муж войны и совета. И потому его беседы с Грозным воспринимаются как взаимная проверка истины, как взвешивание доказательств, из которых должен быть извлечен единственно верный вывод.

В пьесе «Хевисбери Гоча» Давиташвили перевоплощается в Онисэ — молодого и отважного горца, полюбившего девушку, которую он спас от смерти, но которая становится женой другого. Конфликт в дальнейшем усложняется тем, что во время нападения войск феодала на свободную общину Онисэ на мгновение забывает ради любви свой воинский долг и дает возможность врагу прорваться в укрепление. И хотя он как будто искупает свою вину тем, что дерется ожесточенно и храбро, его отец — старейшина Гоча — убивает сына, ибо не хочет простить Онисэ его проступка. Молодого горца Давиташвили играет очень лирично, с большим психологическим подтекстом. Может быть, его Онисэ не из XVII века, но игра Давиташвили тем не менее очень убедительна, ибо артист внес в свою трактовку роли очарование поэзии грузинских романтиков.

А в пьесе «Начальник станции» Давиташвили уже секретарь райкома Сергей Петрович, ушедший в подполье, чтобы оттуда руководить борьбой с фашистами.

И вот мы видим, как этот актер-романтик, создавая на сцене образ современного советского человека, превосходно подчиняет романтическую природу требованиям реалистической простоты.

Осенью 1962 года я приехал в Тбилиси на юбилейные торжества, посвященные семидесятипятилетию со дня рождения Коте Марджанишвили. На этот раз я мог увидеть подлинную Грузию, побывал в Кахетии, на родине Марджанишвили, и полностью понял ту любовь к Грузии, которая была у великих русских поэтов Пушкина, Лермонтова и Грибоедова.

Был золотой и теплый октябрь, был город, ни в чем не похожий на Москву, и в то же время — широкий и приветливый, как Москва. И я невольно повторял замечательные пушкинские стихи: «На холмах Грузии {368} лежит ночная мгла, шумит Дратва предо мною…» И я понял, что этот героический народ мог создать и великую поэму Руставели. И передо мной открылись самые истоки великолепного грузинского театра.

## Театральные художники

Мои детство и юность протекали в Пензе, где было художественное училище имени Сильвестрова. Я невольно втянулся в интересы изобразительного искусства, чему способствовала моя сестра, учившаяся прикладному искусству.

В нашем доме бывали преподаватели училища. Помню Александра Ивановича Вахромеева, рисовавшего в манере слегка подчеркнутой элегантности женские портреты, и похожего на старорусских купцов Ивана Силыча Горюшкина-Сорокопудова, создававшего образы Древней Руси и портреты современных людей.

Бывали у нас и будущие художники. Среди них сын Константина Савицкого — Савицкий-младший, которого друзья называли Кокой. Зная мое увлечение французской борьбой, он подарил мне размашисто написанную схватку двух борцов — одного в красном, другого — в черном трико. Так мог рисовать только художник, спортсмен по натуре.

Другим будущим живописцем был Татлин, еще не перешедший в лагерь футуристов. Он был высок ростом, с прядями льняных волос на голове, с крупными чертами удивленного по своему выражению лица. Он любил и умел играть на бандуре и рассказывать смешные истории, где фигурировали трезвые и пьяные «человеки». Впоследствии Татлин стал и архитектором и изобретательным театральным художником. В Художественном театре он своеобразно оформил спектакль «Глубокая разведка».

В последний раз я слушал доклад Татлина в Союзе писателей, где он демонстрировал сконструированный им любопытный аппарат для полетов человека, названный им «Летатлин» (в самом названии сочетались и слово «летать» и фамилия создателя). Татлин так и вошел в историю советского искусства как потомок {369} великого Леонардо да Винчи, мечтавшего создать крылья для человека.

В пензенском театре художники не имели настоящего применения для своих талантов, хотя мой отец и пригласил одного из молодых мастеров для написания занавеса в летнем театре.

На занавесе «плыл» в лодке, среди камышей, Алеша Попович. Вряд ли это имело какое-либо отношение к театру. Другой занавес был рекламный. Его также делали художники. Теперь такие занавесы давным-давно исчезли, да они и не нужны. Но тогда крупные пензенские магазины арендовали соответствующие квадраты площади подобного рекламного занавеса, и на них писали, чем богаты их магазины. Один из магазинов назывался «Демократизация роскоши». Под этим загадочным названием предприимчивый торговец Фишман устроил нечто вроде базара всевозможных ненужных вещей, расценивая каждую по какой-либо определенной цене — двадцать копеек, полтинник, рубль.

В Народном театре служил декоратор Ларин, который, как и большинство провинциальных декораторов, был более или менее исправным ремесленником и создавал комплекты комнат и лесных пейзажей, подходивших к любой пьесе, независимо от стиля автора и содержания самой пьесы. Думаю, что через такие декорации прошли не только скромные провинциальные зрители и актеры, но даже и Станиславский в свои первые любительские годы, и уж, конечно, пензенский любитель Мейерхольд, впоследствии так много внесший в историю русского театрально-декорационного искусства даже не будучи сам живописцем.

Раз речь зашла о Мейерхольде, то мне хочется сразу остановиться на его сподвижнике Александре Яковлевиче Головине, с которым я познакомился в начале 20‑х годов, когда работал над своей книгой «Мейерхольд» и старался беседовать со всеми, кто знал Мейерхольда в различные периоды его жизни.

Головин страдал сердечной болезнью и по совету врачей жил в Детском Селе, где воздух для него был целителен.

Я приехал к нему и застал его в постели. На нем была длинная белая ночная рубашка, которая придавала ему какой-то особый, уютный вид. О Мейерхольде {370} он говорил как отец о сыне. Дело было не в фактах, а в той нежности, которая звучала в словах Головина. Он относился к Мейерхольду с какой-то шутливостью и, высоко ценя его, как-то не принимал всерьез. Для него Мейерхольд был своего рода пушкинским Моцартом.

В 1956 году, в связи с двадцатипятилетием со дня кончины Головина, в Москве и Ленинграде были устроены выставки его произведений. Я был одним из организаторов этих выставок. В каталоге, выпущенном к вернисажу, была моя статья.

… Перед нами несколько портретов Александра Яковлевича Головина. На каждом из них мы видим красивого крупного человека с пробором седых волнистых волос, с седыми усами, в своеобразной рабочей блузе с изящным галстуком, повязанным бабочкой. Шли годы, и на каждом из автопортретов, написанных в разном возрасте, художник отмечал следы времени. Но время было бессильно уничтожить нестареющую сущность всех этих изображений. Эта сущность Головина заключается в изумительном артистизме его личности. Человек искусства, он и запечатлел себя человеком искусства, хотя никаких атрибутов живописца на портретах нет. Общим является умный взгляд светлых глаз, очерк полных алых губ под пеной седых усов. Все это говорит о том, что перед нами человек, жадно любящий жизнь, умеющий радоваться всем впечатлениям бытия.

Головин родился в том же самом 1863 году, в каком родился Станиславский, называвший Головина в конце его жизни незаменимым и питавший к нему сердечную любовь и восхищение. Независимо от этих взволнованных слов, было что-то схожее в личностях знаменитых сверстников. И в самом внешнем облике они были похожи друг на друга. Величественный рост, красота лица, ранняя седина и необыкновенное изящество движений — все это по-своему роднило их. Горький назвал Станиславского красавцем человеком. Красавцем человеком был и Головин. Но еще больше, чем внешнее сходство, сближала Станиславского и Головина их страстная любовь к театру, к высокому и возвышенному строю сценического искусства. Недаром так необыкновенно органически соединили свои труды оба мастера, когда Головин создавал свои декорации и {371} костюмы для «Женитьбы Фигаро» Бомарше, поставленной Станиславским на сцене Художественного театра в 1927 году.

Коренной москвич, Головин прожил в родном городе детство, отрочество, юность, первые годы молодости. В самом начале века он переселился в Петербург, а потом, по состоянию здоровья, как я уже сказал, в лицейский город Пушкина. Москва — Петербург — Ленинград — Детское Село — все это было для Головина не только адресами его местожительства, но источниками живых и непосредственных вдохновений. Его взгляд ласкали гармоничные линии проспектов, набережных и зданий «Северной Пальмиры», древние стены и соборы Московского Кремля, позлащенные осенью деревья царскосельских парков. Он был не только обитателем любимых городов, но и их своеобразным учеником, собиравшим в своей памяти очарование белых ночей, бытовые очерки старой Москвы, заросли садов и парков Петровско-Разумовского и ленинградских окрестностей.

Головин в молодые и зрелые годы своей жизни любил скитаться по белу свету. В географическом атласе его путешествий мы найдем Францию, Италию, Испанию и другие страны. Он любил больше всего романские земли, лазурное небо юга, живую и страстную толпу южан. Особенно его пленяли испанские города и поток их жизни. Подобно тому как Глинка создал собственную музыкальную Испанию в своих увертюрах, так Головин вывез из-за Пиренеев целую сюиту изображений испанок, то вышедших на балкон, то пляшущих в венте, то стоящих подбоченясь, с рукой, опертой на талию. Весь этот испанский мир, запечатленный Головиным в его пейзажах и безымянных портретах, потом воскрес в театральных постановках драм, опер и балетов на испанские темы. Так создалась театральная Испания Головина в «Кармен» Бизе и «Каменном госте» Даргомыжского, в балетах «Дон-Кихот» и «Арагонская хота», в комедии Бомарше «Женитьба Фигаро». Впервые мы увидели Испанию, лишенную штампованной красивости и крикливости, Испанию, где так ослепительно сияет белый цвет домов, залитых солнцем, Испанию простых людей, а не «гишпанцев» костюмированных балов. И в то же время {372} это Испания, овеянная романтизмом Пушкина и Гоголя, Бизе и Мериме, Испания Кальдерона и Веласкеса.

Но Головин оставался и в своих путешествиях прежде всего человеком, больше всего любящие родину. И это мы видим в его замечательных русских пейзажах. Головин любил родную природу, заросшие и заглохшие пруды, ветлы и березы, лесную глушь. Его восхищали простые и суровые пропорции псковских и новгородских храмов. Это они вдохновили Головина на создание поистине трагических декораций для оперы «Псковитянка», где показал грандиозную фигуру Ивана Грозного Шаляпин.

Когда в музейных залах смотришь театральные эскизы Головина для самых различных опер, драм и балетов, то поражаешься размаху его воображения в постижении исторической смены эпох и веков, изумительному вчувствованию в уклады жизни различных стран и народов. Но не только это многообразие остается самым главным в театральном творчестве Головина. Больше всего поражает устойчивость его эстетического театрального мироощущения. Это театральное мироощущение позволяет говорить о целостном «театре Головина». Кажется, когда Головин переступает порог театра, — он становится необыкновенно радостным и приветливым хозяином спектакля. Вместе с драматургом и композитором, режиссером и актерами он приглашает зрителей не оставаться равнодушными к тому, что они увидят на сцене. Он как бы говорит: радуйтесь и негодуйте, рукоплещите или свистите, только не сидите в своих креслах и ложах с кислыми минами на лице, поглядывая на часы. Театр — это истина страстей, это упоение гармонией, это раскатистый смех и невольные слезы. Волшебником такого театра мы и представляем Головина? и когда он работал над многими спектаклями в дружбе с режиссурой Мейерхольда, и когда был соратником Станиславского в «Женитьбе Фигаро» и в «Отелло» Художественного театра.

Всегда и всюду Головин представлял театр как праздник души, как дворец радости зрителя. А когда речь шла об Александринском театре, где сам зал является шедевром убранства, созданным зодчим Росси, — Головин «советует» зрителю оглядеться вокруг и проникнуться красотой великолепного здания. Головин {373} порой любил сливать зрительный зал со сценической площадкой нарядными занавесами и порталами, просцениумом и декорациями. В «Маскараде» драма Арбенина и Нины, их трагический конфликт развивались в таком изысканном обрамлении, по-лермонтовски напряженно и страстно. Так на сцене воскрешался старый Петербург, тот высший лицемерный аристократический свет, который поэт заклеймил своим раскаленным стихом. Чередой прекрасных видений проходила в голубых стенах Мариинского театра в убранстве Головина прекрасная музыка глюковского «Орфея», в бурные танцы, поставленные Фокиным, превращалась «Арагонская хота» Глинки.

Есть особая отрасль театрального декораторства — сценический костюм, в создании которого далеко не все мастера театральных декораций достигали такого же блеска, какого достигал в своих костюмах-зскизах Головин. Непревзойденный мастер театральной одежды в русском театре, Головин выполнил множество костюмных эскизов, и каждому из них присуща одна и та же особенность: никогда Головин не рисовал простого костюма, но создавал «портреты» действующих лиц оперы, драмы, балета, причем в большинстве случаев он исходил из конкретных данных будущих исполнителей. Еще актер не сыграл своей роли, а Головин уже отчетливо представил его сценический облик. Вот почему так часто Головин ставит на своих эскизах не только имена действующих лиц пьесы, но и фамилии актеров. И если мы рассматриваем фасоны сюртуков, халатов или фраков Арбенина, то мы знаем, что это Арбенин — Юрьев. Так и в ряде других костюмов Головина мы узнаем черты больших и малых актеров, современников художника.

Это сближение сценического костюма и тех, кто будет носить эти костюмы, происходило и потому, что Головин был не только художником театра, но и великолепным портретистом. Мы уже говорили об автопортретах Головина. Столь же примечательны многие полотна созданной им портретной галереи. Головин не пытается сатирически осмеять или героически возвысить свои модели. Он старается изобразить их со всеми их слабыми и сильными сторонами. Особенно любил Головин писать артистов в ролях. В этом смысле особенно {374} важны его «Шаляпины». Может показаться странным, что Головин не оставил нам ни одного портрета Шаляпина в жизни. Но если вдуматься, то невольно приходишь к мысли, что Головин больше всего в Шаляпине любил его гений, его могучие образы, его вокальную мощь. Да, именно вокальную мощь, ибо когда смотришь на головинские портреты Шаляпина, то, кажется, слышишь его голос. И прежде всего таковы портреты Шаляпина в партиях Годунова и Олоферна. Златотканность парчового облачения царя Бориса не заслоняет изображения мук его совести, а смотря на грозного владыку Олоферна с его повелительным жестом поднятой руки, сразу понимаешь жестокую тиранию восточного деспота. При этом каждый шаляпинский портрет Головина «поет», а не просто молчит в застывшей позе. Это динамика, а не статика портретного искусства.

Когда актеры и в жизни были «лицедеями», Головин рисовал их в житейском облике. Таков неоконченный портрет Далматова, где Головин подчеркнул сценическую элегантность манер Далматова. Вот‑вот войдет Василий Пантелеймонович в подъезд Александринского театра, а через несколько минут появится на подмостках уже в качестве своего коронного героя — Кречинского, только наклеив его пышные бакенбарды. А вот портрет другого корифея александринской сцены — Варламова. Он также по-своему театрален. Тучный дядя Костя сидит вполоборота, облаченный в какую-то белую разлетайку. Но стоит ему повернуться лицом к зрителю, сменить белый балахон на черную робу — и перед нами веселый, лукавый Сганарель мольеровского «Дон-Жуана», который так пышно оформил художник.

Головин прожил шестьдесят семь лет, но не исчерпал до конца своего природного дарования, своего мастерства, своей любви к жизни, своих щедрых творческих сил. У него оставались вечно молодыми горячая любовь к жизни, светлый ум и кипучая фантазия. Не покидая Детского Села, где он безвыездно жил до конца жизни, он легко переносился в Венецию и на остров Кипр в «Отелло», в Севилью «Севильского цирюльника». Он увлекался графикой и как будто шутя рисовал иллюстрации, обложки и виньетки. Он с удовольствием {375} создавал черно-белые композиции. Его перо или карандаш легко чертили затейливые узоры и рисунки.

Те, кто имел счастье видеть Головина в его последние годы, не переставал любоваться очарованием его чудесной жизнерадостности.

Творчество Головина остается все таким же радостным и ярким, как при жизни мастера. А собрание его театральных, живописных и графических произведений воспринимается как торжество глубоко правдивого, эстетически прекрасного, поэтически возвышенного искусства, которое создавал Головин на славу и радость любимой Родине.

Головин в Художественном театре — более поздние страницы моих воспоминаний. Значение живописи в этом театре я почувствовал, когда еще в юношеские и студенческие годы впервые добывал на спектаклях Станиславского и Немировича-Данченко. Это было особенно разительно после театральных декораций Пензы.

В Художественном театре в течение многих лет почти единственным декоратором был Симов. В его декорациях я видел «Царя Федора Иоанновича» и ночлежку «Дна», чеховские усадьбы, «Анатэму» Андреева, гамсуновское «У врат царства», словом, целую серию добросовестнейших сделанных по указаниям Станиславского и Немировича-Данченко декораций, переносивших зрителя в различные страны и города. Пожалуй, единственный раз Симов поддался неистовому темпераменту Марджанова и «согрешил» как художник яркими декорациями спектакля «У жизни в лапах», отступив от строгих канонов реалистического письма.

Но не Симов поставил передо мной проблему театрально-декорационного искусства, как особого вида изобразительного искусства в целом. Это сделали «мирискусники», которых привлек Станиславский после того, как вышел за пределы симовских макетов в «Драме жизни», пригласив Ульянова и Егорова, и особенно в «Синей птице», поручив оформить эту сказочную феерию тому же Егорову. Но все это было преддверием к настоящему вторжению «Мира искусства» в Художественный театр. С этого, собственно, начинается и мое отношение к спектаклю как целостному не только игровому, но и зрелищному произведению.

{376} Начало этому положил Мстислав Валерианович Добужинский, приглашенный Станиславским оформлять «Месяц в деревне».

Усадьба помещиков Ислаевых была воссоздана Добужинским во всем блеске его изысканного искусства. До сих пор, когда я вижу эскизы Добужинского к этому спектаклю или зарисовки его персонажей, мне кажется, что я дышу воздухом тургеневского лета, наполненным запахом цветущих лип. Такие же тургеневские комнаты и пейзажи создал Добужинский, когда оформлял другой тургеневский спектакль, состоявший из трех коротких комедий, — «Провинциалка», «Где тонко, там и рвется» и «Нахлебник». Особенно была красива гостиная в комедии «Где тонко, там и рвется», залитая солнцем и зноем пышного июля. Но истинно новое слово в декорационном искусстве сказал Добужинский, когда он делал декорации для инсценировки романа Достоевского «Бесы», поставленной под названием «Николай Ставрогин». Здесь Добужинский создал не только места действия, но и пронизал каждую сцену духом и ритмом прозы Достоевского. Он создал то, что можно назвать психологизацией пространства. Недаром впоследствии Дмитриев называл себя его учеником — такое большое влияние оказали на него эскизы Добужинского.

Я познакомился с Добужинским значительно позже, когда писал свою книгу «Блок и театр», посвященную вначале только «Розе и Кресту». Книга должна была выйти в издательстве «Новая Москва», и Добужинский согласился сделать для нее обложку и опубликовать в ней цветные эскизы костюмов главных персонажей пьесы Блока, включенной в репертуар Художественного театра, но не поставленной.

Добужинский, как человек, был сдержан в своих движениях и манерах. Эта сдержанность соответствовала приемам его графики. Когда весной 1964 года я был в Вильнюсе и увидал на стенах фойе театра эскизы декораций к «Пиковой даме», то, даже не прочитав подписи, сразу узнал почерк художника.

Я рассматриваю сохранившиеся у меня в оттисках обложки для книги «Блок и театр» (она вышла позже без этой обложки, когда Добужинский уже жил за границей), перелистываю альбом его рисунков Петербурга и мне хочется помянуть добрым словом его имя.

{377} Сообразно своей индивидуальности работали в Художественном театре Рерих, Бенуа, Кустодиев.

Конечно, правильно было поручить Рериху постановку «Пер Гюнта», ибо скандинавские скалы, викинги, жилища с крепкими деревянными столбами и перекладинами — все это в ту пору отвечало его восприятию северной природы.

Бенуа был художником и режиссером в таких постановках Художественного театра, как пьеса Мольера, «Хозяйка гостиницы» Гольдони и «Маленькие трагедии» Пушкина.

Можно было спорить о том, допустимо ли так торжественно и пышно оформлять Пушкина. Об этом с Бенуа спорил Мейерхольд. Но буржуазная Франция Мольера или итальянская гостиница Мирандолины — все это так шло и к авторам и к игре актеров. В Гольдони искрился звонкий смех Мирандолины — Гзовской, на глазах превращался из женоненавистника в женолюба Кавалер — Станиславский. И все они были озарены итальянским солнцем, созданным Бенуа… Это было именно солнце юга, не удававшееся многим художникам, даже и солнечному Кончаловскому в той же «Хозяйке гостиницы». В Мольере Бенуа окружал исполнителей духом Франции того времени, воссозданной со всеми мельчайшими подробностями домашнего обихода.

С Александром Николаевичем Бенуа меня познакомили в 1921 году в Петрограде, когда он ставил в Мариинском театре «Пиковую даму». Картину «Зимней канавки» он оформил не в снежном убранстве, как это впоследствии сделал Дмитриев, а в белую ночь. Одно из зданий у канавки находилось в лесах. На мой осторожный вопрос Бенуа ответил, что ему хотелось сделать декорацию так, как канавка была показана при жизни Чайковского. Бенуа показалось интересным повторить замысел тогдашнего директора театра Всеволожского, и он нарисовал белую ночь.

Борис Михайлович Кустодиев любил то, что можно назвать «кумачовая» Русь. На его базарах павами плыли молодухи в пестрых платках, на балконах дородные купчихи вкусно пили чай с вареньем. Все это вполне подходило к «Смерти Пазухина» Салтыкова-Щедрина. В доме старика Пазухина были комнаты со сводами, а у чиновника Фурначева за окнами виднелась российская {378} провинция, с пожарной каланчей и присутственными местами.

Годы Октябрьской революции принесли Художественному театру имена новых художников — и прежде всего Дмитриева и Вильямса.

Творческая биография Владимира Владимировича Дмитриева, замечательного мастера театрально-декорационного искусства, от истоков до устья целиком принадлежит годам Великого Октября.

Ученик живописца Петрова-Водкина, он как-то сразу вошел в самую гущу петроградской театральной жизни. Уже летом 1918 года он делал декорации для ибсеновской «Норы».

На первых порах Дмитриев перенес «корь и скарлатину» супрематизма, кубизма, конструктивизма и прочих «измов». Но то, что для многих других превращалось в тупик, для Дмитриева было лишь коротким переулком. Разные фактурные фокусы, беспредметные геометрические фигуры, жестяные плоскости и фанерные ширмы — все это скорее забавляло, чем увлекало Дмитриева. Его пытливому уму становилось попросту скучно в тех эксцентрических декорациях, которые он с такой ловкостью мастерил. Смещенными крышами, транспарантно-освещенными окнами, рассеченными пополам комнатами он воздвигал целые города по всем правилам урбанизма. Но при этом хорошо понимал, что жить в таких городах могут лишь действующие лица экспрессионистских драм, а не реальные люди действительности. И Дмитриев все больше и больше охладевал к подобным режиссерским экспозициям. Его здоровую натуру тянуло в зеленый лес жизни, а ему предлагали кучу сухих опавших листьев. И Дмитриев, который умел не только сближаться, но и расставаться, уже к концу 20‑х годов ощутил радость реализма на театре. Вот почему, когда он впервые выступил в Художественном театре как декоратор толстовского спектакля «Воскресение», он мог считать премьеру 1930 года днем своего второго рождения. Отныне его судьба была неразрывно связана с мощным движением советского реалистического искусства, и скоро он стал своим человеком в стенах МХАТ.

Это не означало, что Дмитриев в Художественном театре стал монополистом. Больше того, когда просматриваешь список постановок МХАТ за 30 – 40‑е годы, удивляешься, {379} как в сущности мало спектаклей оформил Дмитриев. И тем не менее после старейшего художника театра Симова Дмитриев больше чем кто-либо должен называться «художественником». Произошло это прежде всего потому, что все действительно этапные, принципиальные спектакли МХАТ после 1930 года были оформлены Дмитриевым: «Враги» (1935), «Анна Каренина» (1937), «Горе от ума» (1938), «Три сестры» (1940) — все это шло в декорациях Дмитриева. А после начала Великой Отечественной войны, когда Дмитриев вскоре был назначен главным художником МХАТ, он оформляет ряд пьес советских драматургов: «Кремлевские куранты», «Фронт», «Русские люди». Он еще раз возвращается к Чехову («Дядя Ваня»), делает две постановки пьес Островского («Последняя жертва» и «Лес»), обновляет оформление «Дядюшкиного сна» по Достоевскому и очень много работает над «Гамлетом». Если к этому добавить ранее поставленную пьесу Леонова «Половчанские сады» — вот, пожалуй, все, что сделал Дмитриев для МХАТ, и лишь для полноты следует упомянуть несколько эскизов для несостоявшихся постановок пьесы Булгакова «Бег», «Бесприданницы» Островского и неосуществленные эскизы для «Мертвых душ».

Дмитриев в эти годы был для МХАТ самым близким и самым тонким воплотителем основных замыслов его режиссуры. Он как-то сразу понял, что в Художественном театре декорации не должны заслонять и убивать актера, что самое главное, что требовалось от него, — это создавать особую атмосферу для действия. И Дмитриев, как никто, умел спрятать себя, чтобы его декорации не жили на сцене самодовлеющей жизнью… От этого Дмитриев никогда не чувствовал себя в театре чужим и пришлым, он вместе со всем коллективом добивался целостного ощущения спектакля.

Его скромность, однако, не была безликостью. Наоборот, когда вспоминаешь Дмитриевские спектакли, то поражаешься тонкости его воображения и мастерству его кисти. Когда ему пришлось оформлять «Врагов», он для обстановки третьего акта (комната Бардиных) нашел в рисунке обоев соответствие с тем модерном, который в свое время архитектор Шехтель применил к отделке зрительного зала МХАТ. Это был прием Дмитриева, отлично воссоздавший эпоху, характерную для «Врагов» {380} эпоху, в которой отражались вкусы начала XX столетия. В «Анне Карениной» принцип использования занавеса из синего бархата, подсказанный художнику Немировичем-Данченко, был виртуозно развит Дмитриевым. Так создалась возможность для лаконичного построения самых разнообразных декораций путем буквально двух-трех вещей и самых скупых декоративных намеков. И тот же самый лаконизм был у Дмитриева в «Воскресении». И в том и другом случае художник помог театру до конца выявить трагедийную основу обоих романов, сосредоточить внимание зрителей на основных линиях развития действия. Наоборот, в спектаклях Островского — «Последней жертве» и «Лесе» — Дмитриев был предельно конкретен. Он как бы насыщал сцену плотностью того бытового уклада, о котором говорит Островский. Возьмите комнату Тугиной в первом действии «Последней жертвы», и вам покажется, что вы не только видите обстановку, но как бы дышите теплотой самого воздуха; вы понимаете, что это не просто декорация спектакля, а внутренность дома, в котором можно жить и в котором действительно жили герои Островского. Это «бытовое» ни в какой мере не тянуло Дмитриева к натурализму. Зная, что театр должен давать обобщенное и типическое декоративное убранство, он избегал каких-либо лишних подробностей. Все им показанное было нужно для того, чтобы лучше раскрыть и любовь Анны к Вронскому, и увлечение Юлии Дульчиным, и острый социальный конфликт горьковских «Врагов».

Интересы театра для Дмитриева были превыше его собственных. В качестве главного художника он охотно привлекал к работе других мастеров театрально-декорационного искусства и с удовольствием отмечал удачи того или иного художника на сцене МХАТ. Ему был близок по многим устремлениям Вильямс, хотя, по существу, в пышном декоративизме Вильямса не было ничего схожего с остропсихологическим, глубоко содержательным искусством Дмитриева.

Работа в Художественном театре далеко не исчерпывала всех потребностей Дмитриева в оформлении драматических спектаклей. Его талант был рано оценен многими руководителями крупнейших драматических театров Москвы, Ленинграда и других городов. Его постоянно можно было видеть и в Ленинградском театре имени {381} Пушкина и в Московском театре имени Вахтангова, И там и тут Дмитриева приглашали на большие, принципиальные спектакли. Достаточно сказать, что в Вахтанговском театре он оформлял «Егора Булычова» и «Достигаева», «Человека с ружьем» и «Грозу», а у ленинградцев «Петра I» и «Великого государя».

Если в начальный период он делал декорации к самым различным пьесам, не очень задумываясь над их значением, то в пору своей зрелости Дмитриев почти не выходил за пределы русской классической и современной драматургии. Очень трудно представить себе дмитриевские декорации к Шиллеру, Бомарше и особенно Мольеру. Все специфически театральное, что было в романтической драматургии Запада или в комедиях Мольера и Бомарше, привлекавших возможностью заниматься стилизацией, было как-то не по душе Дмитриеву. Наоборот, Шекспир, будь то «Ромео и Джульетта» или «Гамлет», захватывали его целиком. Он чувствовал, что здесь он может до конца задуматься над большими человеческими судьбами, над крупнейшими психологическими и философскими проблемами, а это всегда нравилось Дмитриеву, склонному и в жизни к сложнейшим размышлениям над всевозможными «контраверзами». Дмитриев был по природе своей мыслителем. Он любил долгими часами развивать ту или иную тему, захватившую его. Он шел по жизни с острым желанием узнать те законы, по которым развивается история мира. Он до конца понимал грандиозность переживаемых нашей родиной судеб и событий.

Родившись в Москве и проведя детство, отрочество, юность и раннюю молодость в Ленинграде, а под конец жизни переехав снова в Москву, Дмитриев равно любил и четкий ленинградский пейзаж и живописный облик Москвы. И когда он наконец вышел на широкий простор реализма, когда рассыпались карточные домики урбанистических пейзажей его ранних лет, образы Москвы и Ленинграда стали любимыми темами его творчества, и он охотно брался за оформление тех пьес, местом действия которых были берега Москвы-реки или величественной Невы.

Здесь ему не надо было рыться в каких-либо увражах или папках гравюр. Его главным источником была «память глаза», его собственные блуждания по площадям и {382} улицам, по набережным и садам, по всевозможным переулкам и закоулкам… И все это воскресало потом в преображенном виде на сцене. В «Анне Карениной» за окном будуара Анны синела в зимнем сумраке площадь Мариинского дворца, с клодтовским памятником Николаю I, и тот же памятник, но уже в другом ракурсе, виднелся на фоне мощного силуэта Исаакия и многоэтажной гостиницы «Астории» в спектакле «На берегу Невы». Когда же, почти в самый канун смерти, ему пришлось делать декорации для «Софьи Ковалевской» в Центральном театре Советской Армии, он чудесно нарисовал здания петербургского университета и в пролетах между ними Неву, взломавшую оковы льда и несущую на своих суровых волнах бело-голубые льдины Ладоги.

Для недолговечной оперы «Надежда Светлова» Дмитриев вспомнил о том зеленом откосе Мойки, который он видел из окон своей ленинградской квартиры на углу бывшего Марсова поля. А в другой картине он дал поистине трагическое изображение безлюдной набережной блокадного Ленинграда. Про Дмитриева можно было сказать, что он любил Ленинград во всякую погоду, ему все было мило и дорого — и хлещущий дождь пополам со снегом ненастного ноября, и первые весенние дни с зеленоватым небом, и Летний сад в жаркий июльский полдень. Его Ленинград порой был близок стихам Блока, в которых вставали и «вновь оснеженные колонны, Елагин мост и два огня» и «опять весна одела острова». И оттого, что Ленинграду Дмитриев отдал весну своей жизни, он с такой нежностью воспроизводил и очертания величественных дворцов, и «колодцы» мрачных дворов Сенной в «Униженных и оскорбленных» Достоевского.

Так же как в «Анне Карениной», Дмитриев показал петербургский пейзаж через окно, так и в первом действии «Горя от ума» он показал московский переулок через окно барского дома. Конец зимы, вероятно, февраль, когда особенно ласково пригревает солнце, начинается капель с крыш, и все краски домов и церквушек так и сияют на голубом омытом небе. И Дмитриеву захотелось, чтобы Чацкий приехал к Софье именно таким февральским утром, когда все в природе предвещает близкую весну и наступает пора надежд.

{383} В спектакле «Кремлевские куранты» он с исключительной силой сделал декорацию ныне несуществующих Иверских ворот, около которых инженер Забелин торгует спичками. Он поэтично нарисовал деревья Гоголевского бульвара, где происходит свидание молодых героев пьесы, он придал черты простоты и деловитости кабинету Владимира Ильича Ленина в Кремле. Каждый уголок Москвы для этого спектакля, будь то набережная около Кремля или пустоватый номер гостиницы «Метрополь» — все это было прочувствовано Дмитриевым до конца.

Дмитриев любил рисовать эскизы комнат людей различных социальных положений — и дом богача Егора Булычова и бальный зал Фамусова. Он с безжалостной прямотой показал во «Фронте» Корнейчука одну из комнат полуразрушенного бомбардировкой дома. Он требовал, чтобы в обрисовке комнат был обязателен отпечаток обитающих в них людей, и, может быть, одним из лучших интерьеров Дмитриева является комната Огудаловой в «Бесприданнице» — красноватая гостиная с какой-то особенно безвкусной мебелью, гостиная, похожая на номер в средней руки гостинице.

С годами Дмитриев все больше и больше любил среднерусскую природу Подмосковья, Приокья. Когда он одним летом жил в Поленове, около города Тарусы, на берегу Оки, он привез оттуда целую кипу написанных им с натуры пейзажей. Он часто показывал на сцене высокие и стройные деревья и особенно белоствольные березы. Гуще и раскидистее становился у Дмитриева зеленый шатер леса, чтобы стать наконец дремучим бором, где встретились Счастливцев с Несчастливцевым.

Из времен года Дмитриева больше всего привлекала осень. Осенние цвета и тона помогали ему создавать для отдельных пьес замечательные декоративные композиции. Как много щемящей грусти в осеннем саде дома Прозоровых для последнего акта «Трех сестер», и как тяжело расставание людей среди этих деревьев с облетающей листвой. Наоборот, золото осенней листвы так подчеркивает в третьем действии «Дяди Вани» страсть Астрова к Елене. И при всем том опять хочется повторить, что Дмитриев никогда не выходил за пределы режиссерских и актерских задач. В сущности, он был художником-режиссером и умел в своем воображении {384} ставить целиком тот спектакль, в котором фактически являлся только декоратором. И это режиссерское начало в творчестве Дмитриева особенно ценили режиссеры МХАТ и прежде всего Немирович-Данченко, с которым он часто работал.

Природа наделила Дмитриева исключительной музыкальностью. Он с необычайной остротой различал все мысли и чувства в самых сложных партитурах классических и современных композиторов. Его работа в музыкальных театрах была органической потребностью его натуры. Увлеченный балетом, он и сам пробовал сочинять балетные либретто. Вместе со мной он работал над сценарием балета «Пламя Парижа». Затем самостоятельно над балетными либретто «Утраченные иллюзии» (по Бальзаку) и «Партизанские дни» — о гражданской войне на Северном Кавказе. Музыку ко всем этим балетам написал Асафьев. Надо было видеть Владимира Владимировича, когда он, куря папиросу за папиросой, следил за игрой Бориса Владимировича на рояле. Отлично разбираясь в тонкостях классического и характерного танца, Дмитриев, слушая музыку, легко представлял, как ее можно превратить в танец. Потом на репетициях, отвергая или принимая тот или иной танцевальный рисунок, он делал это, исходя из требований музыки. Он часто говорил, что в музыке Асафьева, кроме других достоинств, его особенно привлекает, по его выражению, мускульность ритма. А эта мускульность прежде всего необходима танцу, являющемуся физическим действием. Его споры с композитором и балетмейстером всегда носили профессиональный характер, а в высказываниях чувствовалось наличие тонкого художественного вкуса.

Таким же художником-музыкантом он остался и в сочинении тех декораций, которые он осуществил для многочисленных оперных и балетных спектаклей на сценах Большого театра, Кировского и Малегота в Ленинграде, Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и в ряде оперно-балетных театров в других городах.

Его особенно пленяла русская классическая музыка Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Серова и прежде всего Чайковского. Он по нескольку раз, как художник, возвращался к «Евгению Онегину» и к «Пиковой даме» и, почти не повторяя самого себя, искал новых {385} декоративных решений. Создав одну из лучших своих декораций — «Зимнюю канавку» в «Пиковой даме» для Большого театра, он еще и еще пробовал различные варианты этой картины. Но, конечно, в памяти зрителей навсегда останется глухая ночь, уходящий по диагонали в глубь сцены фасад Зимнего дворца и пустынная набережная, где развернулась трагедия Лизы и Германа.

Дмитриев любил, чтобы зритель, входящий в пурпурно-золотой зал Большого театра, ощущал это великолепие и на сцене. И его последняя редакция декорации бального зала в той же «Пиковой даме», вся насыщенная блеском золота, как бы перекликалась с убранством партера и лож. Наоборот, в уютно-голубом зале бывшего Мариинского театра он нашел в «Онегине» камерное решение лирических сцен Чайковского. Ему хотелось привлечь внимание зрителя прежде всего к тонкости психологических переживаний Татьяны, Онегина, Ленского, Ольги. Он нарочно суживал горизонт для того, чтобы ни один оттенок музыки не ускользал от слуха.

Дмитриеву пришлось по нескольку раз возвращаться к «Щелкунчику» и «Лебединому озеру» Чайковского. Романтическая окраска этих партитур побуждала Дмитриева к созданию романтических пейзажей. Вместе с Вагановой, выступавшей в качестве балетмейстера, и с Асафьевым, тончайшим знатоком музыки Чайковского, он однажды осуществил «Лебединое озеро» как судьбу романтического поэта, остро переживающего раскол между действительностью и воображением. Традиционный принц сменился меланхолическим юношей, осень стала основным временем года балета, и какая-то особая грусть окутала всю легенду о девушках-лебедях. Наоборот, в московской редакции «Щелкунчика» Дмитриев пленился очарованием мягкого зимнего вечера, и вся история сказочного сна Маши, все ее путешествие в мир игрушек и сластей стало «сном в зимнюю ночь».

Дмитриев никогда не стремился к монументальности и импозантности, органически несвязанной с характером оформляемых им опер или балетов. В одной из своих ранних оперных работ — в «Борисе Годунове» Мусоргского — Дмитриев дал на редкость аскетичную обстановку. Он окружил артистов старинной иконописью и архитектурой. Он хотел, чтобы и Борис Годунов и бояре жили и действовали в окружении того искусства, какое {386} существовало в их время, чтобы трагедия Бориса воспринималась без всей той златотканой пышности, которую обычно сочиняют для суровой, трагической музыки Мусоргского. И в «Садко» Римского-Корсакова Дмитриев тоже шел от строгих линий и красок новгородского искусства, от купеческой, а не боярской старины, от суконных, а не парчовых кафтанов. И в этой скромности былина о Садко — богатом госте слушалась по-особенному строго, прозрачно, истово.

Никогда не путешествовавший по зарубежным странам, Дмитриев тем не менее легко представлял Испанию «Кармен», Францию «Орлеанской девы» и «Гугенотов», бальзаковский Париж «Утраченных иллюзий», дворцы и площади «Пламени Парижа». Он умел по беглым намекам, по самым скудным источникам представить себе всю полноту чужеземной жизни.

Однажды, зайдя к знакомому, он увидал на стене платок с какими-то карнавальными фигурами. Посмотрел на него внимательно прищуренным глазом, что-то запомнил, не прибегая ни к карандашу, ни к альбому, и потом этот платок ожил в блестящей сцене маскированного бала «Утраченных иллюзий».

«Кармен» была одной из любимейших опер Дмитриева. И здесь он искал прежде всего драматически насыщенных декораций. Ему хотелось так показать Испанию, чтобы весь водоворот страстей и чувств, в котором гибнут Кармен и Хозе, кипел и бурлил и в то же время был пронизан той тревогой, какая заложена Бизе в основу его партитуры, такой блестящей и сверкающей в своих оркестровых красках.

Последняя оперная постановка, доведенная Дмитриевым до конца, — «Руслан и Людмила» в Большом театре. Она была показана уже после смерти художника. В эскизах, сделанных им для Ленинградского театра имени Кирова, осталось «Сказание о невидимом граде Китеже», которое особенно стремился поставить Дмитриев. Он часто повторял, что «Китеж», а потом «Снегурочка» — вот что ему особенно хочется оформить на сцене. В этих мечтах и мыслях проявлялась все та же любовь Дмитриева к русской природе, которую он нес и в стены драматических театров. Дмитриеву была близка лесная тишь первого действия «Китежа» — «нестеровское», безветренное ощущение природы. А в «Снегурочке» его привлекала {387} смена зимы весной, журчание весенних ручьев. С годами Дмитриев все больше и больше любил слушать, «как растет трава», смотреть, как плывут по летнему небу хлопья белых облаков. И все тонкое и прозрачное, глубокое и ясное, что слышал Дмитриев в сказках и сказаниях Римского-Корсакова, он и хотел воссоздать в озерах и лесных чащах Берендеева царства и невидимого града Китежа.

В жизни Дмитриев был великолепным собеседником. Его воспоминания о прожитых им днях всегда были полны юмора, красочности и таких подробностей, которые могла запечатлеть только его изумительная память. Он все носился с мыслью написать большой, вероятно, автобиографический роман. Из этих литературных замыслов ничего, к сожалению, не вышло. У Дмитриева-художника каждая минута была на счету, и можно только поражаться той энергии, с какой он осуществлял одну за другой самые сложные постановки. И сейчас, когда Дмитриева нет, очень трудно учесть число тех спектаклей, которые он подписал как художник-декоратор. Вероятно, их было около пятисот. Если бы сохранились все эскизы и макеты, которые Дмитриев сделал на своем веку, понадобилось бы немало залов для их выставки и обозрения.

И все же Дмитриев ни в коей мере не был человеком, про которого можно сказать, что он исчерпал себя. В этом и была замечательная черта его тонкой артистической натуры, что он вечно стремился вперед, что ему все казалось, что он завтра создаст такие декорации, которые превзойдут все, сделанное им доселе. Таких декораций Дмитриеву создать было не суждено. Он ошибся в недооценке своего творческого наследства. Его искусство сверкает россыпью драгоценных самоцветов. Оттого никогда и не перестанут люди театра обращаться к творчеству Дмитриева — оно питалось из самых глубоких и хрустальных вод русского национального гения.

### \* \* \*

Вильямс и Дмитриев почти ровесники. Дмитриев родился в 1900 году, Вильямс — в 1902‑м. Оба прожили короткую жизнь. И оба сумели наполнить ее драгоценным содержанием.

{388} 1930 год был для обоих художников знаменательным. Когда в 1930 году Дмитриев сделал первую постановку в Художественном театре, Вильямс в этом же году на Малой сцене Художественного театра родился вообще как театральный художник. Его дебютом в новой области была американская комедия «Реклама», явившаяся для него только пробой пера, не больше. Поскольку русский сценический текст «Рекламы» принадлежал мне, мы впервые познакомились с Петром Владимировичем на репетициях этого спектакля. А затем продолжили наше дружеское знакомство в Большом театре в балетах «Золушка» и «Кавказский пленник». Я — как либреттист этих балетов, он — как их художник.

Вильямс пришел к театру от станковой живописи и принес на сцену присущую ему красочность и живописность. Если Дмитриев почти целиком принадлежал театру, то Вильямс любил и умел рисовать портреты. Его кисть запечатлела Хмелева и Леонидова, Мейерхольда и Ахметели и ряд других современников. Я не знаю, сохранился ли замечательный портрет Ахметели. В нем жила и горела душа грузинского мастера.

В драматическом театре Вильямсу принадлежит ряд крупных работ. Его воображение было блестящим и нарядным. Его декорации передавали и стиль эпохи и стиль автора.

В «Пиквикском клубе» Диккенса воскресала старая Англия и рисунки великих английских карикатуристов. В «Последних днях» Булгакова — пьесе о Пушкине — Петербург был окутан лирической дымкой великого поэта. В снежных сценах жила поэзия пушкинской зимы.

Когда Вильямс начал писать декорации для опер и балетов, то его дарование развернулось во всю ширь. Одним из его шедевров была монашеская келья фра Лоренцо в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта». Насыщенная белым цветом келья, уходящие ввысь своды — все это дышало целомудрием обряда обручения шекспировских героев, все это напоминало полотна Боттичелли.

Когда я сочинил либретто балета «Кавказский пленник», Вильямс, не ожидая музыки Асафьева, сделал по либретто все декорации.

Помню просмотр этих макетов — в начале и в конце балета — картины Петербурга, в середине — Кавказ, {389} аул, горы и ущелья. Для каждого действия Вильямс сделал особые занавесы. Среди них лучший — занавес-панно — парад на Марсовом поле. Панно, как элемент оформления, было одним из любимых приемов декоративной эстетики Вильямса.

В макетах к «Кавказскому пленнику» художник выразил идейный план, положенный мною в основу сценария. Это была история трех пленов поэта. Плен сердца — любовь к Истоминой, бегство на Кавказ — плен тела и возвращение в Петербург Николая I, где господствовали голубые жандармы, — плен души поэта. Многое из этого, к сожалению, исчезло в сценической редакции балета. У меня сохранились фотографии первоначальных макетов балета, и, перебирая их, я вижу «Кавказский пленник» таким, каким он был в мечтах Вильямса и моих.

Одной из лучших новых картин балета была декорация здания петербургской биржи, у стен которой балетмейстер Захаров искусно поставил катание на коньках, правда, не имевшее прямого отношения к сюжету.

Как автор либретто балета Прокофьева «Золушка», оформленного Вильямсом, я присутствовал в Большом театре не только на исполнительских, но и на монтировочных репетициях.

В полутемном зале мы сидели рядом с Дмитриевым, и он, как всегда, прищурив глаз, профессионально следил за декорациями. Центральным действием был бал у принца. Вот где Вильямс виртуозно разрешил смену дворцовых интерьеров. Здесь был и похожий на фарфоровую раму портал, и занавес просцениума с пышным павлином, распластавшим свой узорчатый хвост, и фейерверк в парке, и бегство Золушки на фоне движущейся панорамы.

Наблюдая и одобряя всю эту пышность, Дмитриев, усмехаясь, сказал, что ему теперь придется «переплюнуть Вильямса по роскоши». Дмитриев имел в виду бальный зал для «Пиковой дамы», готовившейся им для Большого театра. Действительно, ему удалось потом создать не менее парадное зрелище бального зала. Но он не мог сравниться с Вильямсом в искусстве рисовать костюмы. В этом отношении Вильямса можно было сравнить с Головиным, Бакстом и Бенуа. Дмитриев же любил давать только краску тканей и общий рисунок фасонов.

{390} Интересна была работа Вильямса для Музыкального театра имени Немировича-Данченко. С Владимиром Ивановичем он нашел общий язык, особенно для новой постановки «Травиаты» по измененному либретто Веры Инбер. Вильямс создал не только венецианскую атмосферу спектакля, но и сумел построить на авансцене особые ложи, в которых размещался хор.

Я не очень уверен, что Вильямс мог бы соперничать с Дмитриевым в оформлении пьес Горького, Чехова, Толстого. При всех своих исключительных декоративных данных он не был таким тонким психологом, каким был Дмитриев. Однако думаю, что Вильямс не сказал своего последнего слова как художник драматических спектаклей. С годами у него появились задумчивость и серьезность. Его перестали волновать сценические узоры. Он начал вглядываться в жизнь действующих на сцене людей. Уже в «Иване Грозном» и в «Победителях» появился новый Вильямс. Его творчество явно находилось на перепутье. Но все остается в области гадательных предположений. Подводя итоги его короткой и блистательной деятельности, можно только изучать созданные им постановки, часть которых вошла в золотой фонд советского декоративного искусства.

## Композиторы

Тридцатые годы связаны с моей деятельностью как балетного драматурга. В это время я начал сочинять балетные либретто, которые дали возможность осуществить в крупнейших музыкальных театрах страны ряд балетных спектаклей.

Моим первым либретто, сделанным в содружестве с художником Дмитриевым, было «Пламя Парижа», за которым последовал «Бахчисарайский фонтан». С него и началась моя балетная «пушкиниана» — «Кавказский пленник» и «Барышня-крестьянка», музыку к которым, как и к «Пламени Парижа», написал Асафьев. С ним я также сделал балеты «Красавица Радда» (по рассказу Горького «Макар Чудра») и «Степан Разин», оставшийся недоставленным.

Сотрудничество мое с советскими композиторами не ограничилось творчеством Асафьева. Для Прокофьева {391} я сделал либретто балета «Золушка», для Хачатуряна «Спартак», заново проредактировал грузинский балет, названный мною «Сердце сор», для Баланчивадзе и, наконец, совместно с Шебалиным — балет на тему поэта Баратынского «Минувших дней воспоминанья» на музыку Глинки, заново подобранную и проинструментованную Шебалиным.

Не буду подробно останавливаться на каждом из названных балетов. Добавлю к ним «Шехеразаду» на музыку Римского-Корсакова и «Голубой Дунай» на музыку Штрауса. Всему этому я хочу посвятить особую книгу. Но в «Театральных вечерах» мне хочется вспомнить о четырех советских композиторах, с которыми я работал в тесном содружестве. Пусть это будут хотя бы небольшие наброски будущих портретов наших замечательных музыкантов.

### \* \* \*

Когда я думаю о Борисе Владимировиче Асафьеве, о моих встречах с ним, я прежде всего вспоминаю о том письме, которое написал Владимир Васильевич Стасов своему брату Дмитрию Васильевичу. Это письмо, датированное 24 августа 1904 года, рассказывает о том, как Стасов принимал 15 августа друзей на своей знаменитой даче в Старожиловке. Не приехал только композитор Глазунов, с которым Стасов связывал возможность насладиться музыкой. «Но, — пишет Стасов, — его заместил некто новоприбылой, неожиданный и — важный! Это — Борис Владимирович Асафьев, студент 20 лет, белокуренький, маленький, смирненький, робкенький, но сильно способный и поступающий в сентябре в консерваторию, в класс Римского-Корсакова. Он хочет быть композитором (оперы) и, кажется, похож на будущего важного музыканта. Его “Колыбельная” — милая вещь, ее одобрили уже и Римлянин (в марте), и Глазунов (третьего дня, здесь у нас), но, кажется, по всему, скоро у него пойдут вещи в самом деле важные… Этот белокурый тихий мальчик просто удивил меня. Он самоучка, ни у кого не учился, но отлично играет на фортепиано, не как пианист (этим он никогда не будет), а как отличный музыкант. Он играет наизусть всю русскую школу (оперы, симфонии, романсы), отлично {392} аккомпанирует, отлично читает с Листа…». Заканчивая описание первых впечатлений от юного Асафьева, Стасов восклицал: «Как я люблю новые “рекрутские наборы”! Как я их жажду, как они мне нужны! Как они меня почти никогда не обманывают!»

Ожидания Стасова были не напрасны. «Белокурый тихий мальчик» стал одним из виднейших деятелей русской музыкальной культуры.

С Борисам Владимировичем я познакомился в начале 20‑х годов, когда, по поручению Эфроса, обратился к Асафьеву, жившему в то время в Ленинграде, с предложением написать статью о «Кармен» для журнала «Культура театра», где я работал в качестве секретаря редакции.

Для меня Борис Владимирович еще не был Асафьевым, а широко известным музыковедом и музыкальным критикам, чьи статьи и книги появлялись под псевдонимом Игорь Глебов.

Борис Владимирович соединял в себе и дар композитора (он был учеником Римского-Корсакова и Лядова) и выдающийся талант писателя о музыке. Я не случайно употребляю здесь выражение «писатель о музыке», ибо все, к чему прикасалось литературное перо Асафьева, превращалось в увлекательное чтение и для любителей музыки и для специалистов-музыковедов.

Если поставить на полку все, что написано Асафьевым, — его книги и брошюры, не говоря о клавирах и партитурах, то они займут немало места.

На страницах литературных трудов Асафьева воскресали из мертвых композиторы прошлого, приобретали яркость портретной живописи современники.

Никто, как Асафьев, не сделал так много для создания нерукотворных памятников Глинке и Чайковскому.

Перечитывая монографии и статьи Асафьева, посвященные этим великим композиторам, я воспринимаю Глинку и Чайковского как вечных спутников его музыкальной мысли, его способности слушать и слышать их музыку. Недаром одну из своих, к сожалению, неоконченных работ он посвятил «слуху Глинки». А его капитальная монография о Глинке, оставаясь трудом ученого, воспринимается как роман благодаря своим художественным достоинствам.

{393} Когда Асафьев приезжал в Клин, в Дом-музей Чайковского, он входил в него словно в свой дом. И, казалось, сами стены нашептывают ему мелодии «Лебединого озера», или «Пиковой дамы», или Шестой симфонии…

Много сил своего исследовательского таланта Асафьев отдал Мусоргскому, Бородину, Римскому-Корсакову, Лядову. У всех у них он слышал голос самого народа, тот мелос, который для Асафьева был разлит не только в песнях, но и в самой русской природе. Недаром он сближал русские зори, весенние луга и осенний листопад с музыкой тех композиторов, которым посвятил вдохновенные страницы.

Асафьев любил музыку своих старших современников и сверстников. Ему были близки философские раздумья Мясковского, запечатленные в симфониях композитора. Он ценил эпический размах музыки Шапорина, ему было дорого творчество Прокофьева. Он много писал о Стравинском, хотя не всегда и во всем с ним соглашался.

Подобно тому как Стасов любил «рекрутские наборы» молодежи, Асафьев любил угадывать искры таланта у представителей младшего поколения советской музыки. Шостакович и Хачатурян, Хренников и Кабалевский, Шебалин да и многие другие нашли в статьях Асафьева (Игоря Глебова) свое признание и высокую оценку.

Думаю, что отзывы Асафьева были великолепными уроками для тех, о ком он писал. Асафьев обладал способностью проникать не только в самую глубину замысла произведения, но умел разбираться и в особенностях его формы. У Асафьева был дар афористических характеристик, его всегда хотелось цитировать, хотя порой его высказывания и вызывали споры.

Для Асафьева главным было ощущение будущего. Он любил не только «вечерние сумерки» великих композиторов прошлого, но и «краски рассвета» у тех, кто пришел им вслед.

Я не музыковед. Но такую книгу, как «Симфонические этюды», мне и сейчас хочется не только читать, но и перечитывать, хотя впоследствии сам Асафьев многое пересмотрел в своих ранних характеристиках. Это лишний раз свидетельствует, что у Бориса Владимировича {394} не было никаких раз найденных решений тех или иных проблем. Он был верен только чувству живой народной интонации. И для него эта интонация обязательно должна была существовать в бытовой пеоне, в симфонии, в операх и балетах.

Мне хочется рассказать о нашей совместной работе над созданием шести балетов, в которой я принимал участие как автор либретто. В эту пору мы очень часто встречались и много говорили на различные творческие темы. Особенно любил я смотреть на Асафьева, слушавшего в записи пение Шаляпина. Он говорил, что великий русский певец, которого он лично знал, превращает такую музыку, как «Элегия» Массне, в произведение, достойное быть поставленным в один ряд с лучшими творениями Чайковского.

С Асафьевым всегда было увлекательно и интересно разговаривать. Он был действительно кладезем познаний не только в области музыки, но и литературы и истории Он был широко образованным человеком, владевшим несколькими языками.

Балет Борис Владимирович любил не только как человек музыки и театра, но знал его во всех тонкостях лучше любого балетмейстера. Недаром в молодости он был концертмейстером у знаменитого Михаила Фокина и за роялем на фокинских репетициях понял, как музыка превращается в танец. Недаром, в отличие от многих других балетных композиторов, он мог сочинять балеты без каких-либо дополнительных хореографических указаний.

Прошло много лет после нашей первой встречи. В начале 30‑х годов я согласился, совместно с Дмитриевым, писать либретто балета на материале истории французской революции для Ленинградского театра имени Кирова. Композитором был выбран Асафьев — и как музыкант и как знаток музыки и песен французской революции.

Предложение писать музыку к балету «Пламя Парижа» имело для Асафьева исключительное значение. Он возвращался к большой композиторской работе, которая в ту пору сосредоточивалась для него в написании музыки к драматическим спектаклям. Здесь он был достойным сподвижником режиссеров, и к нему обращались в Ленинграде Радлов и Бенуа, в Москве — Мейерхольд, {395} Художественный театр и театр имени Вахтангова, где он делал музыкальное оформление спектакля «Интервенция».

Я сразу понял, что Асафьев томился по большой, чисто композиторской работе. Не буду подробно останавливаться на том, как создавалось «Пламя Парижа», — оно было несомненно новым словом в области балетной драматургии. Лично я был дебютантом в области либретто, и мое сотрудничество с Дмитриевым было не случайным, ибо Дмитриев знал балет не только как художник, но и как хореограф, и впоследствии, когда «Пламя Парижа» уже было написано, немало помог постановщику Вайнонену — одному из самых талантливых балетмейстеров, которых я знал.

«Пламя Парижа» было задумано, по выражению Асафьева, как музыкально-исторический роман. Его глубокие познания в области истории французской музыки помогли ему в осуществлении этого замысла. В «Пламени Парижа» Борис Владимирович музыкально осуществил великий лозунг французской революции «Мир хижинам — война дворцам». И в самом деле зритель увидел на сцене и пышное окружение Людовика XVI, и контрреволюционный заговор роялистов, и марсельский батальон, принесший в Париж знаменитую песню Руже де Лиля — будущую «Марсельезу», и народные пляски овернцев, басков и южан, — словом, все то, чему я дал название «Пламя Парижа» и что в точности составляло дух музыкального романа Асафьева.

Наше сближение с Асафьевым запечатлено не только в обширной переписке, но и послужило продолжением совместной работы.

У римлян существовало правило: «дважды нельзя об одном и том же». Другими словами, после «Пламени Парижа» я мог бы продолжать историко-революционную линию в своей балетной драматургии, но я сразу отказался от этого.

Уже вкусив интерес к работе в области создания новых балетов, я стал искать нужную для себя тему. И вот перед моими глазами совершенно неожиданно появился «Бахчисарайский фонтан».

Это было летом 1932 года, когда «Пламя Парижа» еще не было поставлено. Перечитывая гениальную пушкинскую поэму, я вдруг увидел и польский замок, {396} и столицу хана Гирея — Бахчисарай, и действующих лиц, подсказанных Пушкиным. Помню, как, приехав на одну из репетиций «Пламени Парижа» в Ленинград, я уже не думал о французской революции, а захваченный будущим пушкинским балетом, сказал Борису Владимировичу: «А следующий ваш балет будет “Бахчисарайский фонтан”».

Прошел год, пока идея «Фонтана» стала становиться творческим фактом. Асафьев и здесь сначала шел от своих музыковедческих сокровищ. Ему показалось, что так же, как и «Пламя Парижа», он должен делать и «Фонтан» на чужом музыкальном материале. На этот раз его увлек Глинка.

Помню, как я приехал в Детское Село к Борису Владимировичу, чтобы продолжить обсуждение плана балета. Это было в августе 1933 года, когда вечера становились уже длинными. Моей целью было убедить Асафьева делать музыку самому, не прибегая ни к каким подспорьям со стороны Глинки. Вероятно, в глубине души он сам мечтал об этом, потому что через некоторое время я получил от него письмо, где он с радостью сообщал, что после моего отъезда «Бахчисарайский фонтан» сразу у него зазвучал. В течение двух недель он сделал весь клавир по моему либретто, не дожидаясь указаний будущего постановщика.

Как композитор Асафьев был художником стремительных темпов. Он мог работать день и ночь, пока им владеет то состояние, которое называется старомодным словом «вдохновение». Таким вдохновением и был создан «Бахчисарайский фонтан», ставший классическим произведением в советской балетной музыке.

Вообще работоспособность Асафьева была удивительной. И впоследствии, когда мне довелось делать для него либретто «Кавказского пленника», «Барышни-крестьянки», «Красавицы Радды» и «Степана Разина», я всегда поражался той стремительности, с какой сценарий становился музыкой.

В музыке Асафьева, как любил говорить Дмитриев, было мускульное ощущение танца. Но не только это, а и настоящая лирика. Конечно, над всеми нами — участниками создания балета «Бахчисарайский фонтан» — возвышалась великая фигура Пушкина. Для Бориса Владимировича это был замечательный собеседник, который {397} давал ему возможность показать на сцене «фонтан любви — фонтан живой».

Несмотря та хрупкость своего здоровья, Борис Владимирович был мужественным и духовно сильным человеком. Ленинградец по своему рождению, по долгим годам жизни, Асафьев провел в родном героическом городе самые трудные месяцы его блокады. Голод и холод не сломили духа мужественного и стойкого человека. Переселившись в стены бывшего Александринского театра, он с утра и до ночи работал над книгами и музыкой. И когда читаешь список созданных Асафьевым теоретических и музыкальных произведений, трудно представить, как мог все это сделать один человек, да еще работая в полутьме, при мерцающем свете маленькой коптилки, в нетопленом помещении, при грохоте непрерывных обстрелов и бомбежек. Тут были и книги о Чайковском и Глинке, и личные мемуары, и труды о чешской культуре, и множество страниц самой разнообразной музыки.

### \* \* \*

С Сергеем Сергеевичем Прокофьевым я познакомился в середине 20‑х годов у Мейерхольда на Новинском бульваре. Прокофьев еще не вернулся в Советский Союз, а приезжал в качестве гастролера и выступал со своими концертами как пианист.

Позже мы встречались с Прокофьевым в Кисловодске. Прокофьев носил тогда пуловер какой-то пестрой расцветки и любил вечерами танцевать фокстроты и танго. В нем было сочетание какой-то детскости и деловитости, и я бы оказал, что для него в человеке самым ценным был профессионализм. Вот на этой почве мы впоследствии нашли общий язык, когда занимались сочинением балета «Золушка».

Прокофьев должен был писать «Золушку» после «Ромео и Джульетты». Никто не ожидал тогда той славы, которую заслужит этот шекспировский балет. Сам Прокофьев не был уверен в победе. Он задумчиво раскладывал на крышке рояля пасьянсы.

Идея «Золушки», так же как и «Бахчисарайского фонтана», пришла мне внезапно, и сразу показалась настолько бесспорной, что я сумел заразить ею и Прокофьева.

{398} Первым постановщиком «Золушки» должен был быть Чабукиани. И вот Прокофьев и Чабукиани сидели у меня. Когда кончился обед, Прокофьев, подойдя к пианино, положил секундомер и сказал Чабукиани: «Теперь извольте протанцевать весь второй акт. И помните только одно — пока я не написал музыку, можете менять какие угодно хореографические рисунки, но когда я музыку напишу, то не переделаю ни одной ноты».

И Чабукиани начал танцевать и действительно протанцевал весь второй акт. А Прокофьев подбирал музыку независимо от того, какая она будет в дальнейшем, — ему важно было установить ритм и размеры.

В июне 1941 года мы с Прокофьевым собирались ехать в Ленинград, чтобы продолжать работу с Чабукиани. Но разразилась война, и, конечно, ни о какой «Золушке» думать уже не приходилось.

Прокофьев вместе с группой мастеров театра и музыки уехал в Тбилиси, и хотя там был Чабукиани, их совместное творчество больше не продолжалось.

Из Тбилиси Прокофьев переехал в Алма-Ату, где работал с Эйзенштейном над фильмам «Иван Грозный». И вдруг неожиданно я получил от него письмо уже из Перми, в котором он звал меня «спасать» «Золушку».

Одновременно я получил приглашение от дирекции Ленинградского театра оперы и балета, находившегося в Перми, приехать для продолжения работы над «Золушкой».

Выехал я из Москвы, когда гремел салют, извещавший о взятии нашими войсками Белгорода. В течение нескольких дней, проведенных мной на берегах Камы с Прокофьевым и балетмейстером Сергеевым, мы занимались «Золушкой». Сергеев был будущим постановщиком «Золушки» в Ленинграде и помогал Прокофьеву в хореографической программе. Я уточнял отдельные сюжетные ситуации. А самое главное — возникла творческая атмосфера, необходимая при создании каждого художественного произведения. То, что «Золушка» была замечательным музыкальным произведением, почувствовало и руководство театра. В ней была лирика и героика, смешное и серьезное, а вальсы, особенно из первого акта, были полны драматизма.

{399} Прокофьев любил курьезы и неожиданности. Я подсказал ему олицетворение часов в виде гномов. Он особенно полюбил гнома полуночи. Охотно согласился со мной Прокофьев ввести в «Золушку» несколько музыкальных фраз из его знаменитого марша из оперы «Любовь к трем апельсинам». И, наконец, ему нравилась сцена сапожников, особенно когда сапожник, у которого болят зубы, приволакивает вместо туфельки военный сапог и дает пинка мальчишке, держащему этот сапог.

Несмотря на то, что «Золушка» была создана для Ленинграда, ее впервые поставил в 1943 году Большой театр. Балетмейстером был Захаров, художником Вильямс. Дирижировал Файер. Ему показалось, что оркестровка Прокофьева слишком нежна для Большого театра. И он вместе с Захаровым уговорил меня поехать в санаторий Подлипки, где находился тогда композитор. Нехотя согласился Сергей Сергеевич, чтобы дирижер Погребав доинструментовал его партитуру. Здоровье мешало ему сделать это самому. А на премьере «Золушки» в Большом театре Сергей Сергеевич морщился, когда его ухо слышало чужие заплаты на его музыкальной ткани. Сейчас «Золушка» в Большом театре идет в оригинальной прокофьевской редакции.

При постановке балета в 1946 году в Ленинграде партитуру Прокофьева сразу исполняли в авторской редакции.

После «Золушки» у нас с Прокофьевым установились самые лучшие отношения. Я снабжал его книгами для чтения, и он все время просил давать ему романы. Особенно его интересовал роман Верфеля «Верди», переведенный на русский язык.

Поскольку летом мы жили рядом на Николиной горе под Москвой, я навещал его. И хотя его здоровье становилось все хуже и хуже, мы собирались еще раз соединиться для работы над новым балетом. Прокофьев, уставший от «Каменного цветка», хотел, чтобы мы делали не балет, а, как он выражался, «балетик». И я остановил свой выбор на «Душеньке» Богдановича, на этом русском варианте мифа об Эросе и Психее. Прокофьеву это понравилось, и особенно название «Душенька», в котором звучала смесь насмешливой сентиментальности, а Прокофьев, как автор «Пети и волка», любил такие сочетания.

{400} К несчастью, Прокофьеву не суждено было написать этот «балетик» И всякий раз, когда я смотрю «Золушку», вспоминаю Сергея Сергеевича, стоящего в партере. С ним было очень приятно работать. Он был из тех, кто, ценя свой труд, не забывал и того, кто был его сотрудником.

### \* \* \*

Перед моими глазами воскресает сейчас душный июнь 1941 года, когда Арам Ильич Хачатурян и Владимир Константинович Владимиров, бывший в ту пору руководителем литературной мастерской Большого театра и придававший балету «Спартак» особое значение, сидели у меня. Мы беседовали, обсуждали работу и потом решили пройтись. Хачатурян уже согласился писать музыку к «Спартаку», но мысли каждого из нас были заняты каким-то тревожным предчувствием, которое оказалось потом трагедией войны. Ни один из нас троих не верил, что война у порога, и мы старались убедить друг друга, что меч еще не вынут из ножен.

Война, конечно, отодвинула написание Хачатуряном музыки балета. Только через несколько лет он начал писать партитуру, и я навещал его в композиторском поселке около Рузы, где в то лето жил и сам в Доме писателей в Малеевке.

Как сейчас вижу на рояле у Хачатуряна партитурный лист, на котором я с полной уверенностью в успехе балета написал слова «Сим победиши» Впоследствии Арам Ильич вспоминал об этом «пророчестве». Хачатурян был и остается человеком грандиозного воображения. И не случайно Асафьев назвал его Рубенсом. Великолепие колорита и красок палитры Хачатуряна наличествует и в музыке «Спартака».

Музыку Хачатуряна исполняют многие дирижеры Лучше всех исполняет ее он сам. Дело тут не в искусстве, не в мастерстве, а в самом процессе творчества Сочиняя свои симфонии и балеты, Хачатурян сочиняет не только как композитор, а и как дирижер. Он влагает в них темперамент будущего оркестра. Со своими партитурами он обращается как родной отец. Ему не надо изучать их — они им рождены, они его дети.

Конечно, он волнуется, когда выходит на эстраду. Но у него есть дирижерское самообладание Смотришь на {401} его массивную фигуру, облаченную во фрак, на седую шевелюру его крупной головы, на его мясистое лицо с блеском темных глаз, — и понимаешь — он прочно стоит на оркестровой земле. Не берусь судить, правильна ли авторская трактовка его симфоний, рапсодий и концертов. Знаю лишь одно — никто так, как Хачатурян, не умеет лучше дирижировать музыкой «Спартака». Даже без сценического воплощения видишь, о чем говорит его оркестр. Под его дьявольские темпы нелегко танцевать коварной Эгине и трудно кордебалету овладеть бешенством вакханалии. А как плавен и могуч оркестр, когда он передает адажио Спартака и Фригии! Тут есть все — и тоска по родине, далекой Фракии, и возвышенность героической мысли, и биение благородных сердец. Здесь чувство, а не чувственность. В пляске гагитанских дев — неумолимая настойчивость ритма. Слушая музыку, чувствуешь, как у тебя захватывает дыхание. Магия звуков держит вас в тесном и душном объятии.

Став дирижером своих произведений, Хачатурян обнаружил истинную природу своего таланта. Он и сочинитель музыки и ее исполнитель. Музыку «Спартака» я слушал под управлением многих талантливых дирижеров. Только у Хачатуряна я почувствовал мощь и мускулатуру античного мира, всю эту лаву и лавину человеческих страстей. Слушая Хачатуряна, понимаешь, что настоящая постановка «Спартака» не в изысканности хореографических композиций, а в тех волевых движениях, которые заключены в звуках хачатуряновского оркестра, оркестра, раскрытого его пламенным дирижированием.

Для меня встречи с Хачатуряном представляли особую прелесть. Это не были те интеллектуальные беседы, какие мы вели с Асафьевым, это скорее были вспышки молнии во время грозы.

В темпераменте Хачатуряна, конечно, есть и юг и восток. Возможно, ему доступны и холодные северные ветры. Когда слушаешь его концерты для рояля, скрипки или виолончели, понимаешь, что это написал художник больших страстей, человек бури и натиска. Вот почему мелодия знаменитого танца с саблями из «Гаяне» стала одной из любимых не только у нас, но и во всем мире.

### **{****402}** \* \* \*

Четвертым композитором, с которым связана моя работа в области балетной драматургии, был Виссарион Яковлевич Шебалин — один из самых культурнейших музыкантов нашего времени. Он был не только выдающимся композитором и превосходным педагогом. Он любил искусство во всех его проявлениях. Особенно его влекла живопись, и магазин иностранной книги на улице Горького щедро снабжал его превосходными монографиями, посвященными отдельным художникам и искусству различных эпох и стран.

В течение многих лет он писал музыку для постановок Мейерхольда.

Работая со Всеволодом Эмильевичем, он полностью овладел принципами театральной музыки. Особенно запомнились его фрагменты к «Даме с камелиями» и к радиопостановке «Каменный гость». Мейерхольд высоко ценил театральность фантазии Шебалина, его ощущение стиля драматургов и постановочных задач режиссуры.

Шебалин был одним из лучших знатоков музыкального наследия Глинки. После Щербачева и Асафьева он был единственным, для кого Глинка являлся раскрытой книгой, которую Шебалин читал не просто как умный читатель, а как художник, могущий воскресить глинковские черновики к новой жизни.

Когда Ленинградский Малый оперный театр обратился ко мне с предложением сделать либретто балета на музыку Глинки, то имя Шебалина было произнесено сразу как имя единственного композитора для глинковского балета.

Мы долго обсуждали, на чем лучше всего остановиться. Хотелось оставить в стороне гениальные испанские увертюры Глинки, потому что они внесли бы в балет иноземный материал. И при этом их можно было бы ставить вообще, вне всякой связи с будущим сюжетом.

Памятуя, что Глинка считал своим первым и лучшим романсом «Не искушай», написанным на слова стихотворения Баратынского, я обратился к его поэзии и предложил инсценировать поэму «Цыганка», которая давала возможность создать балет о старой Москве.

{403} Балет я назвал словами Баратынского «Минувших дней воспоминанье». И это точно соответствовало и духу и стилю глинковского балета.

Шебалин сумел взять у Глинки то, что находилось за пределами общеизвестных вещей великого композитора. Фортепьянные произведения Глинки, некоторые из его романсов получили в обработке Шебалина и его помощника Паппе ту кристальность инструментовки, которая диктовалась инструментовкой «Вальса-фантазии».

Шебалин был истинным рыцарем музыки — его прекрасной дамы. Я всегда удивлялся его настойчивой воле к творчеству, ясности его творческого языка. К сожалению, он был в это время серьезно нездоров. Тяжкий недуг заставлял его вести уединенный образ жизни, и он большое время проводил за городом.

Я мечтал, чтобы Шебалин увидел свое произведение на сцене. Но годы текли, здоровье Виссариона Яковлевича ухудшалось, и слова «минувших дней воспоминанье» мне приходится произнести как воспоминание о благородном человеке, великолепном музыканте, каким был Виссарион Яковлевич, человек от природы веселый и жизнерадостный.

## Певцы

Мне посчастливилось слышать в опере и на концертной эстраде великих русских певцов.

И как могучее изваяние высится среди них фигура Федора Ивановича Шаляпина.

О Шаляпине существует множество книг, воспоминаний, статей. Меня же всегда волновала философия творчества Федора Ивановича. Мне казалось, что созданные им партии можно объединить по различным темам. И одной из таких тем была тема власти.

Голос Шаляпина определил круг исторических фигур властителей в русских классических операх и в опере Верди «Дон Карлос».

У Пушкина в «Анчаре» есть замечательное выражение — «властный взгляд»:

Но человека человек
Послал к анчару властным взглядом.

{404} Анчар — дерево смерти, напитанное ядом. И когда человек принес яд, то

… умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Властный взгляд непобедимого владыки — вот что прежде всего вспоминается, когда думаешь о Шаляпине — Грозном в «Псковитянке». В первый раз Грозный появляется перед зрителями на площади Пскова, кишащей людьми. Из правой кулисы на белом коне выезжает Грозный — Шаляпин. Вот он осадил коня и взглянул на псковичей. Еще ни одного слова не спел чудо-певец, а уже чудо-актер победил и толпу на сцене и переполненный зрительный зал. Рухнули на колени псковичи на сцене под пронзительным и пронизывающим взором Грозного… Кажется, вот‑вот упадут на колени и зрители спектакля. Немая сцена, но в ней больше сказано о природе самодержавной власти, чем в любом красноречивом монологе.

Впоследствии Шаляпин рассказывал, как трудно давалась ему первая фраза Грозного, когда он входил в дом князя Токмакова. «Войти аль нет?» — вот эта простая фраза. Но артист считал, что по значению она равна «Быть или не быть?» Гамлета. А художник Коровин специально построил низкую дверь, чтобы больше оттенить при входе высоченный рост Грозного. Но Шаляпин — кудесник музыкальной интонации — никак не мог найти нужный оттенок. Было ханжество, ехидство, но не было Грозного. И только когда он вложил в эти слова не ехидство, а грозу — все стало на свои места. «Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу все кругом задрожало и ожило». И когда смотришь на портрет Шаляпина в «Псковитянке», убеждаешься, как страшен был его Иван Грозный. Кольчуга сжимает мощное тело, клином торчит борода, а в глазах — испепеляющий огонь власти.

Поразительно было у Шаляпина мастерство преображения из одного состояния в другое. В последней картине Грозный вспоминает о том, как он встретил когда-то в орешнике Веру, мать его дочери — «псковитянки» Ольги. Но лирика воспоминаний сменяется государственной мыслью об утверждении централизованной власти. {405} У Римского-Корсакова не было здесь, по выражению Шаляпина, музыкальной «перепряжки». И артист просит дирижера об остановке, чтобы «сделать лицо, переменить облик». И это ему удается. Так, в рамках опертого сценария «Псковитянки» Шаляпин сочетал лирику человеческого сердца с размышлением о задачах государственной власти русского XVI века.

В своем внешнем облике Шаляпин шел от образа Грозного, каким его написал Виктор Васнецов. И недаром былинная и историческая живопись Васнецова была близка темпераменту Шаляпина.

Снова XVI век и первые годы XVII‑го. На престол восходит Борис Годунов. Трагедия Пушкина и опера Мусоргского. Шаляпин — Борис. Воистину шекспировская фигура! И Шаляпин был, как его называли, — последний трагик. Согласно концепции Пушкина и Мусоргского, Шаляпин играет преступного царя, вдохновителя убийства царевича Димитрия. Соответствовало ли это исторической правде, для артиста в данном случае было не важно. Законом для него была художественная правда великого поэта и великого композитора. Но все равно Шаляпину надо было надышаться воздухом Московской Руси, войти на сцену человеком и царем XVI века. За помощью он обратился к замечательному историку Ключевскому. Ключевский был исключительным собеседником. У него было то, что Шаляпин считал особо важным, — огромное историческое воображение. Ключевский не просто рассказывал о событиях. Он силой своего таланта, подобно актеру, создавал такие живые портреты, как, например, князя Василия Шуйского. Так изучение роли Шаляпин начал с изучения исторических источников.

Тщательно искал Шаляпин и внешний облик Бориса. Он знал, что существует монета, на которой Годунов представлен без бороды, в одних усах. Но, пишет Шаляпин, — «от него ждут черной бороды. И я пожаловал Борису черную бороду». И теперь, когда мы думаем об историческом Борисе Годунове, мы всегда представляем его с шаляпинской черной бородой.

На блистательном портрете Головина Шаляпин — Борис изображен в облачении из негнущейся парчи. Его правая рука опирается на посох. А горящие глаза — это все те же глаза непобедимого владыки.

{406} В Борисе Шаляпин играл не только тему власти, но и трагедию совести. От картины коронации до смерти царя артист давал целую гамму переживаний. В биографии Бориса каждый из сыгранных Шаляпиным эпизодов представлял особую главу, даже если он выступал без грима и без костюма. В Париже, на генеральной репетиции, где была избранная публика, Шаляпин выступил не переодеваясь и не гримируясь. Но вот он сыграл сцену — Борис в углу горницы видит «дитя окровавленное». Никакого призрака не было. Но зрительный зал под воздействием мощной игры Шаляпина встал, чтобы увидеть вместе с ним почудившегося Борису Димитрия.

Сколько бы раз ни исполнял Шаляпин Бориса Годунова, он никогда не делал это механически. Он говорил, что артист должен всегда волноваться. С годами все больше и больше углублялась трагедийная основа партии. Но самый образ не старел, как бы ни менялась мелодия голоса.

В ту же самую пору, когда Шаляпин в оперном театре Мамонтова выступал в ролях Грозного и Бориса, он создал и третью фигуру непобедимого владыки. Это был Олоферн в опере Серова «Юдифь». На этот раз ему, исконно русскому художнику сцены, надо было покинуть родную землю — старинную Русь, Псков и Москву, опричников и бояр, перенестись воображением в Древнюю Ассирию, в зной и жар Азии. Там — русские цари, здесь — восточный сатрап.

Вообразить — для Шаляпина значило увидеть. И ни в коем случае Олоферн не должен быть волосатым чудовищем, каким его обычно изображали.

«Юдифь» оформлял Серов, знаменитый художники друг Шаляпина. Роясь в его студии среди фотографий памятников искусства Древнего Востока, Шаляпин, по его словам, «наткнулся на альбом, в котором… увидел снимки барельефов, каменные изображения царей и полководцев». Его поразило то, что «у всех этих людей профильное движение рук и ног, — всегда в одном и том же направлении…» В этих каменных позах чувствовалось великое спокойствие, царственная медлительность и в то же время сильная динамичность. И Шаляпину захотелось изобразить Олоферна вот таким каменным и страшным…

{407} Эта была, конечно, стилизация, но Шаляпин сумел сочетать стилизацию с реалистичностью, и «успех Олоферна превзошел все ожидания».

Асафьев говорит, что в Олоферне Шаляпин был диким зверем, красивым, гибким и воинственным. Он сравнивает пластическую лепку роли с пластикой фигур Микеланджело. «И все это, вся пластика и динамика сценического образа, колорит голоса, форма фраз, все детали интонации, качество звука, ритм тела, рук, лица и музыки — пения — все было спаяно в единый художественный смысл».

Таков был образ третьего непобедимого владыки, созданный Шаляпиным.

В «Князе Игоре» Шаляпин сравнительно редко пел половецкого хана Кончака. Вероятно, эта партия была ему не по голосу. Тесситура партии слишком низкая, и недаром Шаляпин просил Глазунова изменить ее. В опере Бородина он предпочитал выступать в роли Владимира Галицкого. Но это был представитель не княжеской власти, а ее разложения. В забубённом бражнике князе Галицком композитор создал антипода патриоту Игорю. И Шаляпин с необыкновенной экспрессией передавал все оттенки хмельного поведения Галицкого, распутника и пропойцы.

Иным был Кончак. Сохранилась фотография Шаляпина в этой роли. Владыка ковыльных степей Кончак — Шаляпин лишен восточной неги, которая обычна для других исполнителей. У Шаляпина, наоборот, какое-то безумие горит в широко расставленных глазах. Есть что-то страшное в этом смуглом лице, обрамленном космами черных волос. Невольно всплывают в памяти стихи Блока:

За море Черное, за море Белое,
В черные ночи и в белые дни
Дико глядится лицо онемелое,
Очи татарские мечут огни…

Да, такой Кончак, каким его изобразил Шаляпин, сжигал русские города, увозил девушек в полон, вытаптывал нивы. И недаром вокруг Кончака разливалось буйство половецких плясок.

Последней фигурой самодержца, созданной Шаляпиным, был Филипп II в опере Верди «Дон Карлос». Снова {408} XVI век, как у Грозного и Бориса Годунова. Но это Испания, где свирепствует «святейшая» инквизиция, вздымается к небу пламя костров, на которых сжигают еретиков, звучит погребальный звон колоколов. Над всем этим смрадом и чадам встает зловещий фанатик — король. Каменное изваяние, мертвец, покинувший здание своего мрачного дворца Эскуриала, — таким его сделал Шаляпин. Он выходил на сцену в черном бархатном одеянии с кованой цепью ордена Золотого Руна на груди. На его руках белые перчатки, и он тяжело опирается на трость. Его гигантский рост еще увеличивается от высокой черной шляпы, слегка склоненной на бок. Стареет король. Его рыжеватую бороду уже тронула седина. И какой тяжелый взгляд! Даже в голосе, этом изумительном шаляпинском голосе, появился какой-то мертвящий холод. Невольно забываешь, что опера называется «Дон Карлос». Шаляпин силою своей игры «назвал» оперу Верди «Филипп Второй». Это был воистину страшный король, возле которого «птицы, замолкая, пролетают».

Филиппа Шаляпин сыграл в начале февраля 1917 года, когда истекали последние часы русского самодержавия. И его Филипп превратился в символ крушения старого мира.

В камерном репертуаре Шаляпина также мелькают силуэты владык мира. Смеется дьявольским смехом Мефистофель над глупым королем в «Блохе», печально звучит наполеоновская легенда в «Двух гренадерах» Шумана и в «Ночном смотре» Глинки. Но каким гневным протестом против войны наполнен голос Шаляпина, когда он поет романс Кенемана «Как король шел на войну», и с какой скорбью склоняется он над бедным Стахом, павшим во имя бессмысленной славы на поле битвы.

Очень трудно говорить отдельно о пении Шаляпина и о его игре. Он был гением сцены, который обладал в совершенстве искусством вокального и сценического перевоплощения. Он как бы растворялся в создаваемом им образе. О нем нельзя сказать — Шаляпин в роли Бориса, Грозного, Олоферна, роль и он сам сливались воедино.

Это было тождество субъективного и объективного, которое и является чертой гения.

### **{****409}** \* \* \*

Рядом с Шаляпиным стоит Леонид Витальевич Собинов.

Их громадный успех был различен. Творчество Шаляпина гремело, как раскаты грома. Он был бурей. Собинов уводил зрителей в Елисейские поля Орфея. Он был дуновением теплого ветра.

Собинов пришел в театр с берегов Волги. Он был одним из тех ярославцев, о которых народ говорит: «Ярославцы — все красавцы! Русы кудри — сто рублей, буйная голова — тысячная, а всему молодцу и цены нет!» Любовь к Волге, к крутым бережкам, к текущей воде Собинов сохранил на всю жизнь. Он обладал широкой русской натурой. Его ум был живым и любознательным, сердце — отзывчивым. Он был пленителен и добр в общении с людьми и строг и требователен в своем искусстве.

Москва сразу усыновила молодого ярославца. Здесь Собинов провел свои университетские годы, здесь окончил музыкальные классы Филармонического училища, здесь впервые облекся во фрак помощника присяжного поверенного и здесь в апреле 1897 года дебютировал на сцене Большого театра в партии Синодала в «Демоне».

Когда читаешь пушкинские строки:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной,
Певца любви, певца своей печали?.. —

невольно вспоминаешь Собинова.

Да, он был певцом любви, певцом печали. В обширном репертуаре великого художника русской оперы были особенно выпуклы образы молодых людей, чья любовь была окутана печалью. За их плечами часто стояла смерть. Был ли это Ленский или Синодал, Дубровский или Ромео, Вертер или кавалер де Грие, Альфред или Орфей, потерявший Эвридику, — облик каждого из них носил печать глубокой грусти, невозвратимой утраты.

Все это не делало Собинова пессимистом. Печаль его была светла. Он как тончайший психолог прислушивался к биению сердца своего героя. И звуки чарующего голоса певца были всегда глубоко человечными.

{410} Лоэнгрин у Собинова — романтик начала девятнадцатого века. Его воин-юноша не носил доспехов средневекового рыцаря. Актер-новатор, Собинов сломал «немецкий» штамп Лоэнгрина. Он создал новые образы и в других партиях. Когда вспоминаешь прославленного тенора Фигнера в роли Ленского, то недоумеваешь, как мог этот умный певец не понять Пушкина и Чайковского? Пришел молодой Собинов, и все стало иным — «и кудри черные до плеч», и «всегда восторженная речь», и тот наивный «геттингенский» идеализм, который превращал для влюбленных глаз Ленского Ольгу — «глупую луну» — в Беатриче Данте… Собинов так прочно установил свою традицию исполнения Ленского, что в наше время каждый тенор, исполняя Ленского, всегда идет не только от Пушкина и Чайковского, но и от Собинова. Особенного внимания заслуживает работа Собинова над образом Ромео. Конечно, не Гуно, а Шекспир и Италия были источниками его вдохновения. Для того чтобы найти облик «классического» веронца, Собинов рылся в лавках антикваров, искал предметы и материи той эпохи, в музеях и галереях смотрел старинные портреты итальянских юношей, словом, дышал «воздухом» Италии XVI века. И Ромео стал одной из лучших партий Собинова.

Собинов был великим тружеником. Для каждой новой роли он всякий раз расширял горизонт своего воображения, он радовался каждой вновь найденной детали. Когда читаешь его письма к близким, то удивляешься, как много места посвящено в них черновому труду певца и артиста. И в дни юности и в дни всемирной славы он был и остается учеником.

Он был ювелиром собственного голоса. Чуть ли не каждое лето ездил в Италию к прославленным маэстро — все проверял и проверял, как звучит голос.

Собинов не довольствовался ремесленными переводами либретто, а сам, со словарями в руке, устанавливал нужный ему текст. Он любил слово, как поэт и писатель, и сам владел пером стихотворца и прозаика. Его чуткое ухо всегда верно улавливало речевые интонации, и он пел по-итальянски, как итальянец, по-украински, как украинец.

Каждое выступление Собинова было подобно премьере. Ему всегда казалось, что он в первый раз поет {411} еще незнакомую оперу. И он волновался, как новичок, хотя слава давно окружала его имя.

Герои Собинова пели потому, что они не могли не петь. Их пение было естественным выражением их чувств. В своем вокальном искусстве Собинов являлся реалистом. Таким он был и на оперной сцене и на концертной эстраде. И в романсах слушатель не только наслаждался серебром собиновского голоса, но видел и самого поэтического героя, от имени которого льются эти звуки.

Голос Собинова был солнечным лучом, озарявшим зрительный зал. Как передать словами очарование его серебристого тембра и волнующего, теплого звука? Пение артиста являлось торжеством русского бельканто. Это было именно русское, а не итальянское «красивое пение». Собинов покорял слушателей особой душевностью, глубоким лиризмом своего наполнения.

Характер голоса всегда определял для артиста круг его ролей. Осторожный в вопросах тесситуры, он отказался от желания петь Хозе. И только ради Германа в «Пиковой даме» готов был нарушить свой добровольный запрет. Но Герман так и остался для Собинова неосуществленной мечтой, хотя до самых последних лет на пюпитре его рояля лежали клавир Чайковского и повесть Пушкина.

### \* \* \*

Природа наделила Надежду Андреевну Обухову голосом необычайной красоты. Трудно найти эпитеты, которые дали бы представление об этой мощной волне звука. Пушкин когда-то написал о голосе — и ласковый и томный. Да, у Обуховой была и ласковость и томность. Но были и сила и изящество. То особое физическое воздействие на слушателя, которое испытывал Станиславский, слушая в дни своей юности прославленных певцов итальянской оперы.

Душевное пение Обуховой — пение глубоко русское. Так, вероятно, пела «волшебница» Наташа Ростова, так пела бесприданница Лариса, о таком пении писал Тургенев в «Записках охотника». Профессиональное умение здесь достигало той полноты овладения материалом, когда забываешь про это умение и слушаешь {412} пение как неизбывную потребность души излить себя в звуках.

В концертах Надежда Андреевна пела романсы на слова Лермонтова и Кольцова, Дельвига и Козлова, Жадовской и Кукольника, Фета и Алексея Толстого. Она пела бытовые романсы Варламова, Яковлева, Дмитриева, классическое «Сомнение» Глинки, лирику Даргомыжского, пела вещи безымянные, пела Чайковского и Мусоргского. И все это, может быть, и разноценное по своему поэтическому и музыкальному качеству было равно согрето в пении Обуховой необычайной теплотой, проникнуто глубиной переживаний, любовно выпестовано и выношено.

Безупречно фразируя каждое музыкально-словесное предложение, Обухова воскрешает силой своего низкого грудного голоса всю череду личных признаний и высказываний ушедших поколений. Была ли то нежная робость или страсть, любовь или ревность, грусть или веселость — все это передавала Обухова как близкое и милое ее таланту художника-исполнителя. Все это являлось романтической повестью, исповедью другу.

И когда в ритмах старого вальса Обухова поет лермонтовские слова «Нет, не тебя так пылко я люблю», мнится — мы присутствуем при большой человеческой драме. И невольно встает в памяти рассказ графини Сологуб, которой Лермонтов отдал эти стихи, и рисуется окутанный печалью облик поэта.

Выступала Обухова на эстраде белостенного зала Дома актера, а казалось, что поет она то на лесной поляне, то в петербургском доме пушкинско-глинкинской поры, то в уездной светелке, то в каком-нибудь крашенном охрой московском переулочном особняке. Стоит она перед зрителем в черном концертном платье, а голос как будто сам меняет и пейзаж и одежду действующего лица. Так, каждая песня, романс, ария, услышанные внутренним слухом, полны тем воздухом, той атмосферой, что запечатлено и зашифровано в значках нотного письма. И все это дышит, переливается, летит.

Покоряющая сила искусства певицы заключалась в тех переживаниях, которыми были насыщены создаваемые ею художественные миниатюры.

«Мы сидели с тобой у заснувшей реки» — поет Обухова, а перед глазами слушателей встает летний, задумчивый {413} вечер, тихо журчит сонная вода и рисуются силуэты тех давным-давно живших людей, между которыми возникали и рвались нити сердечной близости. Слушатель явственно видит и заснувшую реку, и густолиственных кленов аллею, а главное, чувствует биение человеческого сердца, которое любит, страдает, радуется.

Но вот Чайковский сменяется баркароллой, русский пейзаж заслонился уже «венецианской ночью», и в звуках пения вам слышатся не только слова, но и заглушённый плеск весла узкой гондолы. А в песнях-танцах, в вальсах, танго или тарантеллах голос Обуховой не только поет, но и танцует.

И кажется, что в воздухе кружатся несуществующие танцоры и в безупречном ритме проносятся пляшущие пары.

Поет ли Обухова по-русски, или на французском и итальянском языках, она всегда идет от внутреннего к внешнему, от содержания к форме. И опять удивляешься не безукоризненности ее произношения, а самому чувству языка, тому, как умеет эта исконно русская певица придавать своим интонациям иную национальную окраску, как ощущает она дыхание того народа, чью музыку исполняет. Иной темперамент, иная поступь, но в глубине наполнения все та же прекрасная человечность, которой посвящено искусство Обуховой.

Если в концертном пении Обухова — автор вокальных новелл, то в опере она — «романист».

Вспоминается одна из самых ранних партий артистки — Кащеевна в осенней сказочке Римского-Корсакова «Кащей Бессмертный». Поет Обухова — Кащеевна знаменитую арию «Меч мой заветный», и кажется, будто весь зал театра наполнен звоном стальных клинков.

Шаляпин писал, что оперный певец должен обладать воображением, которое дает роли жизнь и содержание. Хочется привести здесь его мудрые слова: «Надо вообразить душевное состояние персонажа в каждый данный момент действия. Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура».

Таким богатым воображением обладала Обухова. Какую бы роль ни наполняла артистка, она полностью {414} и до конца перевоплощалась в своих героинь. Ее Кармен и в самом деле жила в Севилье, Амнерис — в Египте, Далила — в стране филистимлян. Но особенно привольно чувствовала себя Обухова в русских операх. Вот где находила свое полное выражение основная тема ее творчества — тема страстной любви. Любава — в «Садко», Любаша — в «Царской невесте», Марфа — в «Хованщине», Кончаковна — в «Князе Игоре» — все это не просто шедевры искусства певицы, а пленительные образы живых, беззаветно любящих женщин, пришедших к нам из глубины столетий. И если бы Федя Протасов из «Живого трупа» услышал Обухову — Кончаковну, он, наверное, восторженно воскликнул бы: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля». Когда же в роли раскольницы Марфы артистка пела «Исходила младешенька все леса и болота», слушатель видел, как вырастали дремучие леса, исчезали в чащобе елей узкие тропы. В Древнюю Русь превращалась сцена. В другой картине оперы Обухова — Марфа гадала князю Голицыну, и чудилось, будто и впрямь силы потайные предвещали самовластному временщику его горькую судьбину.

В «Царской невесте» слушатель, казалось, должен был бы ненавидеть Любашу, отравившую зельем «лазоревый цветок» — Марфу. Но какое пламя любви и ревности бушевало в сердце покинутой наложницы Грязного, когда роль ее исполняла Обухова! Невозможно было осуждать эту русскую женщину, которую обрекла на преступление и гибель могучая аила страсти. В «Садко», когда Любава ждала своего удалого мужа, уплывшего в дальние края, неизбывная тоска жила в каждом звуке голоса певицы, словно летевшего через моря-океаны.

И совсем другой была Обухова в «Пиковой даме» — в пудреном парике и фижмах Полины она пела вместе с Держинской — Лизой «Уж вечер, облаков померкнули края». И в дуэте великолепных певиц вставал пушкинский Петербург, за окном сквозил прозрачный сумрак белых ночей, когда «одна заря сменить другую спешит, дав ночи полчаса».

Мусоргский и Римский-Корсаков, Бородин и Чайковский — в операх этих и других композиторов Обухова создавала такие вокальные образы, которые даже {415} без сценической оправы становились зримыми в восприятии аудитории. Она всегда пела любовь, страсть, тоску-кручину. Она всегда была охвачена пожарам бушующих в ее груди чувств. И, слушая ее пение, невольно забывалось, что вы сидите в золото-алом зале Большого театра, что это вообще театр, что это XX век. Вот почему теперь, когда слушаешь записи оперных спектаклей с участием певицы, не только наслаждаешься ее замечательным голосом, но воочию видишь портреты героинь обуховской галереи.

Обухова покинула Большой театр, когда ее голос сохранял все очарование молодости. Но, уйдя с оперной сцены, она осталась верна вокальному искусству. И это понятно, ибо пение для Надежды Андреевны — не профессия, а призвание. Пела ли она на своих вечерах оперные арии или классические романсы Чайковского или Рахманинова, или старинный русско-цыганский напев, или безыскусственную «Не брани меня, родная», — все это у Обуховой была самая жизнь, рассказанная языком музыки.

Мне не раз приходилось произносить вступительные слова к творческим вечерам Надежды Андреевны. И всякий раз я испытывал то особое волнение, которое испытывает человек, когда он входит в мир великого искусства.

Вспоминается один из последних концертов Обуховой 3 июня 1961 года. Уютный зал бывшей квартиры Неждановой был переполнен. И Надежда Андреевна, которой за несколько месяцев до этого исполнилось 75 лет, казалось, вновь обрела молодость своего искусства, готовя свою сложную концертную программу. Не верилось, что она переступила порог юбилейного возраста. И голос звучал по-прежнему с присущей ему сочностью.

### \* \* \*

Антонину Васильевну Нежданову я застал на сцене во всей красоте ее дивного пения. «Дивное пение» — не мое выражение. Так написала великая Ермолова самой Неждановой: «На Вашу долю выпало счастье доставлять людям утешение, забвение дивным пением». Не случайны, вероятно, слова и утешение и забвение. Лирический голос Неждановой не говорил о трагических {416} страстях Кармен или Марфы из «Хованщины». Ее Марфа в «Царской невесте» была пронизана сиянием весны. Слушая Нежданову в «Царской невесте», я всегда вспоминал Москвина в «Царе Федоре». И он и она были тишайшими людьми Древней Руси. Я просмотрел обширный описок русских и иностранных опер, в которых участвовала Нежданова. Лучшие из них объединяет жалость Антонины Васильевны к своим героиням. Таковы были ее Виолетта в «Травиате» и Мими в «Богеме». Она не умирала на сцене. Она угасала. Все чувства любви и нежности она влагала в уста Лакмэ и Джильды, и все они были прекрасны в своем совершенстве.

Особенно хороши были ее вокальные образы, когда она пела вместе с Собиновым. Их голоса были созвучны. Недаром Нежданова говорила, что, «выступая вместе с Собиновым в “Ромео и Джульетте”, я была влюблена в моего пламенного Ромео». И в своей статье, посвященной Леониду Витальевичу, Антонина Васильевна пишет: «Мы так с ним спелись, что научились понимать друг друга на сцене без слов, по одному движению губ».

Если Шаляпин был гением и сценического и вокального перевоплощения, то Нежданова обладала преимущественно искусством вокального перевоплощения. Ее голос мог творить чудеса, даже не опираясь на словесный текст. Звук ее голоса сам рождал вокальные образы, которые очаровывали слушателей. Часто я слушал Нежданову в Большом театре и каждый раз испытывал то, о чем сказала Ермолова, — утешение и забвение. Я выходил из театра на снежную московскую улицу, и мне казалось, что я охвачен теплом, внесенным голосом и пением Неждановой.

Человеческое пение подобно искусству живописи, Нежданова была акварелистка. Возможно, что это участь всех высоких голосов. Нежданова рисовала своих героинь тонкой акварельной кистью. Все было прозрачно, как бывает прозрачно апрельское утро. Про ее романсы можно было сказать словами поэта — «И зелень рощ сквозила…».

Рахманинов посвятил Неждановой свой знаменитый вокализ. Эту «песню без слов» Нежданова пела, как поют певчие птицы. Звуки рождались сами собой и неслись, {417} как пение жаворонка «между небом и землей». Это было торжеством чистого вокала. И когда великой певице аккомпанировал сам великий композитор, их выступление можно было назвать золотым содружеством в искусстве.

Когда сейчас думаешь о Шаляпине и Собинове, о Неждановой и Обуховой, то хочется закончить свои воспоминания словами Пушкина: «Там русский дух… Там Русью пахнет…» и еще добавить одну строку из «Руслана»: «И там я был и мед я пил…». Мед вечного и бессмертного искусства.

## Романов

Михаил Федорович Романов на сцене — это простой, душевный русский человек, который все делал ладно, умно, без какой-либо вычурности и рисовки. Он обладал драгоценным качеством сценического обаяния, которое далеко не часто встречается на театральных подмостках.

О силе воздействия Романова прежде всего говорит его исполнение роли Феди Протасова в «Живом трупе».

Протасов у Толстого — это человек, остро ощущающий всю никчемность и пустоту лживой морали «большого света». Его влекут к себе скромные и добрые люди. Тоску по правдивой жизни, увлечение чистотой непосредственных чувств, протест против лицемерия «высшего общества» и его ханжеских взглядов на брак, ненависть к комедии царского суда — все это проникновенно несет в зрительный зал Романов.

Упоенность жизнью не покидает его на протяжении всей роли, даже в самые горькие, самые страшные моменты судьбы Протасова. Меняются психологические оттенки, по-иному слагается распределение света и тени. То это ирония и сарказм, как в сцене допроса Феди следователем, то сознание обретенной истины, когда в грязной комнате трактира Федя произносит свои знаменитые слова: «Не было изюминки, — знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни. А мне нужно было забываться. А без игры не забудешься». И у Романова при этом лучатся светлые глаза. Федя уже спустился на самое дно жизни, но вот вспомнил про изюминку и как-то весь просиял. На мгновение вернулись к нему {418} жизнь, и утраченная любовь к цыганке Маше, и музыкальный строй его хрустально-чистой, хотя и потопленной в вине души.

Романов играет Федю с необычной духовной свободой и легкостью. Все у него прозрачно — интонации, взгляд, улыбка. В его жестах нет никакой напряженности. Его паузы содержательны и насыщенны. Его ритм точен. Он понимает самый стиль и дух толстовской лаконичности. Даже когда смерть склоняется над Федей, выстрелившим себе в сердце, Романов остается верен чувству оптимизма, своей любви к жизни. Здесь драматургия великого писателя находит свое верное раскрытие в игре психологически-тонкого исполнителя.

Для того чтобы оценить широту возможностей таланта Романова, хочется вспомнить еще о двух его ролях. Это академик Верейский в пьесе Штейна «Закон чести» и Протасов в «Детях солнца».

Типическое в Верейском изображается Романовым средствами своеобразной характерности начиная с внешности действующего лица и кончая внутренним рисунком переживаний. Когда Романов — Верейский выходит на сцену в первой картине, сразу ощущаешь интеллектуальную силу этого человека. Мастер грима, Романов живописно создает самый портрет Верейского. Крутой лоб, серебро с чернью поредевших, зачесанных назад волос, сильно поседевшая небольшая бородка, слегка опущенные, прокуренные усы и умный взгляд под крыльями раскинутых бровей. Романова — Верейского хочется почтительно называть по имени и отчеству — такое уважение внушает этот сухощавый, строгий, собранный в своих движениях человек.

В «Детях солнца» Романов играет также ученого — Павла Федоровича Протасова. Но это ученый-любитель. У него нет ни профессорского, ни академического звания. Он всего лишь «генеральский сын», который больше всего и превыше всего в жизни любит химию. Ученость, да еще «химическую», играть на сцене трудно. Невольно воспринимаешь все эти колбочки, пробирки, мензурки как обычный театральный реквизит. Но Романов умеет обращаться с вещами, как с реальными предметами, присущими занятиям его героя. А когда Протасов ищет в книге формулы, Романов делает это настолько убедительно, что мы верим — да, это настоящая {419} книга по химии, а не просто толстый том, лишь своим переплетом напоминающий ученый труд. Актер играет прежде всего большого ученого. В одном из рукописных черновиков пьесы Горький указал, что Протасов был автором научной книги, имевшей крупный успех. В окончательном тексте эти фразы исчезли, но они остались в самой манере игры Романова.

В телевизионной передаче, посвященной творчеству Романова, исполнялся отрывок из пьесы Софронова «Деньги», где артист играет председателя колхозной рыболовецкой артели Татарникова. Этот отрывок говорит о том, что Романов обладает острым чувством современности. Небольшая сцена из второго действия показывает Татарникова, только что перенесшего тяжелую сердечную болезнь. Посиживает на солнышке этот пожилой седоусый человеки радуется возвращению к жизни. Энергичный инспектор по охране рыбных запасов Беркут ведет с ним напряженный разговор о борьбе с браконьерством в заповедных водах. И в том, как слушает Беркута и как отвечает ему Татарников, виден человек, умудренный опытом жизни. Каждое слово, произносимое Романовым, — полновесное зерно, а не словесная шелуха. Веришь, что Татарников прошел длительную дорогу до того, как автор привел его на сцену. И хотя телевизионный отрывок короток, но и на экране мы увидели ум и правду артиста в облике старого советского рыбака.

Романов обладал богатой фантазией. Фантазия диктовала артисту яркость перевоплощения, новизну деталей. Простота придавала его образам правдивость и жизненность. Романов — художник больших чувств, острых мыслей, широкого духовного горизонта. И потому его творчество волновало зрительный зал.

## Актриса без слов

Драматический актер, приезжающий в страну чужого ему языка, — актер без слов. Непосредственный смысл произносимого им остается тайной для большинства его слушателей. И тем не менее мы часто испытываем огромное волнение, воспринимая игру актера даже неведомой нам речи. Ритм, мимика, жест, звук голоса, гибкость интонаций и внешний облик — все это слагает порой {420} столь яркие образы, что нет никакой нужды в логической расшифровке фонетики. Самодовлеющее актерское мастерство вполне насыщает впечатлительность, и даже скудного либретто вполне достаточно, чтобы удовлетворить интерес к сюжету.

Клара Юнг счастливее других гастролеров. Вряд ли найдется много стран, где бы она не имела своей аудитории, окружающей ее выступления привычной атмосферой. Актриса еврейского жаргона, она дает понимающему ее зрительному залу не только сценическую краску, но и самую игру слов. Ей часто рукоплещут не только за искусную передачу, но и за удачную остроту, за удачный каламбур или блестящую реплику, которые заключены в самом тексте роли.

И все же среди экспансивной и горячо реагирующей еврейской публики всегда имеются одинокие островки людей, пришедших из другого национального мира, людей без языка, для которых Клара Юнг — типичная актриса без слов. Не зная непосредственной радости понимать диалог или монолог, эти невольные «иностранцы» естественно более недоверчивы и их оценки более строги. И, быть может, действительно подлинной победой Клары Юнг является то, что она зажигает непонимающие ее языка души. Этот простой факт есть лучшее признание высоких качеств мастерства актрисы. Это еще более удивительно, если принять во внимание, что Клара Юнг выступает в пьесах, лежащих далеко в стороне от мировых литературных дорог.

Говоря о репертуаре Юнг, трудно даже назвать его репертуаром. Весь смысл этих незатейливых, наивно сколоченных сценариев в том, чтобы породить возможность блестящей и увлекательной игры. И только. Но этого «только» вполне достаточно, чтобы ходить в театр и смотреть Юнг-актрису.

Найти выражение, чтобы точно охарактеризовать, в чем заключается амплуа Клары Юнг, — нелегко. Ее женщины столь же лиричны, сколь и умны. Они легко умеют выходить из затруднительного положения и всеми правдами и неправдами завоевывать свое счастье. В зависимости от сценария Кларе Юнг приходится трансформировать себя из скромной девушки в шансонетную диву, из чистильщика сапог в парикмахерского подмастерья. Но всегда и всюду Юнг остается верной своей завоевательной {421} политике — ее волевая линия неизменно активна. Отсюда и слагается основной образ женщины, борющейся за своего милого, не важно, жених ли это или возлюбленный. И оттого у Клары Юнг, в сущности, всегда одна и та же пьеса, называется ли она «Джейкеле блойфер» или «Ханче ин Америке».

В самом деле, какое другое содержание заключено хотя бы в излюбленном «Лгунишке», кроме того, чтобы утвердить блистательное мастерство Юнг.

И первое, что пленяет в этом мастерстве, — необычайная точность и сдержанность средств выражений. Темперамент Юнг никогда не ломает и не комкает внешнего рисунка. Чувство формы неизменно присутствует в каждой детали. При этом Юнг знает, что для возбуждения зрительских эмоций она не должна выплескивать наружу все, что испытывает в тот или иной момент изображаемая героиня. Поэтому там, где, казалось бы, нужно дать стремительный бросок, широкий жест или быстрый переход, Юнг дает лишь скупой намек. Вместо взмаха руки — поворот кисти, вместо поворота кисти — движение пальца. Всегда меньше, чем надо, и всегда столько, сколько необходимо, чтобы создать нужную иллюзию. И потому Юнг рождает впечатление вихря, оставаясь почти статуарной.

Настоящая актриса, Юнг знает, какие преимущества дает удачная игра с вещью. Когда в ариетте, в пьесе «Лгунишка», она ведет разговор с папироской, то эта папироска оживает и, кажется, отвечает на слова, обращенные к ней. А между тем и рука и идущий дымок почти не меняют своего положения.

Такая же сдержанность и в интонациях.

У Юнг не очень сильный, но приятный голос. Когда она поет или напевает, у каждого звука есть свой психологический оттенок. И потому «актриса без слов» понятна и тем, кто умеет разъединить непонятную речь от понятного чувства.

Сменяя внешние маски, Юнг меняет и течение речи. Бойкий мальчишка говорит не так, как женщина в кафе. И если там вся речь Юнг состоит из прыгающих синкоп, то здесь звуковая мелодия тянется медлительно и сладостно. И при этом возникает не обычная лирика, а лирика во вкусе Генриха Гейне, обильно окрашенная иронией.

{422} Виртуозная в своем мастерстве, Юнг знаменует собой блестящий закат сценического индивидуализма. И поскольку этот индивидуализм заключен в крепкие формы совершенного мастерства, Клара Юнг всегда желанна на любой сцене. Она принадлежит к той плеяде больших лицедеев, которые могут сказать: «Театр — это я».

И оттого «актриса без слов» равно вызывает восхищение и русского зрителя, ибо нигде, как у нас, быть может, не умеют ценить совершенное знание своего дела. Это как раз и есть у Клары Юнг. А личное обаяние делает ее бесспорно одной из лучших актрис наших требовательных и искушенных театральных дней.

## Александр Моисси

Среди иностранных гастролеров, приезжавших в Москву в 20‑е годы, особое место занимает Александр Моисси, игравший на немецком языке.

Я не видел Моисси в его первый приезд в Россию в 1911 году. Тогда он играл царя Эдипа в цирковой постановке Макса Рейнгардта. В двадцатых годах он играл в обычном театре — оперном театре Зимина с русскими актерами. В его репертуаре были «Эдип» и «Гамлет», две пьесы Толстого — «Живой труп» и «От ней все качества», «Зеленый попугай» Шницлера и «Привидения» Ибсена.

Во всех этих ролях Моисси покорял зрителей. Он был невысок ростом, сухощав. Его нельзя было назвать красавцем, но он был необыкновенно привлекателен. У него была очаровательная улыбка и блеск темных «южных» глаз. Его голос мог сравниться с качаловским — так было много в нем мягкости и музыкальности. Слушая его немецкий язык, невольно думалось, что по своей звучности он похож на итальянский.

Каждую из своих ролей Моисси играл как актер большой психологической глубины.

Его Федя Протасов, конечно, никак не был похож на Протасова, каким его играл Москвин. Но у него была необыкновенно певучая душа, и слова «об изгнании» он произносил как кусок песни. Казалось, что этот актер немецкого языка говорит по-русски. Во всяком случае, текст Толстого он передавал не в слове, а в духе.

{423} Вспоминаю, как в «Гамлете» Моисси отвечал на Вопрос Полония «Что вы читаете, принц?» — звучным повтором одного слова: «Worte, worte!» («Слова, слова!»). И с таким глубоким смыслом его Освальд в «Привидениях» произносил с неизбывной тоской «Sonne!» (солнце) и двигался по сцене большими кругами, как человек, стремящийся уйти от надвигающейся тьмы.

Моисси нельзя было упрекнуть в «развесистой клюкве», хотя он играл Прохожего в пьесе Толстого «От ней все качества» с большим красным бантом. В этой, по существу, нравоучительной пьесе великого писателя Моисси очаровывал какой-то необычайной наивностью.

И наконец, «Зеленый попугай», в котором в парижском кабачке актер убивает герцога. Моисси шел из левой кулисы в правую, почти по самой авансцене. И с каждым шагом вонзал все глубже и глубже кинжал в грудь аристократа. Этот жест заставлял зрительный зал не отрывать глаз от сцены и облегченно вздыхать, когда оба героя исчезали.

Моисси владел тайной сценического общения. Вероятно, поэтому, выступая в Москве с русскими драматическими артистами, он сливался с ними в едином ансамбле. И никто из зрителей его спектаклей не ощущал Моисси как гостя в чужом театральном доме. Для русского искусства Моисси был родным и близким художником.

Эта близость Моисси русскому реалистическому искусству бала особенно убедительна, когда он участвовал в отдельных картинах из «Гамлета» и «Живого трупа» на сцене Художественного театра в торжественном вечере, устроенном в его честь. Гениальный учитель сценического реализма Станиславский, прощаясь с Моисси, обратился к нему с сердечным и дружеским письмом. Он писал, что Моисси, подобно всем великим людям, принадлежит всему миру. Вот почему для Станиславского Моисси являлся «нашим дорогим товарищем» и «артистом Художественного театра». Здесь не было преувеличения, ибо Моисси-художник в глазах всех передовых деятелей русского советского театра был носителем тех высоких реалистических традиций, какие заложены в драматургии Толстого и Чехова, в игре выдающихся мастеров русского драматического театра.

Я видел Моисси еще раз в Берлине, когда осенью 1928 года, в дни столетнего юбилея Толстого, он выступал {424} в случайном спектакле «Живой труп». И как это ни покажется странным, в Москве, среди русских актеров, он был больше толстовским героем, чем в немецком ансамбле, где все его партнеры были немцами.

Моисси был тем великим актером, чей талант не зависел от национальной принадлежности. Он был художником, для которого главным был реализм, независимо от того, на каком языке он строил свой образ.

## Журналисты

На протяжении своей театрально-критической деятельности я встречался в разные времена со многими журналистами, о которых хочется вспомнить. И прежде всего — об Олеге Леонидовиче Леонидове, с которым у меня в течение многих лет были сердечные и дружеские отношения.

Леонидов был прирожденным журналистом. Работая в канун Октябрьской революции в «Русских ведомостях» в качестве сотрудника московского отдела, он умел обеспечить свою профессорскую газету отличной информацией, зачастую превосходящей своей свежестью и «Русское слово» и «Утро России». Обладая удивительной работоспособностью, он сочетал ее с покоряющей жизнерадостностью, внушая симпатии и товарищам по работе и тем, о ком он писал и кого интервьюировал. Его переписка с Вахтанговым «Из двух этажей» (они оба жили в одном доме) полна юмора и остроумия. Он владел даром стихотворца, и ему принадлежит несколько сборников стихов. Его литературный талант особенно развернулся после революции. Для него не существовало слова «нет», когда он давал согласие написать ту или иную театральную или кинематографическую статью. Он был точен, как хронометр, и никогда не подводил редакции журналов и газет, обращавшихся к нему с самыми срочными заказами. Он любил свой письменный стол и не вставал из-за него, пока не кончал очередной статьи или очерка.

Олег Леонидович очень любил искусство кино, и ему принадлежит ряд сценариев, осуществленных различными кинорежиссерами. Особенно плодотворно он сотрудничал с Яковом Александровичем Протазановым. Его {425} имя можно встретить на титрах «Детей капитана Гранта», «Острова сокровищ», «Праздника святого Йоргена» и ряда других фильмов. В пору немого кино он был одним из наиболее популярных кинодраматургов. Любой замысел он умел превращать в законченную кинопьесу и помогал драматургической деятельности других киносценаристов, работая в литературной части «Межрабпомфильма». Как кинокритик он не пропускал ни одного просмотра, и его суждения о виденных картинах почти всегда отличались правильностью.

В первые годы революции Леонидов много работал в военных издательствах и занимал ответственные посты в Высшем военно-редакционном совете. В области военной журналистики ему принадлежат статьи и целые монографии о героях гражданской войны.

Вместе с Олегом Леонидовичем мы часто писали статьи для «Ежегодника Художественного театра» и для других изданий. Особенно приятно вспомнить о нашей общей статье, посвященной картине «Бесприданница», напечатанной в сборнике памяти Якова Александровича Протазанова.

Олег Леонидович умел работать, но умел и отдыхать и веселиться. Около него всегда собирался кружок друзей, ценивших общение с ним. Несмотря на тяжелую и изнуряющую болезнь, Олег Леонидович никогда не унывал. И умер он внезапно, буквально на ходу. После его смерти мы особенно ощутили, какого обаятельного человека потеряли.

Театральные критики, с которыми я встречался, были представителями различных поколений и различных художественных направлений.

Я уже писал о Николае Ефимовиче Эфросе, которому обязан своими первыми театрально-критическими шагами. Рядом с ним вижу библейскую фигуру Александра Рафаиловича Кугеля, который после закрытия своего журнала «Театр и искусство», хотя и редко, но появлялся на страницах советской печати и не потерял присущего его перу блеска.

В своих выступлениях Кугель зачастую был пристрастен и умел яростно нападать на то, к чему не лежало его сердце. Но когда Кугеля не стало, с ним примирились и те, кто был мишенью его литературных нападок. Кугель был противником искусства Художественного {426} театра, но в отрицании дела Станиславского и Немировича-Данченко он выступал как принципиальный противник. И Владимир Иванович в своих воспоминаниях о Кугеле оценил талант его критических высказываний. Очень тепло о Кугеле отзывался и Луначарский, статьям которого Кугель давал широкое место в своем журнале.

Из театральных критиков, особенно блиставших в 20‑х годах, следует особо остановиться на трех театральных мушкетерах — Владимире Ивановиче Блюме, Эммануиле Мартыновиче Бескине и Михаиле Борисовиче Загорском. Мейерхольд яростно сражался с ними, назвав их общим обозначением «Бе‑блю‑за». Но каждый из них был отличен и по характеру и по стилю.

Все трое были сотрудниками дореволюционных театральных изданий. Бескин, кроме того, редактировал свой журнал «Театральная газета».

Бескин, несомненно, хорошо знал искусство театра. Но в его статьях был всегда оттенок какой-то ворчливости, как будто он не мог говорить без каких-либо оговорок и замечаний.

Блюм писал под псевдонимом Садко. Он отлично знал и театр и музыку. В прошлом он был учителем русского языка в Нижнем Новгороде, и прежняя педагогическая деятельность отражалась в его статьях. Он обладал несомненным темпераментом и к проблемам театра подходил как борец, стремящийся одно опровергнуть, а другое защитить. Зачастую он был несправедлив, но ему прощались его кавалерийские атаки, так как он влагал в них всю искренность своих убеждений. Его нельзя понять вне раскаленной атмосферы 20‑х годов, когда между театральными деятелями шли буквально кулачные бои. И в этих боях с молодой энергией принимал участие уже не молодой годами Блюм.

Когда я редактировал книгу «Воспоминаний о Станиславском», Блюм вдруг вспомнил, что у него есть «далекое прошлое», и написал несколько страниц о том, как весной 1897 года он, будучи студентом третьего курса историко-филологического факультета, присутствовал на одном из спектаклей с участием Станиславского. Об этом эпизоде своей молодости Блюм вспоминал с настоящим лиризмом. И в этих немногих страницах чувствовалось, какую долгую жизнь прожил этот уже стареющий человек!

{427} Загорский любил историю театра. Вероятно, поэтому, когда он перестал печатать свои отзывы на театральные спектакли, он с головой ушел в театроведческие вопросы. И здесь он несомненно сделал много полезного, а его книга «Пушкин и театр» представляет определенную ценность. Внешне Михаил Борисович был каким-то старомодным человеком и носил бачки — он и по наружности хотел быть современником Пушкина.

К критикам старой формации нужно отнести и Давида Лазаревича Тальникова — человека маленького роста и большого темперамента. Он любил «наскакивать» в своих беседах и разговорах и даже «брызгал слюной», как бы подчеркивая резкость своих суждений. Тальников написал первую книгу о «Ревизоре» в театре имени Мейерхольда, выпущенную Госиздатом. В эту книгу он вложил темперамент скорее памфлетиста, чем исследователя. Тальников любил балет и оставил ряд статей о хореографии, особенно об искусстве Марины Семеновой, горячим поклонником которой он был. Обращаясь в прошлое, Тальников написал большую книгу о Комиссаржевской, чьи спектакли он усердно посещал как зритель.

Рядом с упомянутыми мною критиками старшего поколения хочу назвать скромное, но приятное имя Виктора Константиновича Эрманса, который был не только рецензентом, но и отличным редакционным работником.

С Эрмансом всегда было приятно встречаться и выполнять его литературные желания. Он был приветлив, я бы сказал, по-хорошему профессионален. Журналам, в которых Эрманс сотрудничал, он буквально отдавал всю свою жизнь. Так было с «Программами академических театров», «Рабисом», а впоследствии с газетой «Советское искусство», в которых на протяжении тридцати лет он буквально дневал и ночевал. Это был представитель той старой гвардии советских художников, которые служили печатному слову не за страх, а за совесть.

Хотя бы и бегло, хочется вспомнить и о Викторе Петровиче Ивинге, знавшем и любившем балет и немало написавшем об отдельных спектаклях и отдельных мастерах. Он никогда не выходил на авансцену балетной критики, но то, что он писал, было всегда убедительно, поскольку Ивинг, сам бывший танцовщик, хорошо знал {428} технику классического и характерного танца. Он был в своей области широко образованным человеком. И в немногих написанных им книгах чувствуется, что писал их человек, отлично знающий предмет, о котором пишет.

Очень колоритной фигурой был Самуил Акимович Марголин — один из вахтанговцев первого призыва. Он смешно ходил, волоча ноги, и во всей своей деятельности казался странствующим энтузиастом. Кажется, это он подсказал Вахтангову ставить «Принцессу Турандот», но вряд ли предполагал, какой спектакль получится у Вахтангова из сказки Гоцци.

Сам Марголин мечтал быть режиссером и осуществил несколько постановок в Горьковском и других периферийных театрах. Однако режиссура не была венцом его творческой деятельности. Игра в театр, усвоенная им у Вахтангова, стала скорее источником его литературной манеры. Он даже задумал остроумную книгу о неосуществленных спектаклях. Если бы он ее написал, то эта книга, вероятно, послужила бы ценным подспорьем для изучения театральных мечтаний 20‑х годов. Марголин принадлежал к тем театральным чудакам, с которыми было приятно встречаться, — так много было в них детской непосредственности и восторженности.

Мне хочется вспомнить еще об одном человеке, хотя он и принадлежал к другому поколению. Это — Владимир Ильич Голубов, погибший накануне своего сорокалетия в 1948 году. Он разделил трагическую участь вместе с С. М. Михоэлсом, которого он сопровождал в роковой поездке в Минск.

Когда вспоминаешь его коренастый, приземистый, квадратный облик, его большую голову с курчавыми волосами, его манеру говорить — то отрывистую, то захлебывающуюся, его движения, одновременно стремительные и неуклюжие, то думаешь — как много еще мальчишеского, озорного, задиристого было в этом взрослом человеке, как часто в его боевом темпераменте еще проскальзывали черты «забияки». И вместе с тем жила в нем какая-то застенчивость, смущенность. Он любил писать, но затем, перечитав написанное и напечатанное, часто бывал жестоко недоволен собой. Ему все казалось, что он мог бы сделать лучше.

Этот дар самокритики был драгоценной чертой его несомненного и большого критического таланта. И театр {429} был для него не сферой непосредственной деятельности, а темой для острой и напряженной мысли. Взявшись за перо журналиста, Голубов сразу ощутил его как «грозное оружие». Он не любил писать спокойно и повествовательно. Он любил сражаться и драться. Он подходил к театру с одним и тем же вопросом — как служишь ты жизни, народу, стране, есть ли в твоих произведениях чувство нового. В борьбе за это новое Голубов написал немало статей, заметок, рецензий.

«Чувство современности, — писал он в одной из своих последних статей, — “благодатная основа”, на которой художники смогут раскрыть и воплотить скрытые силы своего искусства». И, обращаясь к творцам театра, он еще раз настойчиво повторяет: «Надо лишь твердо помнить, что каждый художник должен жить настоящим и будущим больше, чем прошлым, и что в современности источник мощи всякого творчества — ключ к его дальнейшим откровениям и успехам».

Этому критерию современности Голубов остался верен до конца и тогда, когда сосредоточил свое преимущественное внимание на искусстве танца. Ему казалось особенно существенным и важным, чтобы в дом балетного театра ворвался буйный ветер жизни, чтобы в царство Спящих красавиц, в Павильоны Армиды, на берега Лебединых озер пришли герои, созданные не фантазией сказочников, а подлинней жизнью. Он был убежден, что для выражения чувств и помыслов современного человека советский хореограф и в первую очередь балетмейстер сумеют найти новый танцевальный язык, новые средства танцевальной выразительности. И всякий раз, когда он чувствовал дух современности в балете, его восторженность не знала границ.

Так запечатлелся в его книге образ советской балерины Галины Улановой, творчеству которой он посвятил не только ряд статей, но и свою кандидатскую диссертацию.

Любовь к балетному театру наполняла статьи Голубова поэтическим воодушевлением. Самый стиль его изложения приобретал живописность. И если порой он был излишне щедр в своих метафорах и сравнениях, то пластичность его лучших характеристик навсегда сохранила портреты тех танцовщиц и танцовщиков, которые являются гордостью советского балета.

{430} Те, кто соприкасался с Голубевым в послевоенные годы, могли отметить, как появились в его характере черты зрелости и мужественности. Его стиль стал менее цветистым и нарядным, его мысль стала более четкой и крепкой. Его пафос современной темы и современного звучания стал еще более глубоким и значительным. Голубов по-настоящему мужал. Его талант театрального критика все более приобретал черты общественной авторитетности.

В работах Голубова читатель найдет много ценного для понимания тех больших и новых идей, которыми жил советский театр в различные годы своего созидательного труда. Имя Владимира Ильича Голубова (Потапова) не покроется пылью забвения.

Оставаясь в пределах 20 – 30‑х годов и редко выходя за рамки этого времени, я, может быть, мало уделял внимания самой атмосфере театрально-критической работы. Я лишь попутно упоминал о некоторых театральных изданиях, которыми были богаты те годы. Вместе с «Вестником театра» и «Культурой театра» в то время выходило громадное количество театральных изданий разного масштаба. В Ленинграде в течение многих лет издавались журналы «Жизнь искусства» и «Рабочий и театр», а в Москве — «Театральная Москва», «Экран», «Театральное обозрение», «Новая рампа», «Искусство трудящимся», «Новый зритель» Да всего и не перечтешь! Благодаря этим журналам можно составить представление о той театральной жизни, которая била ключом в нашей столице, на берегах Невы и в периферийных городах А самое главное — в этих журналах работали представители различных театральных убеждений и вкусов. И анализируя столкновения этих «врагов и друзей», можно получить объективную картину недавнего прошлого. Мне тоже пришлось принять участие в этой борьбе мнений, и я старался объективно говорить о тех, кого уже нет.

# **{****431}** Театральные размышления

## Шекспировская пьеса Чехова

О первой пьесе Чехова на сцене Художественного театра написано много статей и воспоминаний. «Чайка» в достаточной мере изучена и исследована. Но когда я перечитывал эту пьесу Чехова, названную им комедией, меня заинтересовала особенность ее построения. Я обратил внимание на особое пристрастие Чехова к творчеству Шекспира и назвал «Чайку» шекспировской пьесой Чехова.

В ялтинском доме, где жил последние годы Антон Павлович, среди тех немногих книг, которые он сохранил для себя, пожертвовав библиотеку в родной Таганрог, находится изданный отдельной книжкой «Гамлет» в переводе Кронеберга. Этот экземпляр хранит в себе ряд пометок Чехова как читателя и почитателя великой трагедии Шекспира.

Начало увлечения Чехова «Гамлетом» относится к ранним годам его литературной деятельности.

В одном из номеров еженедельника «Москва», выходившего в 1882 году, была напечатана рецензия о постановке «Гамлета» в «Пушкинском театре», основанном артисткой Бренко. Статья была подписана «Человек без селезенки». В ней были следующие знаменательные слова о необходимости ставить Шекспира:

«Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены. Атмосфера свинцовая, гнетущая, аршинная пыль, туман, скука. Ходишь в театр, честное слово, {432} только потому, что некуда больше ходить. Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься.

Глупостью не освежишь театральной атмосферы, по очень простой причине: к глупости театральные подмостки присмотрелись. Надо освежить другой крайностью, а эта крайность — Шекспир.

Стоит ли в театре Пушкина играть “Гамлета” или не стоит — не раз слышался вопрос. Этот вопрос праздный. Шекспира должно играть везде, хотя бы ради освежения, если не для поучения или других каких-либо более или менее высоких целей».

«Человек без селезенки» был не кто иной, как Антон Павлович Чехов.

Но не только в рецензии о спектакле «Гамлет» выразилось отношение Чехова к трагедии Шекспира. Когда читаешь «Чайку», то невольно возникает мысль — а не послужил ли «Гамлет» в известной степени моделью для этой, едва ли не лучшей пьесы Чехова?

По-моему, Чехов, и не думал этого скрывать. Дважды в тексте пьесы проходят слова из «Гамлета». Когда в первом действии актриса Аркадина выходит на сцену, чтобы присутствовать на представлении пьесы своего сына, она, обращаясь к нему, читает из «Гамлета»: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, таких смертельных язвах — нет спасения». И Треплев ей так же отвечает словами из «Гамлета»: «И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья». Причем в ремарках к обоим репликам Чехов указывает, что слова эти взяты из «Гамлета». Во втором действии, когда Треплев говорит, видя Тригорина, который идет, читая книжку: «Вот идет истинный талант, ступает как Гамлет и тоже с книжкой». И затем дразнит: «Слова, слова, слова».

Можно, конечно, эти цитаты из «Гамлета» объяснить чисто бытовым образом. Актриса Аркадина могла, конечно, припомнить кусок игранной ею роли, а образованный некультурный Треплев мог ответить на гамлетовскую реплику соответственной репликой оттуда же. Мог он также при виде читающего на ходу Тригорина вспомнить по ассоциации и классический образ датского принца с книжкой в руке.

Но это объяснение мне кажется поверхностным и случайным. Стоило ли в самом деле Чехову использовать {433} любимую им трагедию только для маленького штриха, для незначительной подробности? Думается, что нет. В этих словах можно усмотреть другое, а именно косвенное указание на то, чтобы читатель, а вслед за читателем и театр, нашел в «Чайке» более глубокий творческий план, чем план элементарного быта.

Если теперь попробовать при свете шекспировской лампы перечесть внимательно «Чайку», то можно увидеть, что Чехов в цитированных мною словах Аркадиной и Треплева из «Гамлета» давал определенный ключ к пониманию всей его пьесы и заложенной в ней темы.

Посмотрим на список действующих лиц и их расстановку. Главное действующее лицо «Чайки» несомненно Треплев, молодой человек двадцати пяти лет, культурный, образованный, тонкий, не только начинающий писатель, но и провозвестник новых форм. Рядом с ним его мать, актриса Аркадина, ее возлюбленный — писатель старого поколения Тригорин. И еще Нина, дочь соседнего помещика. Не напоминает ли этот человеческий четырехугольник основной квартет «Гамлета»: Треплев — самого датского принца, Аркадина — королеву-мать, ее возлюбленный Тригорин — Клавдия. Ведь и Тригорин, хотя он официально не второй муж Аркадиной, тоже по существу «отчим» Треплева, как Гамлету был отчимом Клавдий. И, наконец, Нина — не есть ли это Офелия чеховской пьесы? Правда, в «Гамлете» Офелия не становится объектом борьбы Гамлета и Клавдия, как это случилось с Ниной, ставшей между Треплевым и Тригориным. Но я и не собираюсь доказывать, что Чехов буквально перенес ситуацию «Гамлета» в свою «комедию». Хочется только подчеркнуть, что «Гамлет» был тем источником, к которому Чехов обращался, сочиняя пьесу из помещичьей жизни. Добавлю, что усадебный уклад, в который заключена «Чайка», напоминает в известной мере уклад гамлетовского дворца, только придворные эльсинорского замка «заменены» обитателями и служащими имения Аркадиной. И так же, как неблагополучно было в королевстве Датском, так все сложилось неблагополучно на берегах «королевского» озера «Чайки».

Взяв из «Гамлета» основных действующих лиц, Чехов использовал в «Чайке» одну из узловых сцен «Гамлета» — сцену мышеловки.

{434} Едва ли не самое «загадочное» место «Чайки» — спектакль, который Треплев устраивает в первом действии для Тригорина и Аркадиной. Когда читаешь этот кусок «Чайки», то невольно спрашиваешь, в чем же тут дело? Для чего Треплеву понадобилось разыгрывать с помощью Нины Заречной этот странный спектакль, начинающийся словами: «О, вы, почтенные старые тени, которые носитесь в ночную пору над этим озером, усыпите нас, и пусть вам приснится то, что будет через двести тысяч лет…» Аркадина только после того, как Треплев вспыльчиво закричал: «Занавес!», поняла, что «стало быть, устроил он этот спектакль и надушил серой не для шутки, а для демонстрации. Ему хотелось поучить нас, как надо писать и что нужно играть». Аркадина права. Треплев устроил свое представление именно для демонстрации перед ней и перед Тригориным, как перед представителями ненавистного ему старого театра и старого искусства, — новой формы творчества. Это была именно «мышеловка» — разительный момент борьбы нового со старым. Недаром Чехов говорил: «Никто так сильно не нуждается в освежении, как наши сцены».

В 90‑х годах, когда русская культура ломалась надвое, когда во всех областях искусства начинались новые веяния символизма и нового реализма, — эта «мышеловка» Треплева была выражением того, что в других масштабах происходило в самой жизни. Треплев хотел узнать, сможет ли он, человек нового поколения, договориться со старым. И Аркадина ответила на это выступление сына резким отрицанием. И так же, как Гамлет пристально наблюдает за королем, так наблюдает Треплев за своими необычными зрителями и так же остро воспринимает он враждебность Тригорина, считающего, что Треплев ведет себя бестактно. Можно было бы, правда, возразить, что основная вражда Треплева и Тригорина слагается из-за Нины, потому что Нина предпочла страстной любви Треплева писательский блеск Тригорина. Но в том-то и дело, что в «Чайке», как и в «Гамлете», любовная нить имеет второстепенное значение.

Треплев кончает самоубийством не потому, что неудачна его любовь к Нине, а потому, что вся окружающая жизнь восстала против него, «наследного принца» нового искусства и новой мысли, и погубила его. Неудачный роман {435} был только последним доводом в решении Треплева уйти из жизни.

Не буду останавливаться на других чертах «Чайки», внешне напоминающих аналогичные моменты из «Гамлета». Упомяну лишь мимоходом, что в сцене Треплева с Аркадиной можно найти следы объяснения Гамлета с матерью, что Чехов пользуется приемом отъезда и возвращения действующих лиц для развязки «Чайки», как пользовался приемом отъезда и возвращения Шекспир для финальных сцен «Гамлета». Все это уже относится к чисто внешней композиции обоих пьес. Главное же заключается в том, что в трагедии Шекспира Чехов прочитал возможность дать историю русского Гамлета, одного из представителей молодой интеллигенции 90‑х годов. Пьеса Чехова, хотя она и названа комедией, есть пьеса трагическая, ибо гибель главного ее героя дана драматургом в трагедийном плане.

В «Гамлете» Чехова волнует момент самой гибели датского принца, то, что он погиб от отравленного клинка, которым поразила его окружающая жизнь. В конце прошлого века в России жить было душно и трудно. И для известной части тогдашней молодежи образ Гамлета был как бы прообразом их собственной судьбы. Вспомним о юном Блоке. Летом 1898 года, то есть тогда, когда зачинался Художественный театр, Блок играл Гамлета на любительской сцене в Боблове, имении своей будущей жены Менделеевой. Это юношеское выступление он отразил в своем творчестве, посвятив ряд стихотворений «Воспоминания о “Гамлете”», разумея под Гамлетом самого себя. И так же как в гамлетизме Треплева было ощущение неминуемой гибели, так под знаком гибели стоит и гамлетизм Блока. Через много лет, возвращаясь к Гамлету, Блок написал замечательное восьмистишье, начинающееся словами: «Я — Гамлет». Это стихотворение Блока кончается так:

Тебя, Офелию мою,
Увел далеко жизни холод.
И гибну, принц, в родном краю
Клинком отравленным заколот.

Этот отравленный клинок заколол и Треплева. В плане индивидуализма выхода из «русской ночи», окружавшей Треплева, как и Блока, не было, как не было {436} этого выхода и для Гамлета в трагической обстановке датского дворца. Вот почему комедия Чехова при внимательном изучении обращается в трагедию, имеющую глубокий социальный смысл. Это трагедия о молодом человеке конца XIX века. В Треплеве, как и в Блоке, лучшая часть дворянской интеллигенции шла к неизбежному концу. И эту обреченность Чехов рассказал в своей пьесе о русском Гамлете.

Этот этюд ни в какой мере не исчерпывает все богатое содержание «Чайки». Но мне кажется странным, что современный театр не делает попытки заново перечитать чеховскую «Чайку», дающую такой глубокий материал для понимания одного из важнейших моментов перед становлением революции. Мост, переброшенный Чеховым к «Гамлету», дает в этом прочтении совершенно новые возможности, поднимая «Чайку» из плана пьесы настроения в план высокого трагизма.

Напомню, что до Художественного театра «Чайка» шла в Киеве, в театре Соловцова. Молодой Леонидов, исполнявший в этой постановке роль Треплева, впоследствии, уже будучи народным артистом Советского Союза, рассказывал мне, что у Соловцова в Киеве, играя Треплева, он всегда выходил на сцену с чувством, будто он играет Гамлета. Великий русский трагик подтвердил этим, что шекспировский элемент в «Чайке» не есть мой домысел, а является органическим выводом из существа пьесы.

## От «Женихов» к «Женитьбе»

Театральная Москва 20‑х годов проявляла исключительный интерес к драматургии Гоголя. Началось это как бы случайно Художественный театр поставил в 1921 году с остатками своей труппы «Ревизор», где неожиданно выделился Михаил Чехов, игравший Хлестакова. Сам спектакль был скучноват. Для МХАТ было новинкой то, что Москвин, игравший городничего, в последнем действии разрушил четвертую стену и, ставши на суфлерскую будку, прямо в зрительный зал произнес знаменитые слова: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» Но Чехов своей эксцентрической игрой изменил привычное представление о Хлестакове как барчуке, попавшем {437} в затруднительное положение вследствие карточного проигрыша в Пензе. Элегантным Хлестаковым был красавец Аполлон Горев в прежней постановке Художественного театра. Маменькиного сынка и барчука играл Степан Кузнецов, как будто это был не Хлестаков, а тетка Чарлея. Чехов же играл в какой-то особой сценической манере распадающегося на отдельные куски человека. Я об этом писал, когда говорил о Чехове, игравшем «Спичку между двух огней».

К «Женитьбе» Гоголя обратилась студия Вахтангова, где комедию Гоголя поставил молодой Завадский в какой-то мрачной, таинственной атмосфере, с тягучими длиннотами, не отвечавшими природе гоголевского комизма.

Как бы в противоположность Завадскому Бебутов в театре имени МГСПС поставил «Ревизора» в легкой водевильной манере, без всяких сатирических обобщений. Все было легко и легкомысленно, и все это казалось одним из режиссерских экспериментов того времени.

«Ревизор» Бебутова шел в 1925 году, в самый канун «Ревизора» Мейерхольда, явившегося одним из крупнейших театральных событий тех лет. Горячие споры и дискуссии вокруг «Ревизора» Мейерхольда в течение нескольких месяцев занимали театральную столицу и наряду с прославлением мастера сопровождались и жестокой хулой по его адресу. Критик Тальников даже выпустил целую книгу, посвященную этому спектаклю, но и этим не исчерпался интерес к постановке Мейерхольда. Страсти накалились до предела и повели к тому, что на сцене Большого театра силами труппы Малого театра был поставлен «правоверный» «Ревизор». Неожиданно для устроителей это оказалось одним из самых скучных представлений «Ревизора». Было что-то очень провинциальное и в костюмах, и в исполнении, несмотря на то, что в главных ролях были заняты превосходные актеры. Приблизительно к третьему действию партер Большого театра стал пустеть, и никакие овации не сопровождали этого, по мнению староверов, настоящего «Ревизора».

Интерес к гоголевской драматургии усилился и в связи со столетием Малого театра в 1924 году. В Бахрушинском музее силами членов Академии художественных наук был устроен цикл лекций, посвященных классическим авторам Малого театра и его корифеям. На {438} мою долю выпала тема «Гоголь и театр», и я стал усердно заниматься драматургией великого комедиографа. Работая над своей лекцией, я попутно задумался над рядом композиционных моментов «Ревизора» и «Женитьбы», хотя это прямо не входило в программу моего выступления.

В «Ревизоре» меня привлекла тема письма как одного из движущих моментов действия комедии.

Вот городничий читает в первом действии письмо, полученное им из Петербурга от своего приятеля о том, что ему, Сквознику-Дмухановскому, надо ждать приезда ревизора. Из этого письма возникают второе, третье и четвертое действия комедии, которые я назвал для себя сценической новеллой о Хлестакове. В пятом действии развязка приходит от того, что почтмейстер распечатал еще не отправленное в Петербург письмо Хлестакова другу Тряпичкину. Так, в конвертах двух писем первого и пятого действий, заключен весь сюжет о мнимом ревизоре. Привожу эти детали для размышления читателей. Возможно, что кто-нибудь из будущих режиссеров воспользуется перекличкой двух писем для построения новой композиции спектакля.

Совсем по-другому меня заинтересовала «Женитьба».

Изучая историю ее написания, я пришел к выводу, что это не просто легкая комедия, которая по силам любительским кружкам, а одна из загадочных пьес русского репертуара, имеющая для Гоголя автобиографическое значение. Изучению «Женитьбы» я и посвятил большой, уже чисто исследовательский этюд, называя «Женитьбу» загадочной пьесой Гоголя.

Читающая Россия впервые познакомилась с «Женитьбой» в конце 1842 года, когда вышло четырехтомное собрание сочинений Гоголя, где и была помещена эта дотоле неизвестная пьеса.

По распоряжению автора, непосредственно после заглавия, подзаголовка и указания количества действий стояли заключенные в скобку слова — «писано в 1833 году». Разница между датами написания и опубликования «Женитьбы» не могла не обратить внимания вдумчивого читателя. Однако вне истории текста эта загадка не могла быть разрешена.

Появление в самом конце 80‑х годов десятого издания сочинений Гоголя, где текст пьесы был сверен Тихонравовым {439} с рукописями и первоначальными изданиями, явилось поворотным пунктом в деле опознания истории гоголевских произведений вообще и, в частности, истории «Женитьбы».

Путем изучения черновиков, писем и рукописей Гоголя, свидетельств его современников, а также свойств и особенностей употреблявшейся Гоголем в различные периоды бумаги Тихонравов реконструировал процесс писания «Женитьбы» и выяснил вопрос, что означает дата «1833» и действительно ли пролежала «Женитьба» почти десятилетие в портфеле ее творца.

Полученные факты свидетельствовали, что, во-первых, к 1833 году относятся лишь первоначальные наброски пьесы, во-вторых, в течение десяти лет, отделяющих 1833 год от 1842 года, «Женитьба» подвергалась неоднократной переделке, словом, как пишет Тихонравов: «Кроме второй части “Мертвых душ”, ни одно из произведений Гоголя не подвергалось такой продолжительной переработке, как “Женитьба”».

Выпущенный в 1892 году дополнительный к десятому изданию том дал наконец то, что исследователями гоголевских текстов считается первой редакцией «Женитьбы».

Это было начало комедии в трех действиях «Женихи», действительно писавшейся Гоголем в 1833 году.

Отклоняя от себя задачу пересказывать историю текста, как она изложена у Тихонравова и Шенрока, — мы тем не менее считаем нужным дать самую краткую справку о датах и фактах, относящихся к «Женитьбе». Эта справка нам будет полезной и в дальнейшем.

Не окончив в 1833 году «Женихов», Гоголь в 1834 и 1835 годах снова принялся за комедию, которую настолько закончил, что в августе 1835 года, находясь в Москве, прочитал ее в доме Погодина, причем комедия на этот раз называлась уже «Женитьба». По крайней мере так она именуется в письме Гоголя к Щепкину от 29 апреля 1836 года. В этом письме Гоголь уведомляет московского артиста, что «комедию мою, читанную мною в Москве под заглавием “Женитьба”, я теперь переделал и переправил и она несколько похожа на что-нибудь путное». Не останавливаясь сейчас на факте перемены названия, отметим, что, на наш взгляд, эта деталь имеет существенное значение.

{440} Согласно вполне обоснованному предположению Тихонравова, уехавший в том же году за границу Гоголь оставил в Петербурге обработанную заново, но недоработанную «Женитьбу», и она была выслана ему его другом Прокоповичем в числе других рукописей в Рим в 1837 году. Так называемая первая римская редакция «Женитьбы» в конце декабря 1839 года к печати еще не была приготовлена. Вторая римская редакция начала переписываться не ранее октября 1840 года. В феврале 1841 года Погодин напечатал в своем «Москвитянине», что комедия «Жених» в двух действиях давно готова. Остается неизвестным, что разумел Погодин, говоря давно готова, и откуда он взял название «Жених».

Приехав в Петербург в 1841 году и проведя там зиму и весну 1842 года, Гоголь окончательно приготовил к печати рукопись «Женитьбы», которая состояла из текста, переписанного в Риме, надстрочных поправок и пропущенного при переписке четвертого явления второго действия. В таком виде рукопись и пошла в печать. Последнюю поправку Гоголь внес письмом к выпускавшему издание Прокоповичу 14 ноября 1842 года.

Итак, перед нами пять обработок «Женитьбы», если в это число включать неоконченных «Женихов». Но весь вопрос — включать ли? Несмотря на то, что Тихонравов и Шенрок отвечают на этот вопрос утвердительно, мы позволяем себе с их мнением не согласиться, подходя к вопросу о связи «Женихов» и «Женитьбы» по существу.

Это станет ясно, если мы дадим себе труд перечесть «Женихов» без предвзятого убеждения, что это первая редакция «Женитьбы». Такое свободное чтение нас легко убедит в том, что «Женихи» являются по своему сюжету совершенно особым произведением — иного сценария, иного разворота действия, иной развязки. Поэтому удивляешься, когда Тихонравов утверждает, что Гоголь, будучи недоволен написанным для «Женихов», не оставил выбранного для комедии сюжета, но стал обрабатывать его по совершенно иному плану. Мы же полагаем, что Гоголь в тот момент, когда перед ним возникли образы Кочкарева и Подколесина, оставил сюжет «Женихов» в стороне и начал писать комедию не только по новому плану, но и на новый сюжет.

Сюжет «Женихов» — это попытка героини комедии Авдотьи Гавриловны выйти замуж путем своеобразных {441} смотрин женихов и Возникшая из этого борьба соперников, которая, насколько можно судить, возникает между Яичницей и Жевакиным. Сюжет же «Женитьбы» — это история жениховства нерешительного холостяка, история, осложненная вмешательством в «сватное» дело слишком решительного приятеля.

Если уже искать первую редакцию «Женитьбы», то таковую следует видеть в неоконченной повести об Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке, на которую в этом смысле и указал еще в 1863 году Аполлон Григорьев, когда писал во «Времени», что «в простодушном очерке характера Ивана Федоровича Шпоньки таится уже зерно глубокого создания характера Подколесина».

Но тогда что же такое «Женихи» по отношению к «Женитьбе»? Ответ на это, думается, один. «Женихи» — это остатки неоконченной драматургической постройки, использованные Гоголем только как материал для иной, внешне, казалось бы, родственной комедии. Но комедии не родственны. И здесь история текста дает нам ключ к пониманию некоторых композиционных особенностей «Женитьбы» и вскрывает природу «Женитьбы» как пьесы двух комедийных систем, сцепленных между собой чисто механически. Получилось же это оттого, что Гоголь, беря неоконченных «Женихов» как материал для второй половины первого действия, не смог его освободить от заложенного в нем сюжета. И этот неумерщвленный сюжет и превратил в конце концов окончательную редакцию «Женитьбы» в пьесу с расщепленной сердцевиной, в пьесу, где два не связанных между собой героя, две самостоятельно раскрывающихся судьбы. Ведь совершенно очевидно, что нет никакой органической связи между Подколесиным и Агафьей Тихоновной, что они друг для друга — чистая случайность.

Эта неувязка, на наш взгляд, ощущалась самим Гоголем и повела к тому, что «Женитьба» была им обозначена пьесой в двух действиях, в то время как мы ясно сознаем, что вторая половина первого действия есть совершенно самостоятельное действие. И все же, почему это тоже первое действие? Да потому, что вторая половина первого действия есть первое действие в комедии об Агафье Тихоновне и женихах, тогда как два начальных явления есть первое действие в комедии о Подколесине.

{442} Сцепив две комедии в одну, Гоголь так и не спаял в одно целое оба сценических потока, и всякий раз, когда перечитываешь «Женитьбу», неизменно ощущаешь двойственную ее природу и лежащий в основе ее раскол.

Механическое сцепление двух комедийных систем в «Женитьбе» осуществляется на основе бытового обычая — заключения брака через посредничество свах. Благодаря этому очевидно то громадное композиционное значение, какое играет в «Женитьбе» Фекла. Это она своими поступками превращает двойственную «Женитьбу» в подобие единого художественного организма, вызывает у нас впечатление однородности разыгрывающегося драматургического процесса.

Для того чтобы лучше понять организующую роль Феклы, мы должны, хотя бы бегло, реконструировать лежащий в основе «Женитьбы» акт гоголевского воображения.

Создавая «Женитьбу» как комедию о жителях Петербурга, Гоголь как бы разложил перед нами карту столицы и заставил неутомимую сваху путешествовать по ее улицам, проспектам, линиям и переулкам. С точки зрения Феклы вся «Женитьба» есть не что иное, как очерк ее путешествия. Развертывая этот очерк, Гоголь щеголяет адресной точностью. Географическим центром он делает Мыльников переулок, где стоит дом купца третьей гильдии Купердягина, и от этого дома Фекла делает самые отдаленные концы, ища подходящих женихов. На Васильевском острове в восемнадцатой линии Фекла находит Жевакина; в Петровском переулке на Песках — Анучкина, на Канавке, возле Семеновского моста — Подколесина. Нет только адреса Яичницы, да и то в ранней редакции «Женитьбы» находится и его адрес, если не домашний, то служебный. В этой редакции Яичница, тогда еще именовавшийся Горшком, оказывается служащим в Казенной палате. Легко заметить, что благодаря такому движению Феклы по Петербургу только и удается Гоголю мобилизовать и свести в одно место то разнообразие петербургских искателей невест, которых мы встречаем в «Женитьбе».

Географической, адресной точности соответствует и точность календаря. Сопоставляя историю жевакинского мундира с разговором Подколесина и Агафьи Тихоновны о близости екатерингофского гулянья, мы получаем точную {443} дату, когда случилось все это «совершенно невероятное событие». Это дата — день 8 апреля 1825 года.

Для того чтобы до конца обрисовать петербургский колорит пьесы, мы упомянем еще о том, с каким тщанием Гоголь населяет свою «Женитьбу» не только действующими лицами, но и теми ремесленниками, лавочниками и тому подобными персонажами, о которых по разным поводам упоминается в тексте. Кого-кого тут нет! Тут и портной, шьющий фрак Подколесину, и хозяин магазина ваксы на Вознесенском проспекте, и сапожник, и прачка, стирающая Подколесину воротнички, и купец, снимающий у Агафьи Тихоновны огород под капусту, и швея, что жила прежде с сенатским «оберсехлетарем», и жена Кочкарева, и начальник Яичницы, и целая эскадра Жевакина, и отец Анучкина, и купец мелочной лавки, что напротив дома Купердягиных, и извозчик, на котором бежал Подколесин.

Словом, целый человеческий мирок создан Гоголем, чтобы плотным бытовым кольцом окружить своих главных героев.

Но вернемся к Фекле. Если бы нам понадобилось представить в виде чертежа образуемое свахой движение и возникающую отсюда геометрическую схему пьесы, то эта схема представилась бы нам в виде незамкнутого круга, центром которого служит Агафья Тихоновна. На периферии круга расположатся точки четырех женихов, а в разминке концов следует поместить фигуру пятого жениха — Старикова, кандидата Пантелеймоновны. Пять жениховских радиусов-лучей, стекающихся к центру, Гоголь преломил через призмы посредников. Призма Феклы преломляет лучи Анучкина, Жевакина и Яичницы, призма Арины Пантелеймоновны — Старикова, а луч Подколесина идет по пути, указанному ему его спутником Кочкаревым.

Кочкарев — это не просто действующее лицо пьесы, но и организующее начало «Женитьбы». Если Фекла организует женитьбу как пространственную величину, то Кочкарев организует ее во времени. Для того чтобы лучше осветить драматургическое значение Кочкарева, подойдем к нему со стороны актера. Этот угол зрения нам кое в чем существенно поможет. Бесспорно, что из всех действующих лиц Кочкарев является фигурой наиболее трудной в смысле сценического воплощения. Причина {444} заключается в том, что Гоголь не дал никакой психологической мотивировки для объяснения вмешательства Кочкарева в подколесинскую женитьбу, и единственное, что может дать актеру жизнь в этой роли, — это создание самим исполнителем того характера, из которого может проистечь дальнейшее поведение. Так, например, Шумский, по свидетельству журнала «Пантеон», играл Кочкарева пустейшим человеком, ветром, суетой и пустомелей, «одним словом, — говорит автор рецензии, — это ветреник, взбалмошная голова, скорый на все руки». Любопытно, что сам Гоголь в ранней редакции пытался найти мотивацию для поведения Кочкарева. Ее мы находим в исчезнувшей потом реплике Кочкарева из разговора его с Феклой. Он кричит: «Да я разве допущу тебя без меня женить? Ты, пожалуй, еще так его подденешь, женишь на такой королеве, что мороз по коже…» В этих фразах есть намек на ту дружескую услугу, которую Кочкарев как будто хотел оказать своему приятелю. Но потом Гоголь как бы спохватился и, решив, что оказывать услуги не в обычае Кочкарева, вычеркнул эту реплику. Таким образом, Кочкарев, при подходе к нему актера, является в некотором смысле чистым листом, на котором уже сам исполнитель должен начертить образ, который ему видится как художнику сцены. Но разве обязательно чистый лист роли Кочкарева заполнять психологией? Быть может, здесь возможно иное толкование? Одно обстоятельство бросает свет на эту проблему. Это обстоятельство — неудача великого Щепкина при исполнении данной роли. Известно, что игра артиста в роли Кочкарева никого не удовлетворила. А меж ту тем, кто же, как не Щепкин, был создан для сценического истолкования гоголевского театра. Перелистаем старые рецензии. Вот отзыв Белинского, писавшего, что Щепкин в роли Кочкарева обнаруживает больше искусства, нежели истинной натуры; а вот замечание Аполлона Григорьева, говорившего: «отвлеченно Кочкарев понят им (Щепкиным) прекрасно, в высшей степени комично, — но типа не выходит из этих разнородных черт, и Кочкарев у Щепкина является не лицом, а рычагом действия».

Знаменательное выражение — «рычаг действия». Оно поистине великолепно вводит нас в круг вопроса о временной природе «Женитьбы». Сыграв Кочкарева как «рычаг действия», Щепкин если и погрешил против себя {445} как реального актера, но, конечно, правильно выявил драматургическое значение роли, разгадал самую природу ее динамичности. Ибо с точки зрения композиции Кочкарев отнюдь не только бытовой персонаж, но прежде всего и важнее всего воплощение чистого движения, тот, кто двигает пьесу, является ее мотором, придает ей нужный темп. Только с появления на сцене Кочкарева «Женитьба» делается пьесой, будучи до тех пор лишь статической картиной, одним из бесчисленных повторений тех восьмидесяти или девяноста утр, которые Фекла провела у дивана Подколесина. Кочкарев сразу дает темп и вместе с тем дает и ритм. Если под темпом разуметь быстроту движения «времени», а под ритмом — чередование временных промежутков, то Кочкарев является и ритмизирующим началом пьесы. Этот ритм синкопичен, он полон резких толчков и крутых поворотов. Он оправдан фамилиями героев: Кочкарев — та кочка, которая оказывается под колесом жизненной телеги Подколесина, и она меняет монотонный «холостяцкий» ход подколесинского бытия. И потому, как только Подколесин соскакивает с этой «кочки», как только во втором действии он остается один, так с несвойственной ему быстротой пытается вновь обрести нарушенный Кочкаревым ритм и темп своего личного бытия. Заставляя Подколесина выпрыгнуть в окно, Гоголь этим прыжком как бы дает иллюстрацию к тому «закону» душевной жизни, согласно которому оказывается невозможным для человеческой личности жить в неприсущем ей ритме. Ведь рано или поздно она все равно вернется на свою душевную дорогу, на свою «скорость». И потерять ритм души — не значит ли потерять самый стержень жизни? Вспомните, как Блок в «Незнакомке» горестно восклицает устами Поэта: «Я ритм души потерял…» И с этой точки зрения прыжок Подколесина является актом естественного самосохранения. Прыгая в окно, Подколесин сбрасывает навязанный ему Кочкаревым ритм и восстанавливает права своего собственного ритма. Подмена ритмов не удалась (не могла удасться?!) — в этом очень тонкая психологическая правда «Женитьбы».

Анализируя композиционное значение образов Феклы и Кочкарева, мы сделали попытку установить для «Женитьбы» категории ее времени и пространства. Нам нужно теперь понять, что же в этих категориях совершается. {446} Для этого мы должны рассмотреть те приемы, какими Гоголь построил здание пьесы. Первое, на что наталкиваешься, раздумывая над этим вопросом, — это на подзаголовок: «совершенно невероятное событие». Это указание автора должно быть не только принято к сведению, но и поставлено в связь с остальным его творчеством и прежде всего с его петербургскими повестями. Вспомним, что аналогичное сочетание слов нам уже встречалось, когда мы читали «Нос». Там первая фраза гласит буквально следующее: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие». «Необыкновенно странное происшествие» — «совершенно невероятное происшествие» — не звучат ли эти выражения почти одинаково?

Работа Виноградова о сюжете и композиции «Носа» убедительно вскрыла природу этой гоголевской повести как природу становления и тем дала истолкование выражения «необыкновенно странное происшествие», как обозначение сна майора Ковалева. Виноградов пишет: «Сон, как средство развертывания сюжета, был излюбленным приемом Гоголя в первый период его творчества и вводился им так, что сновидения первоначально воспринимались читателем, как реальные факты, и, лишь когда у него возникало ожидание близкого конца, автор неожиданно возвращал героя от сна к действительности, которая обычно контрастно противопоставлялась сонным грезам».

Можно было бы, пользуясь путем простой аналогии, представить «Женитьбу» как сон надворного советника Подколесина. Но, прежде чем высказать это утверждение, следует обратить внимание на ряд мелких фактических несообразностей, мешающих видеть в «Женитьбе» реальную комедию, «случай из жизни». С первой же страницы Гоголь заставляет нас присутствовать при свадьбе, которая ладится не более, не менее, как великим постом! Пропущенный мясоед («вот опять пропустил мясоед») не мешает Кочкареву устраивать брачную церемонию в недозволенную для свадеб пору. А далее — сам бешеный темп свадьбы (и это в медлительно купеческой семье) и, наконец, странная особенность жениха. Он чиновник, но вряд ли посещает службу. У него каждое утро сидит сваха. И в то время как Яичница приезжает к Агафье Тихоновне со службы, Подколесин {447} спокойно едет к ней из дому, не Помышляя о своих обязанностях. Все это мелочи, но они ясно показывают, что Гоголь мало заботился о том, чтобы его комедия была безупречна с бытовой стороны. Он создает лишь иллюзию реальности, а отнюдь не самую реальность. Но что же характерно для сна как литературного приема? Не то ли, что Виноградов называет «возвращением героя от сна к действительности», то есть пробуждением, только тогда возникает нужный контраст между сном и грезами, открывающими мир желания героя, и той действительностью, в которую этот герой погружен.

В «Женитьбе» никто не «спит», и потому в ней нет и пробуждения. Но в ней есть характерный признак произведения, построенного на принципе сна. Этот признак — возвращение действия к исходному пункту. Подколесин прыгнул в окно — и нет более грез о женитьбе и семейной жизни. Вновь — холостяцкая комната и пролежанный диван. Может быть, точно задремал Подколесин на своем диване и все это совершенно невероятное событие привиделось ему во сне? Может быть, неловко повернувшись, он даже скатился с дивана, и это падение он переключил в сонном сознании в прыжок. Как бы то ни было, прыжок был для Подколесина пробуждением, и он снова вернулся в свое обломовское одиночество. На несколько минут сонная греза спутала в одно неведомую Агафью Тихоновну, о которой каждое утро твердит Фекла, его приятеля Кочкарева, соперников, великий пост, придворного официанта, штукатурщика и так далее. И о свадьбе ли думать, когда для нее упущено время и надо ждать «красной горки». Но, скажем словами самого Гоголя: «… ну да и где же не бывает несообразностей? — а все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то…» Это что-то гоголевской «Женитьбы» — ее тема. Она и скрывается за ширмой художественного произведения.

В самом начале нашего изложения мы мимоходом обратили внимание на факт перехода названия «Женихи» в «Женитьбу». Этот с виду малозначительный факт имеет, на наш взгляд, существенное значение именно в отношении опознания самой темы пьесы. Для этого нам следует обратить внимание на сопутствующие обоим названиям ассоциативные представления. Если слово «женихи» вызывает в нас какой-то, хотя и неясный, образ {448} конкретных людей, то одиноко брошенное слово «Женитьба» звучит отвлеченно, именно как тема для размышления. Другое дело, если бы Гоголь назвал свою пьесу «Женитьба Подколесина», как у Островского «Женитьба Белугина» или «Женитьба Бальзаминова». Но Гоголь именно поставил «Женитьбу» вне всякой связи с другими словами или именами. Темой пьесы является именно женитьба и связанные с ней переживания.

Рассказывая об истории текста «Женитьбы», мы видели, что Гоголь возвращался к этой комедии, к слову сказать, им нелюбимой, в течение почти десяти лет. Он начал ее писать, когда ему было двадцать четыре года, а кончил, когда было уже около тридцати четырех. В эту пору жизни для него была естественной мысль о браке, и можно предполагать, что «Женитьба» явилась отражением гоголевских раздумий о браке и любви. Подколесин спасся из-под венца, но ведь, прежде чем он решился на этот смелый шаг, он изложил целую философию брака как пути к открытию совершенно нового мира. Не воспользовался ли Гоголь маской надворного советника для того, чтобы косноязычными устами Подколесина сказать и свое слово. «Теперь только я узнал, — говорит Подколесин, — что такое жизнь; теперь предо мною открылся совершенно новый мир. Теперь я вот вижу, что все это движется, живет, чувствует, эдак как-то испаряется, как-то эдак, не знаешь даже сам, что делается». И дальше: «Вдруг вкусишь блаженство, какое точно бывает только разве в сказках, которого просто даже не выразишь, да и слов не найдешь, чтобы выразить».

Брак как открытие нового мира, как путь к пониманию смысла жизни, — но ведь это не тот брак, что совершается через свах, брак как сделка с росписью приданого в руках. И, ужаснувшись такого безлюбовного брака, Гоголь предпочел одиночество, холостую, пусть безрадостную жизнь. Ибо, как и Подколесину, стало ему страшно «на всю жизнь, на век, как бы то ни было связать себя, и уже после ни отговорки, ни раскаянья, ничего, ничего — все сделано».

Нашей задачей, таким образом, было выяснить, что в основе «Женитьбы» лежит тоска Гоголя по любви, которая «лишенного всякого сведения человека» возводит на более высокую ступень жизни.

{449} Вопросы общей композиции «Женитьбы», ее организующих начал и заключенной в ней темы не могут быть обойдены и театром при постановке «Женитьбы», если только театр не захочет ограничить себя традиционным павильоном и водевильным стилем игры. Кроме затронутых нами вопросов должно быть обращено внимание и на характер ремарок в «Женитьбе», и на воспроизведение пьесы самим автором в устном чтении. «Вещные» ремарки (бутафория, декорация) в «Женитьбе» скудны, и это не случайно. Гоголь как бы не придает значения тому, что увидит зритель на сцене, и упоминает о предметах постольку, поскольку они требуются для игры. Так, в первом действии мы узнаем, что в комнате есть стул только тогда, когда хозяин предлагает его Фекле, зеркало, когда Подколесин смотрится в него. Все внимание сосредоточивается только на игре.

Сам Гоголь, как известно, был замечательным актером и чтецом и, как свидетельствует доктор Тарасенков, читал «Женитьбу» так, что она представала перед слушателями как источник неистощимого смеха. И это музыкальное богатство Гоголь и положил в основу словесной инструментовки текста. Недаром Мусоргский выбрал эту гоголевскую комедию как материал, достойный музыкальной обработки. И если для режиссера является обязательным точный учет особенностей формы «Женитьбы» как «совершенно невероятного события», то для актеров необходима максимальная напряженность для разгадки интонаций Гоголя-чтеца, превращенных им в ритмическую и мелодическую ткань диалогов и монологов. Это нелегко, так как и в «Женитьбе» Гоголь остается человеком особой породы, чем мы, — «таинственным Карлой», как звали его шутя нежинские товарищи.

## Театральный антракт

В эстетике театрального спектакля есть крупные и мелкие проблемы. Одной из «мелких» проблем является вопрос об антракте как об элементе спектакля. На первый взгляд здесь как будто нет никакого эстетического значения. Однако это не так. Проблема антракта имеет и эстетический и социально-психологический смысл, и в {450} свое время я посвятил антракту в журнале «Культура театра» за 1921 год небольшое исследование.

… Спектакль в современном театре слагается из кусков сценического действия (актов) и разделяющих их свободных промежутков времени (антрактов).

Театральная эстетика мало обращает внимания на антракт, молчаливо считая его элементом жизни, а не художества. И публика в подавляющем большинстве такое понимание антракта санкционирует своим поведением. Для рядового зрителя антракт — это встреча со знакомыми и друзьями, свидание с возлюбленными, деловой разговор с нужными людьми; антракт — это жевание бутербродов и яблок у буфетной стойки, выпитый на ходу обжигающий стакан чая, выкуренная папироса, чтение программ и либретто и прочие дела и делишки обыденного порядка.

Еще совсем недавно мы знали людей, весь смысл пребывания которых в театре сводился к антрактам. Опаздывая на первый акт, они аккуратно приезжали к первому антракту и уезжали из театра не позже звонка, возвещавшего начало последнего действия. Притягательная сила генеральных репетиций и премьер отчасти коренится в характере их антрактов. Если в обычный день театральное фойе представляет собой круговорот безымянной массы, то фойе генеральных репетиций и первых представлений пестрит именами и знаменитостями всех родов. И именно в эти антракты среди легкой болтовни и приятных улыбок творился «высший» суд и расправа, определялся и предопределялся для простых смертных успех или неуспех очередной постановки. Тут же вилась тонкими струйками дымка очередных сплетен и городских новостей, происходил конкурс дамских нарядов и драгоценностей, словом, кипел и пенился базар житейской суеты.

Думается, для беглой характеристики социальной, вернее, социально-психологической природы антракта, настоящих замечаний достаточно. Среди форм человеческого общения антракт занимает место, если и недостаточно значительное, то, во всяком случае, ярко окрашенное. Путем антрактов театр превращается в своего рода клуб. Другой вопрос — нужно ли это превращение?

Дальнейший подход к теме антракта со стороны зрительного зала вводит нас в область душевной гигиены. {451} Для зрителя, чье внимание не обладает большой емкостью и пристальностью, антракт — уступка его психике. Прошло то время, когда люди, обладая более крепкой нервной системой, могли просиживать в театре сряду несколько часов, не нуждаясь в антракте.

Исторической справкой о выносливости прежнего зрителя может служить указание на первый спектакль на Руси, отделенный от нас почти двухсотпятидесятилетней давностью. Шло «Артаксерксово действо», продолжавшееся десять часов, и царь Алексей Михайлович, присутствовавший на диковинном представлении, ни разу не покинул своего места.

Но наша старина отмечена другим темпом жизни. Культурный обиход современного европейца протекает в бешеной гонке «омнибусов, кэбов и автомобилей», в острой смене городских, мгновенно вспыхивающих и мгновенно гаснущих настроений. И если вспомнить, что в мозаичной структуре расписанного по минутам дня театр — его эпилог, последний этап нашей впечатлительности, то станет ясно, что, утомленный сутолокой присутственных часов и тяжким разрешением вопросов существования, человек без передышек непрерывного потока сценических образов не выдержит. Усталая душа, как утлый челнок, легко переворачивается от всякого лишнего «фунта» внешних восприятий и внутренних движений. И для того чтобы утлый челнок был способен переплыть море монументальной трагедии или хотя бы серьезной драмы, ему и необходимы антрактные пристани на пути.

Необходимы антрактные пристани и современному актеру. Очень мало найдется в наше время исполнителей такого большого «дыхания», какое давало бы возможность вести значительную роль сплошь без перерывов отдыха, оставаясь все время в круге изображаемого героя. И, естественно, если антракт приходит на помощь уставшему вниманию зрителей, то он поддерживает и творческий пульс лицедеев.

Однако анализ проблемы антракта с точки зрения мира сцены приводит нас к более интересным вопросам. Те сценические последствия, какие вытекают из разложения законов единства времени и места, произведенного современной драматургией, отравились и в маленьком зеркале антракта.

{452} После предисловия Виктора Гюго к «Кромвелю» свобода драматических авторов в трактовке пространственного и временного фона их произведений достигла «анархического» предела. Театру шекспировских времен, для которого вопросы географии и топографии сценической Остановки не имели значения, — «ковер-самолет» авторской фантазии был не страшен. Примитивно оборудованный лондонский «Глобус» имел дело со зрителем, чье воображение было свежо и богато, легко воспламенялось от намека и не нуждалось в тех сложных декорациях, какие принес в театр сначала громоздкий натурализм, а затем и его антиподы — пышный театрализм и ухищренный абстрагизм, заменивший понятие чувственной вещи своего рода кантовской вещью в себе.

Результат нового понимания постановочных задач не замедлил сказаться. Темп развития техники сцены отстал от темпа режиссерских замыслов — и вот тут-то на помощь машинам и пришел в качестве «слуги двух господ» антракт, равно необходимый и театру натуралистическому и театру условному. Эту «техническую» функцию антракта отлично знают все посетители так называемых «постановочных» пьес в театрах, обладающих несильным сценическим оборудованием. Погоня за созданием чисто зрительных иллюзий здесь приводит лишь к тому, что спектакль начинает благодаря своим бесконечным антрактам делаться тяжким бременем для всего зрительного зала. И когда, наконец, вновь открывается занавес, утомленная долгим ожиданием аудитория вместо концентрированного внимания следит рассеянными глазами за развитием действия, утратив к нему всякий интерес. Так замыкается круг. Разложение закона единства места приводит театр к сложнейшим режиссерским канонам, которые в свою очередь благодаря несовершенному аппарату сцены разлагают единство спектакля, прибегая к помощи антрактов, вынужденных возместить своей длительностью слабость технических сил.

Иное значение, чем разложение закона единства места, придает антракту разложение закона единства времени. Разбив рамку двадцати четырех часов, новый драматург щедро воспользовался своим правом в обращении с элементом времени, развертывая действие пьесы на протяжении не только дней, недель и месяцев, но и годов, десятилетий, даже порой целых эпох. И вот для того, {453} чтобы позитивно настроенный зритель между двумя соседними действиями протекает какой-то более чем измеряемый минутной и часовой стрелками срок, — необходим антракт… Своим течением антракт должен давать впечатление того, что за спущенным занавесом полет времени совершается быстрее, чем по ту сторону рампы. Вспоминается анекдотический театрал, который не поверил тому, что «вечность» может воплощаться в «антрактных мгновениях», и, прочитав в программе, что между первым и вторым действием проходит три года, ушел домой, не пожелав так долго ждать продолжения пьесы. Но так бывает в анекдоте — в действительности же антракт, разбивая на отдельные моменты заинтересованное восприятие зрителей, дает психологическую возможность авторам щедро пользоваться теми выгодами, какие заключаются в свободной трактовке условий времени.

Эту функцию антракта, порожденную разложением второго классического единства, можно назвать наивно символической. Указанием на нее и можно закончить обзор тех ролей, какие исполняет Фигаро современного театра — антракт.

Однако если антракту суждено быть и на будущее время элементом спектакля, то, несомненно, он должен быть освещен светом эстетических норм и тем самым быть причастным художеству, а не жизни.

В статье Ленского о значении режиссера в драматическом театре мы находим следующие знаменательные слова, относящиеся к антракту: «Директор обязан также считаться с большей или меньшей длиннотой антрактов, потому что антракт — тот же интервал, что и в музыке». Протяженность во времени — вот то основное качество антракта, какое должно быть подвергнуто ритмической обработке отдельно для каждой ставящейся на сцене пьесы. В качестве примера отсутствия такой ритмической обработки сошлюсь на спектакль, который мне пришлось видеть в Третьей студии МХАТ. Шло метерлинковское «Чудо святого Антония». По композиции пьесы второе действие (пьеса в двух действиях) должно стремительно вытекать из первого, почти не отделяясь антрактом. Студия же, несмотря на схематичность постановки, антракт растянула, и зрительный зал наполнился посторонними беседами, определенно рассеяв настроение, {454} созданное первым действием, и тем лишив вторую половину пьесы должного внимания.

Вторым свойством антракта является его формальная пустота. Антракт, подобно паузе, беззвучен — он молчит. Однако, давая выше социально-психологическую характеристику антракта, я старался показать, как «быт» и «житейский интерес» овладевают этой свободой антракта, вливая в него вне эстетики лежащее содержание Прошлое театра знает две попытки заполнить художественными впечатлениями промежутки между действиями. Это интермедия и музыкальные номера. Если антрактная музыка справедливо уничтожена, а интермедии имеют интерес только в спектаклях, реконструирующих старинные представления, то все же остается открытым вопрос — оставлять ли пустым или заполнять чем-нибудь антракт.

Думается, что этот вопрос не представит больших трудностей, если сразу обратить внимание, во-первых, на то, что антракт не цель, но лишь одна из черт театра, а, во-вторых, что антракт пуст только формально.

Из первого положения современный немецкий театр делает правильный вывод, отводя антракту минимум времени и насколько возможно сжимая его. При таком сжатии обнаруживается и справедливость второго положения, что антракт пуст только формально. Его истинное содержание — те впечатления, что оставил в психике зрителей предшествующий акт. Воспринявшая эти впечатления душа во время антракта должна впитать их, подобно тому, как песок впитывает воду, и, впитав, быть вновь готовой к приятию новых сценических образов.

Ритм пьесы и ритм внимающей ей души — вот в конце концов те две силы, какие эстетически должны определять характер антракта, и если существование антракта в организме спектакля признается принципиально, то он и должен быть оправдан общими творческими целями Театра. Такова проблема культуры антракта.

### \* \* \*

Много лет спустя в «Режиссерском плане “Отелло”» Станиславского, опубликованном в 1945 году, в статье «Мизансцены и их оправдание» я нашел следующие мысли великого режиссера об антракте.

{455} Дело идет о непрерывности действия пьесы, которому, по словам Станиславского, «мешает антракт». Станиславский пишет:

«Антракт, перемена декораций, новые впечатления раскалывают внимание и настроение зрителей. В линию пьесы, по которой ведут его актеры, поэт, режиссер, вплетаются моменты из его частной жизни. Это не может не отразиться в общем взгляде на пьесу и спектакль, который зритель выносит из театра. Кроме того, эти антракты всегда являются осаждающими моментами в процессе восприятия впечатлений».

Станиславский считает, что «антракт с разговорами и с добрыми соседями и с едой конфет» убивает энергию и внимание зрителей. И он добивается, чтобы в такой многокартинной пьесе, как «Отелло», делался поворот круга без антракта.

Для меня в этих высказываниях Станиславского и его отношение к антракту как чисто бытовому моменту спектакля и к эстетической роли безантрактовой пьесы, которую он осуществил в «Фигаро» и предложил осуществить в «Отелло».

Драматург Гладков опубликовал в сборнике «Тарусские страницы», вышедшем в 1961 году, часть своих записей разговоров с Мейерхольдом. Среди этих высказываний Мейерхольда есть и его размышления о проблеме антракта в драматическом театре.

Мейерхольд считал, что «проблема антракта в театре это не столько вопрос о перерыве для отдыха зрителя, сколько вопрос о композиционных членениях спектакля. Пьеса в одном огромном непрерывном акте вряд ли возможна как речь без пауз и цезур или симфония, состоящая из одной части. Нежелательно, чтобы перерывы между актами или эпизодами были длиннее пауз между симфоническими частями. Но это уже задача не техники драмы, а техники театра. С моей точки зрения, спектакль должен строиться так, чтобы зритель отдыхал тут же, сидя в своем кресле (идеально, если бы можно было менять ракурс спинки или наклон кресла, я безуспешно добиваюсь этого у строителей своего нового здания), на тихой сцене — от громкой, не спокойной, от полного движения. Ведь психологи давно уже пришли к тому, что отдых — это любая перемена… Смена разных напряжений зрительного внимания — одна из серьезных забот {456} режиссера. Макс Рейнгардт в Германии часто делал один большой антракт, причем он помещал его не ровно посередине пьесы, а ближе к концу, так как учитывал, что вначале менее утомленный зритель может воспринимать без перерыва большую часть спектакля. У Рейнгардта антракт приходился приблизительно после двух третей пьесы. Когда ставишь Шекспира или “Бориса Годунова”, где акты не обозначены, найти место, где можно сделать перерыв, — это не техническая, а творческая проблема, это так же важно, как хорошему оратору знать, где нужно делать вдох, а где выдох».

Даже сейчас, когда, как правило, пьесы ставятся в двух актах и вопрос об антракте сводится к одному междудействию, следует задуматься о том, как относился к антракту такой замечательный режиссер, как Ленский, и как в условиях новой техники относились к нему Станиславский и Мейерхольд. Вот почему проблема культуры антракта остается проблемой интересной и в наши дни.

# **{****457}** Николай Дмитриевич Волков и его книга

«Театральные вечера» — книга, над которой Николай Дмитриевич Волков работал до последнего дня своей жизни, выходит в свет уже после его смерти.

Поздним весенним вечером раздался телефонный звонок. Срывающийся женский голос сообщил, что несколько часов назад умер Николай Дмитриевич. Это было неожиданно, как неожиданно всякое большое несчастье У меня на столе лежала рукопись «Театральных вечеров», и с автором ее мы уже сговорились о встрече и беседе.

Интонации Волкова и его манера разговаривать еще живы в памяти, и поэтому так неохотно рука пишет слова — посмертный сборник.

В течение многих лет завсегдатаи театральных премьер Москвы и Ленинграда привычно здоровались в антрактах со снежноседеющим улыбчивым человеком, который как бы светился мягкостью, интеллигентностью, доброжелательством. Его радовал успех театра в любой сфере — в драме, в опере, в балете. Обменяться с ним мнениями, даже на ходу, было всегда интересно. В двух-трех фразах, в неожиданных по меткости сопоставлениях Николаю Дмитриевичу удавалось раскрыть существо увиденного — и то новое, что было найдено, и то старое, что лишь казалось новым за давностью первооткрытия.

Волков представлялся мне порой своего рода театральным Пименом нашего века. Опередив мое поколение на десять пятнадцать лет, он мог говорить и писать с тем большей уверенностью, что знал русский театр перед Октябрем я естественно стал активным строителем нового, советского театра после Октября.

{458} От древнего летописца Николай Дмитриевич отличался, пожалуй одним ценнейшим качеством.

Пимен на старости лет горевал:

«Не много лиц мне память сохранила,
Не много слов доходит до меня,
А прочее погибло невозвратно…»

Волков никогда не жаловался на память. Она прекрасно хранила все, когда-либо им виденное или слышанное. Больше того, память его обладала завидным свойством сохранять не только факты, имена, но как бы самую атмосферу театрального события, о котором он вспоминает много лет спустя.

Перечисляя имена известных провинциальных актеров начала века, выступавших в театре его родного города Пензы, Волков в «Автолетописи» пишет: «Современному зрителю эти имена ничего не говорят. Мне они говорят многое. За каждой фамилией я вижу живого актера или актрису, слышу их голоса и даже различаю запомнившиеся жесты».

Эту особую театральную память Николай Дмитриевич получил, вероятно, по наследству от отца, одного из основателей народного театра Пензы, человека, видевшего в театре на рубеже двух столетий одно из средств просвещения и благородного влияния на народ. Да и сама Пенза, город Лермонтова и Белинского, Мейерхольда и Мозжухина, город передовой интеллигенции и хороших культурных традиций, развивала и формировала качества ценителя и знатока театра.

Здесь, в Пензе, были написаны первые театральные рецензии, здесь окрепла мечта так или иначе участвовать в жизни театра, здесь формировались вкусы и театральные привязанности. «Мчи меня, память, крылом нестареющим в милую сердцем страну» — так с налетом грусти и нежности пишет автор воспоминаний о годах своей юности, проведенных в старинном русском городе.

Николай Дмитриевич Волков был подлинным рыцарем театра, человеком, страстно влюбленным в искусство сцены с детских лет. Все его чувства и все человеческие качества были устремлены к театру. От театра он получал эмоциональные и интеллектуальные заряды, ему же отдавал свою богатую одаренность.

По семейной традиции Волков поступил в 1912 году на юридический факультет Московского университета. Но даже философия права пригодилась ему постольку, поскольку помогала в занятиях театральной критикой. Жизнь в Москве не отвлекла, а укрепила влечение к театру.

Не очень удачные опыты в занятиях искусством актера, знакомство с театральными деятелями и прежде всего с «художественниками» — {459} Станиславским, Сулержицким, Чеховым, непосредственное участие во внутренней жизни театрального коллектива в качестве секретаря дирекции молодого театра имени Комиссаржевской, мечты о режиссуре и скептическая оценка своих возможностей, близкое знакомство с историком театра Соболевым и первая, тщательно написанная для журнала «Путь» статья, появившаяся в 1913 году, — таковы «театральные университеты» Волкова.

В те же годы окрепло увлечение музыкой. Музыкальные вкусы юного театрала шлифовали такие оперные и концертные мастера, как Шаляпин, Собинов, Нежданова, Баттистини, Смирнов, Ершов, а затем Рахманинов, Кусевицкий, Никиш, Крейслер. В валете Волков любовался Гельцер и Тихомировым. Кто из любителей музыки и музыкальной сцены не позавидует возможности в течение нескольких лет приобщаться к такому созвездию талантов!

«Но не концерты, не музыкальные спектакли составляли столбовую дорогу моих театральных интересов. Главным были драматические театры…» Так определяет Волков избранную в те годы «столбовую дорогу» жизни.

И все-таки далеко не сразу удалось Николаю Дмитриевичу целиком отдаться любимому делу. В молодые годы его литературная деятельность росла не столько вглубь, сколько вширь. Заметки и статьи в журнал «Мир женщины», репортерская работа в газете «Русское слово» — все это было чем-то вроде подготовительного класса, школой литературной техники, проверкой весомости каждого слова, накоплением умения о многом оказать кратко, ясно и зримо.

Пришел Октябрь, поднявший все стороны жизни России на гребень высокой волны. Открылись невиданные перспективы и возможности перед театром. Открылись театральные пути-дороги и перед Волковым. Именно после Великого Октября он стал на путь профессионального служения театру.

Вихрь революции, множество начинаний, предпринимавшихся в первые годы Октября, поглотили Николая Дмитриевича целиком. Только в те времена можно (да, вероятно, и нужно) было работать одновременно театральным инструктором ПУРа, заведующим отделом национализированных театральных библиотек Москвы, сотрудником театрально-музыкальной секции МОНО, да еще, конечно, писать — сначала в газете «Кооперация», затем в журнале «Культура театра».

Посвящая много теплых слов одному из своих театральных учителей Николаю Ефимовичу Эфросу, Волков называет его «простым каменщиком здания нового театроведения». Такую характеристику в полной мере можно отнести и к автору «Театральных вечеров».

{460} В театральной буче, боевой, кипучей, Волков формовал, отбирал, складывал большие и малые «кирпичики», вместе с другими закладывая фундамент не только нового театроведения, а всей советской театральной культуры. Когда Эфрос назвал Волкова «писателем о театре», он как бы передал ему право наследования, право продол жать то дело, которому столько лет честно и трудолюбиво отдал сам. И вообще несомненен, мне кажется, факт большого влияния Эфроса, талантливого исследователя, одного из убежденных пропагандистов Художественного театра, человека большой эрудиции и такой же работоспособности, на молодого Волкова.

«Писатель о театре» — это, конечно, лестное признание первых успехов молодого театрального исследователя. Это вместе с тем определение его театрального профиля, жанра деятельности, своеобразия места, которое он занял в строительстве советского театра.

Николай Дмитриевич Волков действительно описывал, подобно Пимену, театральные явления, свидетелем которых довелось ему быть. У него сформировались вполне определенные театральные симпатии, ближе всех других он принимал к сердцу, как и его учитель Эфрос, людей и дела Художественного театра. Однако это нисколько не мешало его объективности, не закрывало перед ним успехи других театров и актеров, не отвлекало от работы над большой двухтомной монографией о Мейерхольде, вышедшей в конце 20‑х годов.

Широкий кругозор и не менее широкая сфера театральных интересов помогли в конечном итоге тому, что под пером Волкова в настоящем сборнике возникают тонко и с литературным изяществом нарисованные портреты Станиславского и Немировича-Данченко, корифеев первого поколения МХАТ, лучших представителей второго поколения, виднейших мастеров Малого и Александринского театров, а также множества других актеров, режиссеров, театральных художников, композиторов и журналистов.

Обо всех автор пишет с симпатией и какой то особой влюбленностью, для всех находит добрые слова и приятные чувства. Книга, которую мы прочли, — своеобразная галерея театральных друзей, исполненная кистью тонкого художника, беспредельно влюбленного в искусство сцены.

На первый взгляд это оставляет, несмотря на мастерство и яркость характеристик, впечатление некоторого однообразия. Но только на первый взгляд. Вчитайтесь повнимательнее, и вы увидите, какими неповторимыми средствами достигнуто отличие одного портрета от другого, как в каждом очерке перед вами возникает человек живой, особенный и неповторимый Волков пишет о любимых людях, составлявших как бы первый план дорогого ему театрального мира, задававших тон в его разнообразном и многоголосом звучании. {461} А присущая автору доброжелательность мешает сказать что-либо слишком резкое даже в тех случаях, когда это можно было бы предполагать.

Конечно здесь сказываются прежде всего особенности личности Волкова, черты его характера, предопределившие именно такой путь жизни в театре и для театра. Если стиль — это человек, то вполне возможно найти убедительное объяснение и обоснование того, как этот человек сложился и почему именно такой стиль был для него наиболее приемлем.

Я не могу в рамках краткого послесловия решить такую задачу в более или менее полном объеме. Хочу только сказать, что в личности Николая Дмитриевича Волкова в новых, советских условиях своеобразно преломились и сказались черты, присущие тем широким кругам российской интеллигенции, которые с готовностью выражали демократические чаяния русской революции и служили им величайшей честностью, но еще, в дооктябрьских условиях, не созрели для борьбы за ее социалистические чаяния.

Октябрь 1917 года открыл этой интеллигенции глаза на коренные, глубинные задачи преобразования общества, научил ее видеть по-новому роль искусства, указал дороги, которые вели искусство к народу и впервые в истории делали его просветительную функцию не целью, а мощным средством приобретения новых, социалистических качеств. Демократизм Волкова и множества таких, как он, предопределил ту естественную непосредственность служения социализму, о которой я говорил в начале послесловия.

В этом смысле Николай Дмитриевич был типичнейшим представителем той беспартийной творческой интеллигенция, которая встретила Октябрь в расцвете своих сил, служила его делу не за страх, не за деньги, не в качестве «спецов», а за совесть. Эта интеллигенция завоевала глубочайшее уважение партии и советского народа, добилась в социалистическом обществе общественного признания и почета. Волков впитал в себя и силу этой прекрасной части русской интеллигенции, и известные ее слабости, связанные прежде всего с несколько либеральной размягченностью и чуть-чуть объективистской созерцательностью.

Может быть, именно отсюда и выросли те критические принципы, то писательское кредо, которые, как казалось автору, направляли его деятельность и легли в основу настоящей книги.

«Когда впоследствии я уже профессионально занимался советской театральной критикой, — пишет Волков, — то стал постепенно терять вкус к самой критике. Как то один из артистов при встрече спросил меня, сопроводив свой вопрос пышными комплиментами, почему я не пишу. Я ответил “Театральная критика есть способ {462} приобрести неискренних друзей и искренних врагов”. Возможно, что я ошибаюсь, а возможно, и нет».

Мне совсем не хочется вступать в полемику с человеком, которого уже нет. И все же я не могу не сказать, что Волков, высказав подобный афоризм о критике, несомненно ошибался. Но афоризм сам по себе весьма красноречиво характеризует настроения Николая Дмитриевича в определенный период его жизни.

Дело в том, что неискренних друзей можно приобрести на любом поприще деятельности, хотя вряд ли кто-либо и когда либо в таких друзьях нуждался. Что же касается искренних врагов, то каждый принципиальный и с задатками борца человек должен почувствовать облегчение, узнав наконец, кто же его искренние враги. Конечно, в условиях развития советского общества задача критика в том и состоит, чтобы искренних театральных, во всяком случае, врагов, если они обнаруживаются, сделать постепенно искренними друзьями, не в личном, понятно, плане, а друзьями нашего общего дела.

Одним словом, такому человеку, как Волков, оставаясь театральным критиком, терять было нечего, приобрести же он мог очень многое.

И все же критическая деятельность Николая Дмитриевича постепенно затухала, уступая место другим интересам и увлечениям, о которых будет сказано дальше.

В непосредственной связи со сказанным находится и понимание Волковым жанра своей деятельности, как «писателя о театре» «Я никогда, — пишет он, — не любил раздавать голые похвалы и порицания. Мне хотелось передать читателю самое видение предмета. Именно так строились мои рецензии и статьи Вероятно, не всегда мне это удавалось, но я к этому стремился».

Вряд ли я выскажу парадокс, если стану утверждать, что нам доставили наибольшее удовольствие и познавательный интерес как раз те статьи, где Николаю Дмитриевичу не удавалось писать по его методу и ограничивать себя и нас только видением предмета. Слишком уж горячими и нетерпеливыми были 20‑е годы, чтобы можно было в то время писать, «добру и злу внимая равнодушно не ведая ни жалости, ни гнева».

Самым фактом сотрудничества в журнале «Культура театра» Волков заявил о выбранной им позиции и о готовности вести полемику с «Вестником театра», поддерживавшим «левый» театральный фронт.

Будучи поборником старых, академических театров, Волков и к ним отнюдь не относился с апологетическим спокойствием. Первые рецензии по поводу спектаклей Художественного театра говорят о критически строгом взгляде, о настойчивости, с которой автор подвигал {463} этот театр навстречу новой жизни. Конечно, все это делалось с присущей Волкову тонкостью и деликатностью, что лишь выгодно отличало Николая Дмитриевича от тех критиков 20‑х годов, которые пытались воспитывать Станиславского и Немировича Данченко методом критической оглобли.

Книга «Театральные вечера» ценна прежде всего тем, что она представляет современному читателю ряд рецензий и критических статей Волкова, написанных в 20‑х и 30‑х годах. Возможно, книга и была задумана первоначально как ретроспективное собрание театральных статей и рецензий. Однако верный своей творческой, ищущей натуре, автор не ограничился простым отбором материала. Задуманное обогатилось страницами воспоминаний, своеобразным автоконферансом который Николай Дмитриевич предпосылает пере печатке старых текстов.

Все это придает «Театральным вечерам» особый жанр, соединяя в них аромат прошлого с современными размышлениями автора. Впрочем, и многие мысли, высказанные «писателем о театре» в прошлом, не потеряли своей актуальности и свежести.

Чрезвычайно интересны и современны, например, замечания Волкова относительно сущности искусства Художественного театра, еде данные в связи с описанием юбилейного спектакля 1928 года. Здесь ценны и мысли о мажорном звучании Чехова, как бы предвосхитившие то, что было открыто в последующих чеховских постановках не только Художественного, но и других театров. Здесь интересны и соображения о путях развития советской драматургии, о неизбежности поисков ею поэтических, монументальных форм, «если она хочет говорить о живом человеке не будничные слова, а раскрывать самую основу его глубоких современных противоречий».

И работники и зрители Малого театра с живым интересом про чтут, как мне кажется, хотя бы рецензию на спектакль «Оливер Кромвель» и задумаются над волковскими мыслями о требованиях к авторскому тексту, о творческом характере реализма, о путях Малого театра в будущее. Тут есть над чем поразмыслить и сегодняшнему Малому театру.

У меня нет намерения рецензировать книгу и поэтому нет необходимости делать подобную «пробежку» по всему тексту. Хочу лишь высказать сожаление о том, что театрально-критическая линия деятельности Волкова не получила развития в последние годы и что он в какой-то момент «изменил» профессии критика.

Но, уйдя от критики, Волков не мог, конечно, уйти от театра. Его «измена» явилась переключением творческих способностей на другие дела, оставившие нам не менее, а может быть, и более ценное, во всяком случае, более зримое театральное наследство.

{464} Написав в 1927 году в связи с появлением первого советского балета «Красный мак» свою первую балетную рецензию, Николай Дмитриевич не думал, что его дальнейшая судьба будет так тесно переплетена с советской хореографией. А между тем при его непосредственном участии родились многие балетные спектакли, которые навсегда останутся вехами нового в этом искусстве.

В конце своей «Автолетописи» Волков обещает посвятить балетной драматургии и балетным впечатлениям отдельную книгу. Это наверняка была бы очень интересная книга Теперь она уже не появится. Тем не менее, возвращаясь еще раз к личности «писателя о театре», удивляясь его многосторонней одаренности, мы прежде всего вспоминаем его балетную драматургию.

Трудно сказать, в какой мере знаменитый танец «Яблочко» из балета «Красный мак» подействовал на творческое воображение Волкова. Однако первый, созданный им совместно с художником Дмитриевым, композитором Асафьевым и балетмейстером Вайноненом балет «Пламя Парижа» остается в нашей памяти как блестящий опыт обогащения традиционных возможностей классического танца народной танцевальной стихией, через которую удалось так выразительно и ярко показать революционный темперамент восставшего французского народа.

Волков положил начало проникновению в советский балет классической русской литературы написав для композитора Асафьева либретто «Бахчисарайского фонтана» и «Кавказского пленника» — балетов на пушкинские сюжеты. Рождение в 1934 году на балетной сцене «Бахчисарайского фонтана», поставленного балетмейстером Захаровым означало тогда новую ступень хореографического мышления. В балет пришла психологическая драма с непрерывно развивающимся, осмысленным действием, что потребовало новых выразительных средств и от композитора, и от балетмейстера и от актеров. Танец стал средством передачи сложнейших и вместе с тем до конца понятных душевных движений. Танец стал языком драматического действия, взаимоотношений, языком любви, ревности, мести возмездия, языком радости и страдания в гораздо более органичной и глубокой мере, чем когда либо ранее.

Пищу для балетного творчества Николай Дмитриевич дал и таким выдающимся композиторам, как Прокофьев и Хачатурян. В 1945 году как бы специально к окончанию войны и празднованию победы на сцене. Большого театра появилась сказочно феерическая «Золушка» — творение Волкова Прокофьева и Захарова. А через двенадцать лет в атмосфере общественного подъема вызванного XX съездом КПСС, родился «Спартак» — монументальное произведение Хачатуряна, написанное на либретто Волкова. Кроме названных {465} выше, Волков сочинил и еще несколько балетных либретто, став одним из активных создателей советской хореографии.

Обидно, что намерение автора «Театральных вечеров» рассказать об этой интереснейшей стороне его жизни и деятельности оказалось неосуществленным. Зато из книги мы узнаем достаточно много о том, как создавался мхатовский спектакль «Анна Каренина».

Здесь к Волкову критику, историку театра, исследователю и балетному либреттисту добавляется Волков-драматург. Именно он зажег в сознании Немировича Данченко и Тарасовой мысль о создании пьесы на основе знаменитого романа Толстого. А получив моральную поддержку, с азартом принялся за работу.

Очерк о рождении инсценировки «Анны Карениной» раскрывает перед нами творческую лабораторию Волкова. Глубокая ответственность за принятое на себя дело, тщательный и многократный анализ первоисточника, поиски основной идеи, ради которой делается пьеса, трезвый учет возможностей сцены, творческий подход к каждой — и большой и малой — задаче, тесный контакт с режиссурой, шире — с театром, в процессе создания произведения — как все это важно и поучительно сейчас, когда инсценировки прозы заняли столь видное место в репертуаре театров.

Вдумчиво творческий труд автора пьесы плюс опыт, талантливость увлеченность режиссуры и актеров обеспечили появление знаменитого спектакля Художественного театра, который более двадцати лет покорял зрителей и пленял знатоков театра.

Можно пожалеть, что не появился фильм «Анна Каренина». Соединение в одном творческом коллективе Немировича Данченко, Пудовкина Доллера, Волкова и ведущих мастеров труппы Художественного театра могло бы привести к рождению еще одного шедевра советской кинематографии Но не все задуманное сбывается — даже у больших мастеров. Тем более интересен рассказ Волкова о том как тот же литературный материал совершенно по-иному располагался и подавался с учетом специфики, а также возможностей кино История по своему тоже весьма поучительная для наших времен.

«Анной Карениной» не ограничилось участие Волкова в деятельности драматического театра. По заказу Художественного театра он инсценировал эпопею Толстого «Война и мир», стремясь органически соединить историко-философскую и лирико-драматическую линии романа. К моменту завершения инсценировки Художественный театр уже не был в своей лучшей форме, и чувство ответственности не позволило ему взяться за сценическое воплощение «Войны и мира». По просьбе театра имени Евг. Вахтангова новая толстовская инсценировка была передана ему, но и здесь не была {466} поставлена. Много работал Николай Дмитриевич еще в начале 50‑х годов и над инсценировкой повести «Мать» М. Горького, хотя и в данном случае окончательные результаты, то есть рождение спектакля, не были достигнуты.

Совершенно особое место занимает фрагмент «Весна 1917 года». Волкову посчастливилось неоднократно видеть В. И. Ленина на трибуне. Уже тогда, в 1918 – 1919 годах, он смотрел на Ильича глазом не только гражданина, но и художника. После появления первых спектаклей и фильмов о В. И. Ленине автору книги страстно захотелось передать свое ощущение Ленина — непосредственное рождение мысли Ильича, обаяние его ораторского таланта. Так родились две картины пьесы «Весна 1917 года» — «этюды большой, хотя и не оконченной работы».

Снова приходится жалеть об этой неоконченности. Есть в публикуемых фрагментах и атмосфера времени, и живое ощущение образа вождя приближавшейся Октябрьской социалистической революции.

А самое главное — через эти фрагменты хорошо познается их автор — современник трех русских революций, увлеченный строитель социалистической культуры, человек разносторонней одаренности и больших знаний, человек, для которого Ленин был высшим олицетворением человечности. Думаю, что издательство поступило правильно, поместив сцены «Весна 1917 года» в самом начале книги.

### \* \* \*

Сборник заканчивается небольшой главой, названной «Театральные размышления». Вряд ли можно связать три части этой главы — о Чехове, о Гоголе, о театральном антракте — средствами формальной логики. Есть, однако, в «Театральных размышлениях» внутренняя, диалектическая связь. Смысл и сила ее в том, что она возбуждает творческую театральную мысль, зовет к новому осмыслению и переосмыслению привычных и, казалось бы, «отработанных» страниц театральной летописи.

И здесь таится основное назначение материалов, публикуемых в сборнике «Театральные вечера». Рассказывая о прошлом, Волков заставляет нас думать о будущем театре, искать свежее, новаторское решение старых, а вместе с тем и вечно новых проблем.

Театральный деятель и театральный зритель, которые захотят идти в логу с веком, будут постоянно держать книгу Волкова на своей рабочей полке.

*А. В. Солодовников*

# **{****467}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Адельгейм Рафаил — [12](#_page012), [158](#_page158)

Адельгейм Роберт — [12](#_page012), [158](#_page158)

Адашев А. И. — [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020)

Айхенвальд Ю. И. — [16](#_page016)

Акимов Н. П. — [291](#_page291)

Александров В. А. — [266](#_page266)

Александров Г. В. — [340](#_page340), [349](#_page349)

Александров Н. Г. — [18](#_page018), [87](#_page087)

Алексеев Н. Н. — [17](#_page017)

Алешин С. И. — [330](#_page330)

Алчевский И. А. — [22](#_page022)

Аллилуев С. Я. — [49](#_page049)

Андреев А. Н. — [298](#_page298)

Андреев Л. Н. — [26](#_page026), [57](#_page057), [93](#_page093), [375](#_page375)

Андреев-Бурлак В. Н. — [135](#_page135)

Анджапаридзе В. И. — [361](#_page361), [362](#_page362)

Анненков Ю. П. — [20](#_page020), [31](#_page031)

Ан-ский С. — [237](#_page237)

Антонов С. И. — [340](#_page340)

Арди-Светлова О. В. — [13](#_page013)

Аристотель — [181](#_page181)

Аркадии И. И. — [290](#_page290)

Арсеньев В. К. — [146](#_page146)

Артем А. Р. — [159](#_page159)

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) — [384](#_page384), [385](#_page385), [388](#_page388), [390](#_page390) – [397](#_page397), [401](#_page401), [407](#_page407), [464](#_page464)

Афиногенов А. Н. — [148](#_page148), [163](#_page163), [174](#_page174), [296](#_page296), [319](#_page319)

Ахметели С. — [362](#_page362), [363](#_page363), [388](#_page388)

Арцыбашев М. П. — [11](#_page011), [23](#_page023)

Бабанова М. И. — [285](#_page285)

Бабель И. Э. — [310](#_page310) – [312](#_page312)

Багрицкий Э. Г. — [110](#_page110)

Байрон Д. — [58](#_page058)

Бакланов Г. А. — [23](#_page023)

Бакланова О. В. — [102](#_page102)

Бакст Л. С. — [389](#_page389)

Бальзак О. — [150](#_page150), [360](#_page360)

Бальмонт К. Д. — [16](#_page016), [290](#_page290), [362](#_page362)

Баратынский Е. А. — [390](#_page390), [402](#_page402)

Баратов П. Г. — [14](#_page014)

Басов О. Н. — [245](#_page245), [251](#_page251), [252](#_page252), [278](#_page278)

Бастунов Э. Д. — [14](#_page014)

Баталов Н. П. — [67](#_page067), [69](#_page069), [71](#_page071)

Баттистини М. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Бахрушин А. А. — [37](#_page037) – [39](#_page039)

Бехтерев И. В. — [320](#_page320)

Бебутов В. М. — [297](#_page297), [437](#_page437)

Белевцева Н. А. — [307](#_page307)

Белинский В. Г. — [181](#_page181), [276](#_page276), [444](#_page444), [458](#_page458)

Белоусов И. А. — [24](#_page024)

Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) — [228](#_page228), [229](#_page229)

Беляев Ю. Д. — [11](#_page011)

Бендина В. Д. — [67](#_page067)

Бенуа А. Н. — [377](#_page377), [389](#_page389), [394](#_page394)

Бергер Ю. — [225](#_page225)

Берлиоз Г. — [22](#_page022)

Бернар С. — [154](#_page154)

{468} Берсенев И. Н. — [227](#_page227), [230](#_page230), [231](#_page231)

Бернс Р. — [110](#_page110), [113](#_page113)

Бестужев А. А. — [115](#_page115)

Бертини Ф. — [116](#_page116)

Бескин Э. М. — [43](#_page043), [287](#_page287), [426](#_page426)

Бетховен Л. — [229](#_page229)

Бизе Ж. — [371](#_page371)

Билль-Белоцерковский В. Н. — [43](#_page043), [298](#_page298), [300](#_page300), [301](#_page301)

Бирман С. Г. — [226](#_page226)

Благославов В. Е. — [7](#_page007)

Блок А. А. — [31](#_page031), [110](#_page110), [280](#_page280), [281](#_page281), [382](#_page382), [407](#_page407), [435](#_page435), [436](#_page436), [445](#_page445)

Блюм В. И. — [287](#_page287), [426](#_page426)

Блюменталь-Тамарина М. М. — [307](#_page307)

Богданович И. Ф. — [399](#_page399)

Боккаччо Д. — [311](#_page311)

Бокшанская О. С. — [185](#_page185) – [187](#_page187)

Болеславский Р. В. — [17](#_page017) – [19](#_page019), [226](#_page226)

Бомарше П. — [67](#_page067), [68](#_page068), [290](#_page290), [371](#_page371), [381](#_page381)

Борегар Л. П. — [13](#_page013)

Борисов А. Ф. — [320](#_page320), [328](#_page328)

Борисов Б. С. — [307](#_page307)

Бородин А. П. — [414](#_page414)

Борская Н. Д. — [12](#_page012)

Бренко А. А. — [431](#_page431)

Брио Б. П. — [26](#_page026)

Бродский А. М. — [33](#_page033), [313](#_page313)

Бродский Н. Л. — [39](#_page039)

Бугославский С. А. — [42](#_page042)

Бузони Ф. — [22](#_page022)

Булгаков М. А. — [105](#_page105), [107](#_page107), [172](#_page172), [178](#_page178), [179](#_page179), [326](#_page326), [379](#_page379), [388](#_page388)

Бунин И. А. — [182](#_page182)

Бучма А. М. — [353](#_page353) – [355](#_page355), [361](#_page361)

Ваганова А. Я. — [319](#_page319), [385](#_page385)

Вагнер Р. — [21](#_page021), [191](#_page191)

Ваграмов Ф. А. — [176](#_page176)

Вайнонен В. И. — [395](#_page395), [464](#_page464)

Валерии С. А. — [42](#_page042)

Вальц К. Ф. — [23](#_page023)

Ванин В. В. — [298](#_page298), [299](#_page299)

Варламов А. К. — [412](#_page412)

Варламов К. А. — [14](#_page014), [374](#_page374)

Варлих Г. — [27](#_page027)

Васадзе А. А. — [363](#_page363), [365](#_page365), [366](#_page366)

Васнецов А. М. — [405](#_page405)

Вахромеев А. И. — [368](#_page368)

Вахтангов Е. Б. — [20](#_page020), [25](#_page025), [32](#_page032), [94](#_page094), [226](#_page226), [227](#_page227), [232](#_page232) – [240](#_page240), [242](#_page242) – [245](#_page245), [249](#_page249), [250](#_page250), [252](#_page252) – [255](#_page255), [277](#_page277), [287](#_page287), [424](#_page424), [428](#_page428)

Вахтангов С. Е. — [284](#_page284)

Вейнберг П. И. — [13](#_page013)

Верди Д. — [403](#_page403), [407](#_page407), [408](#_page408)

Верфель Ф. — [399](#_page399)

Вивьен Л. С. — [320](#_page320), [329](#_page329), [330](#_page330)

Вильбушевич Е. Б. — [13](#_page013)

Вильямс П. В. — [378](#_page378), [380](#_page380), [387](#_page387), [389](#_page389), [390](#_page390), [399](#_page399)

Винер А. Б. — [299](#_page299)

Виноградов-Мамонт В. И. — [27](#_page027)

Вирта Н. Е. — [175](#_page175)

Вишневский А. Л. — [71](#_page071), [76](#_page076), [78](#_page078), [87](#_page087), [88](#_page088), [161](#_page161) – [164](#_page164)

Вишневский В. В. — [293](#_page293), [325](#_page325)

Владимиров В. К. — [269](#_page269), [296](#_page296), [400](#_page400)

Волин Б. М. — [43](#_page043), [45](#_page045)

Волков Б. И. — [299](#_page299), [304](#_page304)

Волконский С. М. — [24](#_page024)

Волькенштейн В. М. — [17](#_page017), [18](#_page018), [225](#_page225)

Всеволожский И. А. — [377](#_page377)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. — [41](#_page041)

Вяльцева А. Д. — [25](#_page025)

Габен Ж. — [150](#_page150)

Газиев А. П. — [254](#_page254) – [257](#_page257)

Галачьев А. Н. — [24](#_page024)

Галачьев Г. Н. — [24](#_page024)

Гальперин М. П. — [104](#_page104)

Гамсун К. — [57](#_page057), [112](#_page112), [152](#_page152), [163](#_page163), [281](#_page281)

Гарбо Г. — [187](#_page187), [201](#_page201), [351](#_page351)

Гаррисон В. — [16](#_page016)

Гауптман Г. — [60](#_page060), [156](#_page156), [225](#_page225), [281](#_page281)

Гвоздев А. А. — [41](#_page041)

Гегель Г. — [17](#_page017)

Гейне Г. — [421](#_page421)

Гейнберг И. — [18](#_page018)

Гельцер Е. В. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Германова М. Н. — [18](#_page018)

Гёте В. — [22](#_page022), [308](#_page308)

Гзовская О. В. — [377](#_page377)

Гиацинтова С. В. — [226](#_page226)

Глаголин Б. С. — [14](#_page014)

Гладков А. К. — [455](#_page455)

Глазунов А. К. — [391](#_page391), [407](#_page407)

Глебов А. Г. — [269](#_page269)

Глинка М. И. — [370](#_page370), [373](#_page373), [384](#_page384), [391](#_page391), [392](#_page392), [396](#_page396), [397](#_page397), [402](#_page402), [403](#_page403), [408](#_page408), [412](#_page412)

{469} Глиэр Р. М. — [43](#_page043)

Гнедич П. П. — [267](#_page267)

Гончаров И. А. — [187](#_page187)

Горюшкин-Сорокопудов Й. С. — [386](#_page386)

Горский А. А. — [23](#_page023)

Горький М. — [11](#_page011), [25](#_page025), [26](#_page026), [60](#_page060), [89](#_page089) – [91](#_page091), [108](#_page108), [117](#_page117), [123](#_page123), [124](#_page124), [126](#_page126), [127](#_page127), [130](#_page130), [148](#_page148), [159](#_page159), [171](#_page171), [176](#_page176), [180](#_page180), [237](#_page237), [246](#_page246), [250](#_page250), [323](#_page323), [370](#_page370), [390](#_page390), [419](#_page419), [466](#_page466)

Горчаков Н. М. — [58](#_page058), [256](#_page256)

Горев А. Ф. — [437](#_page437)

Гоголь Н. В. — [7](#_page007), [134](#_page134), [149](#_page149), [160](#_page160), [229](#_page229), [240](#_page240), [248](#_page248), [250](#_page250), [259](#_page259), [262](#_page262), [274](#_page274), [297](#_page297), [306](#_page306), [310](#_page310) – [312](#_page312), [372](#_page372), [436](#_page436), [449](#_page449)

Гойер Э. — [267](#_page267)

Гольдони К. — [11](#_page011), [57](#_page057), [332](#_page332), [333](#_page333), [377](#_page377)

Головин А. Я. — [67](#_page067), [314](#_page314), [316](#_page316), [369](#_page369) – [375](#_page375), [389](#_page389), [405](#_page405)

Голубов (Потапов) В. И. — [428](#_page428) – [430](#_page430)

Готовцев В. В. — [226](#_page226)

Гофман В. — [16](#_page016), [230](#_page230)

Гофман И. — [15](#_page015)

Гофман Э.‑Т.‑А. — [20](#_page020), [290](#_page290)

Гоцци К. — [240](#_page240), [278](#_page278), [428](#_page428)

Григорьев А. А. — [181](#_page181), [182](#_page182), [315](#_page315), [441](#_page441)

Грызунов И. В. — [23](#_page023)

Грин А. (Гриневский А. С.) — [31](#_page031)

Грибов А. Н. — [44](#_page044)

Грановская Е. М. — [334](#_page334) – [336](#_page336)

Грибунин В. Ф. — [65](#_page065), [87](#_page087), [161](#_page161), [164](#_page164), [165](#_page165)

Грибоедов А. С. — [9](#_page009), [115](#_page115), [132](#_page132), [259](#_page259), [277](#_page277), [367](#_page367)

Гудков И. И. — [87](#_page087)

Гуно Ш. — [410](#_page410)

Гуревич Л. Я. — [39](#_page039), [40](#_page040)

Гуцков К. — [11](#_page011), [279](#_page279)

Гюго В. — [269](#_page269), [272](#_page272), [308](#_page308), [452](#_page452)

Давингоф А. А. — [12](#_page012)

Давиташвили Г. М. — [363](#_page363), [366](#_page366)

Давыдов В. Н., [14](#_page014), [264](#_page264)

Давыдовский К. А. — [298](#_page298)

Дальский М. В. — [158](#_page158), [329](#_page329)

Далматов В. П. — [12](#_page012), [14](#_page014), [283](#_page283), [374](#_page374)

Данилов С. С. — [41](#_page041)

Данте А. — [410](#_page410)

Даргомыжский А. С. — [370](#_page370), [412](#_page412)

Дебюсси К. — [22](#_page022)

Девриент Л. — [230](#_page230)

Дельвиг А. А. — [412](#_page412)

Держинская К. Г. — [414](#_page414)

Дианов А. М. — [27](#_page027)

Диккенс Ч. — [21](#_page021), [225](#_page225), [234](#_page234), [388](#_page388)

Дикий А. Д. — [231](#_page231)

Дмитриев В. В. — [114](#_page114), [116](#_page116), [200](#_page200), [284](#_page284), [377](#_page377) – [390](#_page390), [394](#_page394) – [396](#_page396), [464](#_page464)

Добровольский В. Н. — [355](#_page355)

Добужинский М. В. — [261](#_page261), [376](#_page376)

Домье О. — [349](#_page349)

Донатов И. А. — [27](#_page027)

Дорошевич А. М. — [298](#_page298)

Дорошевич В. М. — [25](#_page025), [26](#_page026)

Добронравов Б. Г. — [65](#_page065), [85](#_page085), [163](#_page163), [168](#_page168), [173](#_page173) – [178](#_page178)

Довженко А. П. — [322](#_page322)

Доллер М. И. — [203](#_page203), [204](#_page204), [261](#_page261), [465](#_page465)

Достоевский Ф. М. — [20](#_page020), [39](#_page039), [85](#_page085), [109](#_page109), [132](#_page132), [134](#_page134), [146](#_page146), [153](#_page153), [157](#_page157), [172](#_page172), [173](#_page173), [193](#_page193), [230](#_page230), [329](#_page329), [376](#_page376), [379](#_page379), [382](#_page382)

Дудинская Н. М. — [3](#_page003) : [18](#_page018)

Дурасова М. А. — [226](#_page226)

Дурылин С. Н. — [126](#_page126)

Дымов О. И. — [229](#_page229)

Евреинов Н. Н. — [27](#_page027)

Егоров В. Е. — [57](#_page057), [375](#_page375)

Еланская К. Н. — [65](#_page065), [81](#_page081)

Елизарова А. И. — [49](#_page049)

Ермолова М. Н. — [38](#_page038), [97](#_page097), [98](#_page098), [149](#_page149), [263](#_page263), [264](#_page264), [308](#_page308), [315](#_page315), [416](#_page416)

Ершов В. Л. — [74](#_page074), [80](#_page080)

Ершов И. В. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Есенин С. А. — [285](#_page285)

Жадовская Ю. В. — [412](#_page412)

Живокини Д. В. — [47](#_page047)

Жихарева Е. Т. — [330](#_page330)

Жюдик А. — [154](#_page154)

Завадский Ю. А. — [67](#_page067), [69](#_page069), [437](#_page437)

Загорский М. Б. — [287](#_page287), [426](#_page426), [427](#_page427)

Зайцев Б. К. — [25](#_page025)

Зайчиков В. Ф. — [285](#_page285)

{470} Закушняк А. Я. — [309](#_page309) – [312](#_page312)

Залесов М. Г. — [8](#_page008)

Захаров Р. В. — [389](#_page389), [399](#_page399), [464](#_page464)

Золя Э. — [180](#_page180), [349](#_page349)

Зубов К. А. — [330](#_page330)

Зудерман Г. — [14](#_page014)

Ибсен Г. — [60](#_page060), [90](#_page090), [147](#_page147), [225](#_page225), [265](#_page265), [308](#_page308), [315](#_page315), [422](#_page422)

Иванов В. В. — [69](#_page069), [70](#_page070), [170](#_page170)

Ивинг В. П. — [427](#_page427)

Ильин И. А. — [17](#_page017)

Ильинский И. В. — [285](#_page285)

Ильф И. А. — [26](#_page026)

Инбер В. С. — [390](#_page390)

Ирвинг Г. — [154](#_page154)

Истомин-Кастровский В. Д. — [13](#_page013)

Кабалевский Д. Б. — [295](#_page295), [393](#_page393)

Каверин Ф. Н. — [277](#_page277), [278](#_page278)

Казарова Б. Г. — [280](#_page280)

Кайзер Г. — [277](#_page277)

Калидаса — [290](#_page290)

Кальдерон П. — [290](#_page290)

Камионский О. И. — [15](#_page015)

Каралли В. А. — [23](#_page023)

Каратыгин В. А. — [314](#_page314), [318](#_page318)

Каринская М. А. — [15](#_page015)

Карнович-Валуа С. В. — [13](#_page013)

Карпов Е. П. — [11](#_page011)

Катаев В. П. — [26](#_page026)

Катков М. Н. — [187](#_page187)

Качалов В. И. — [22](#_page022), [33](#_page033), [71](#_page071), [78](#_page078), [80](#_page080), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [109](#_page109) – [130](#_page130), [152](#_page152), [174](#_page174), [232](#_page232), [242](#_page242), [299](#_page299)

Кашин Н. П. — [39](#_page039)

Кенеман Ф. Ф. — [408](#_page408)

Кедров М. Н. — [74](#_page074), [81](#_page081) – [84](#_page084), [288](#_page288)

Киров С. М. — [255](#_page255)

Киршон В. М. — [298](#_page298), [302](#_page302)

Клодель П. — [293](#_page293)

Ключевский В. О. — [405](#_page405)

Книппер-Чехова О. Л. — [71](#_page071), [78](#_page078), [87](#_page087), [88](#_page088), [92](#_page092), [112](#_page112), [129](#_page129), [151](#_page151) – [153](#_page153)

Ковров Г. И. — [298](#_page298), [304](#_page304), [305](#_page305)

Коваленко Е. К. — [295](#_page295)

Коган П. С. — [16](#_page016), [40](#_page040)

Козлов И. И. — [412](#_page412)

Колин Н. Ф. — [226](#_page226)

Колпакчи Л. В. — [280](#_page280)

Колпашников С. С. — [7](#_page007), [8](#_page008)

Колышко И. И. — [11](#_page011)

Кольцов А. В. — [412](#_page412)

Комиссаржевская В. Ф. — [12](#_page012), [19](#_page019), [20](#_page020), [255](#_page255), [316](#_page316), [427](#_page427)

Комиссаржевский Ф. Ф. — [19](#_page019) – [21](#_page021), [181](#_page181), [232](#_page232)

Комиссаров А. М. — [67](#_page067)

Конан-Дойль А. — [14](#_page014)

Кони А. Ф. — [187](#_page187)

Кони-Стрельская Е. Г. — [12](#_page012)

Кончаловский П. П. — [377](#_page377)

Коонен А. Г. — [289](#_page289) – [295](#_page295)

Коренева Л. М. — [76](#_page076), [87](#_page087)

Корчагина-Александровская Е. П. — [319](#_page319)

Коровин К. А. — [23](#_page023), [464](#_page464)

Корнейчук А. Е. — [137](#_page137), [357](#_page357), [364](#_page364), [365](#_page365), [383](#_page383)

Корш Ф. А. — [131](#_page131)

Койранский А. А. — [20](#_page020)

Косоротов А. И. — [11](#_page011), [14](#_page014)

Косьминский А. А. — [7](#_page007), [8](#_page008)

Крамов А. Г. — [298](#_page298)

Крейн Д. С. — [15](#_page015)

Крейслер Ф. — [22](#_page022), [459](#_page459)

Кречетов Р. П. — [289](#_page289)

Кривошеина В. Ф. — [295](#_page295)

Кронеберг А. И. — [431](#_page431)

Крылов В. А. — [11](#_page011), [315](#_page315)

Крымов Н. П. — [66](#_page066)

Крушельницкий М. М. — [355](#_page355), [359](#_page359), [361](#_page361)

Кропивницкий М. Л. — [355](#_page355)

Кубелик Я. — [15](#_page015)

Кугель А. Р. — [11](#_page011), [27](#_page027), [425](#_page425), [426](#_page426)

Куза В. В. — [245](#_page245)

Кузнецов П. Ф. — [290](#_page290)

Кузнецов С. Л. — [271](#_page271), [272](#_page272), [297](#_page297), [437](#_page437)

Кукольник Н. В. — [412](#_page412)

Кусевицкий С. А. — [21](#_page021)

Кустодиев Б. М. — [166](#_page166), [231](#_page231), [376](#_page376), [377](#_page377)

Лавинский А. М. — [15](#_page015)

Лавренев Б. А. — [364](#_page364)

Ландовская В. — [15](#_page015)

Ланко-Петровский Н. Д. — [13](#_page013)

Лапицкий И. М. — [23](#_page023)

Ларин Н. П. — [369](#_page369)

Лебедев В. А. — [279](#_page279)

Лебедев П. Н. — [125](#_page125)

{471} Лекок Ш. — [291](#_page291)

Ленин В. И. — [44](#_page044), [45](#_page045), [49](#_page049), [55](#_page055), [280](#_page280), [297](#_page297), [466](#_page466)

Ленский А. П. — [264](#_page264) – [266](#_page266), [315](#_page315), [453](#_page453)

Лепковский Е. А. — [298](#_page298)

Леонидов Л. М. — [60](#_page060), [62](#_page062), [86](#_page086), [87](#_page087), [145](#_page145) – [150](#_page150), [176](#_page176), [232](#_page232), [299](#_page299), [388](#_page388), [436](#_page436)

Леонидов О. Л. — [32](#_page032), [424](#_page424), [425](#_page425)

Леонов Л. М. — [72](#_page072) – [74](#_page074), [135](#_page135), [180](#_page180), [183](#_page183), [379](#_page379)

Лермонтов М. Ю. — [5](#_page005), [39](#_page039), [277](#_page277), [282](#_page282), [314](#_page314), [367](#_page367), [412](#_page412), [458](#_page458)

Лешковская Е. К. — [263](#_page263), [264](#_page264), [267](#_page267), [308](#_page308)

Лесков Н. С. — [231](#_page231)

Леонардо да Винчи — [237](#_page237), [369](#_page369)

Ливанов Б. Н. — [74](#_page074)

Лидин С. С. — [12](#_page012)

Лилина М. П. — [87](#_page087), [92](#_page092), [153](#_page153) – [158](#_page158)

Линдер М. — [16](#_page016)

Лист Ф. — [22](#_page022)

Литольф А. — [28](#_page028)

Лондон Д. — [18](#_page018)

Лотар — [291](#_page291)

Лужский В. В. — [78](#_page078), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [161](#_page161), [165](#_page165) – [168](#_page168)

Луначарский А. В. — [256](#_page256), [259](#_page259), [260](#_page260), [264](#_page264), [268](#_page268), [280](#_page280), [297](#_page297), [426](#_page426)

Любимов-Ланской Е. О. — [8](#_page008), [296](#_page296), [298](#_page298), [299](#_page299), [302](#_page302), [305](#_page305)

Лядов А. К. — [392](#_page392), [393](#_page393)

Маковская Н. М. — [42](#_page042)

Максимов В. В. — [308](#_page308)

Малинин К. Е. — [32](#_page032)

Малоксианова А. Н. — [13](#_page013)

Малютин Я. О. — [320](#_page320), [330](#_page330), [331](#_page331)

Мамонтов С. И. — [26](#_page026)

Мандельберг Е. М. — [299](#_page299)

Мандельштам О. М. — [31](#_page031)

Марголин С. А. — [428](#_page428)

Марджанов К. А. — [308](#_page308), [361](#_page361), [367](#_page367), [375](#_page375)

Марков П. А. — [33](#_page033), [34](#_page034), [42](#_page042), [105](#_page105), [186](#_page186)

Марьяненко И. А. — [355](#_page355), [359](#_page359) – [361](#_page361)

Массалитинов Н. О. — [18](#_page018)

Массалитинова В. О. — [272](#_page272) – [273](#_page273)

Массне Ж. — [394](#_page394)

Маяковский В. В. — [284](#_page284)

Медведева Н. М. — [97](#_page097)

Мейерхольд В. Э. — [6](#_page006), [14](#_page014), [17](#_page017), [20](#_page020), [41](#_page041), [77](#_page077), [117](#_page117), [241](#_page241), [255](#_page255), [258](#_page258), [260](#_page260), [266](#_page266), [279](#_page279) – [288](#_page288) – [289](#_page289), [297](#_page297), [298](#_page298), [314](#_page314), [316](#_page316), [331](#_page331), [369](#_page369), [370](#_page370), [372](#_page372), [377](#_page377), [388](#_page388), [394](#_page394), [402](#_page402), [455](#_page455), [456](#_page456), [458](#_page458), [460](#_page460)

Менделеева Л. Д. — [435](#_page435)

Меньшутин Н. А. — [271](#_page271)

Мережковский Д. С. — [13](#_page013)

Мериме П. — [297](#_page297), [311](#_page311), [372](#_page372)

Меркурьев В. В. — [320](#_page320)

Месхетели В. Е. — [173](#_page173)

Метерлинк М. — [56](#_page056), [94](#_page094), [239](#_page239), [240](#_page240), [254](#_page254)

Микеланджело — [407](#_page407)

Миллер А. — [324](#_page324)

Минишели П. — [16](#_page016)

Миронова В. А. — [16](#_page016)

Миронов К. Я. — [245](#_page245)

Миткевич О. Н. — [23](#_page023)

Михайловский Н. П. — [8](#_page008), [12](#_page012)

Михоэлс С. М. — [428](#_page428)

Мичурина-Самойлова В. А. — [319](#_page319)

Мозалевский С. А. — [87](#_page087)

Мозжухин И. И. — [6](#_page006)

Моисси А. — [422](#_page422), [423](#_page423)

Мокульский С. С. — [41](#_page041)

Мольер Ж.‑Б. — [11](#_page011), [57](#_page057), [147](#_page147), [306](#_page306), [316](#_page316), [377](#_page377), [381](#_page381)

Мольнар Ф. — [306](#_page306)

Монахов Н. Ф. — [289](#_page289), [331](#_page331) – [334](#_page334)

Мопассан Г. де — [310](#_page310), [312](#_page312)

Москвин И. М. — [58](#_page058), [60](#_page060) – [62](#_page062), [65](#_page065), [74](#_page074), [77](#_page077), [85](#_page085), [87](#_page087), [88](#_page088), [104](#_page104), [105](#_page105), [131](#_page131) – [145](#_page145), [158](#_page158) – [161](#_page161), [173](#_page173), [176](#_page176), [232](#_page232), [299](#_page299), [411](#_page411), [422](#_page422), [436](#_page436)

Моцарт В.‑А. — [327](#_page327)

Мочалов П. С. — [38](#_page038), [146](#_page146), [154](#_page154), [262](#_page262), [273](#_page273) – [276](#_page276)

Мравина М. Н. — [299](#_page299)

Мстиславский С. Д. — [252](#_page252), [254](#_page254)

Мусин-Пушкин В. Ю. — [32](#_page032)

Мунт О. М. — [282](#_page282)

Мусоргский М. П. — [333](#_page333), [384](#_page384), [386](#_page386), [392](#_page392), [405](#_page405), [412](#_page412), [414](#_page414), [449](#_page449)

Мюрже А. — [23](#_page023)

Мясковский Н. Я. — [393](#_page393)

Нароков М. С. — [307](#_page307)

Невежин П. М. — [11](#_page011)

Невяровская К. Ф. — [102](#_page102)

{472} Нежданова А. В. — [23](#_page023), [145](#_page145), [415](#_page415) – [417](#_page417), [459](#_page459)

Незлобии К. Н. — [21](#_page021), [181](#_page181)

Некрасов Н. А. — [187](#_page187)

Немирович-Данченко Вл. И. — [11](#_page011), [13](#_page013), [20](#_page020), [33](#_page033), [36](#_page036), [41](#_page041), [57](#_page057) – [59](#_page059), [66](#_page066), [78](#_page078), [81](#_page081), [90](#_page090), [94](#_page094), [95](#_page095), [100](#_page100) – [110](#_page110), [114](#_page114), [116](#_page116), [121](#_page121), [128](#_page128), [131](#_page131), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [167](#_page167), [168](#_page168), [171](#_page171), [182](#_page182), [184](#_page184), [186](#_page186) – [189](#_page189), [196](#_page196) – [201](#_page201), [224](#_page224), [227](#_page227), [263](#_page263), [276](#_page276), [298](#_page298), [375](#_page375), [380](#_page380), [384](#_page384), [426](#_page426), [460](#_page460), [463](#_page463), [465](#_page465)

Немирович-Данченко Е. Н., [101](#_page101), [102](#_page102)

Никиш А. — [21](#_page021), [459](#_page459)

Николаева М. П. — [87](#_page087)

Никольский (Сашин) А. И. — [271](#_page271)

Никулин Л. В. — [31](#_page031)

Новиков И. А. — [40](#_page040)

Оборин Л. Н. — [284](#_page284)

Обухова Н. А. — [411](#_page411) – [415](#_page415), [417](#_page417)

Оганезова Т. С. — [299](#_page299)

Огинская Л. Ф. — [6](#_page006)

Озеров В. А. — [19](#_page019)

Окунева В. И. — [299](#_page299)

Оленев П. А. — [278](#_page278)

Олеша Ю. К. — [26](#_page026)

Орбельян Ф. Ф. — [20](#_page020)

Орленев П. Н. — [12](#_page012), [158](#_page158), [329](#_page329)

Орлов В. А. — [330](#_page330)

Островский А. Н. — [57](#_page057), [63](#_page063), [64](#_page064), [134](#_page134), [137](#_page137), [138](#_page138), [160](#_page160), [165](#_page165), [177](#_page177), [185](#_page185), [259](#_page259), [262](#_page262), [271](#_page271), [275](#_page275), [294](#_page294), [306](#_page306), [316](#_page316), [323](#_page323), [328](#_page328), [338](#_page338), [339](#_page339), [341](#_page341), [379](#_page379), [380](#_page380), [448](#_page448)

Оффенбах Ж. — [332](#_page332)

Павлов И. П. — [100](#_page100)

Павлова Т. П. — [307](#_page307)

Паппе А. Г. — [403](#_page403)

Пастернак Б. Л. — [284](#_page284)

Патти А. — [138](#_page138), [216](#_page216), [217](#_page217)

Паустовский К. Г. — [26](#_page026)

Пашенная В. Н. — [271](#_page271), [276](#_page276)

Певцов И. Н. — [230](#_page230), [297](#_page297)

Пельтцер Т. И. — [299](#_page299)

Петипа М. М. — [158](#_page158), [308](#_page308)

Петров-Водкин К. С. — [378](#_page378)

Петров Е. П. — [26](#_page026)

Пиа Ф. — [279](#_page279)

Пиотровский. А. И. — [41](#_page041)

Платон И. С. — [260](#_page260), [269](#_page269), [271](#_page271)

Плевицкая Н. В. — [15](#_page015)

Плеханов Г. В. — [120](#_page120)

Погодин Н. Ф. — [44](#_page044), [254](#_page254), [439](#_page439), [440](#_page440)

Погребов С. С. — [399](#_page399)

Подбельский В. Н. — [25](#_page025)

Подгорный Н. А. — [19](#_page019), [62](#_page062), [65](#_page065), [86](#_page086), [87](#_page087)

Пожарский Н. А. — [41](#_page041)

Полевицкая Е. А. — [307](#_page307)

Полевой Н. А. — [276](#_page276)

Половиков К. М. — [278](#_page278)

Полонский Я. П. — [13](#_page013)

Поляков С. А. — [40](#_page040), [267](#_page267)

Потапенко И. Н. — [11](#_page011), [272](#_page272)

Правдин О. А. — [263](#_page263)

Преображенская С. Н. — [318](#_page318)

Прозоровский Л. М. — [271](#_page271)

Прокопович Н. Я. — [440](#_page440)

Прокофьев С. С. — [284](#_page284), [388](#_page388), [390](#_page390), [393](#_page393), [397](#_page397) – [400](#_page400), [464](#_page464)

Протазанов Я. А. — [424](#_page424), [425](#_page425)

Прудкин М. И. — [71](#_page071), [179](#_page179)

Пудовкин В. И. — [203](#_page203), [204](#_page204), [216](#_page216), [465](#_page465)

Пушкин А. С. — [27](#_page027), [39](#_page039), [57](#_page057), [110](#_page110), [111](#_page111), [136](#_page136), [145](#_page145), [195](#_page195), [196](#_page196), [270](#_page270), [273](#_page273), [299](#_page299), [310](#_page310), [326](#_page326), [367](#_page367), [372](#_page372), [377](#_page377), [396](#_page396), [403](#_page403), [405](#_page405), [410](#_page410), [411](#_page411), [417](#_page417)

Пясецкий Б. И. — [13](#_page013), [298](#_page298)

Радин Н. М. — [297](#_page297), [305](#_page305) – [308](#_page308)

Радищев А. Н. — [145](#_page145)

Радлов С. Э. — [27](#_page027), [394](#_page394)

Раевская Е. М. — [87](#_page087)

Разумовский С. Д. — [320](#_page320)

Райх З. Н. — [283](#_page283) – [286](#_page286)

Расин Ж. — [295](#_page295)

Раскольников Ф. Ф. — [78](#_page078) – [80](#_page080)

Рассохин С. Ф. — [32](#_page032)

Рахманинов С. В. — [22](#_page022), [415](#_page415)

Рашель Э. — [154](#_page154)

Режан Г. — [154](#_page154)

Рейнгардт М. — [229](#_page229), [317](#_page317), [456](#_page456)

Ремезов А. М. — [21](#_page021)

Ренуар О. — [180](#_page180)

Репин И. Е. — [98](#_page098)

Рерих Н. К. — [377](#_page377)

Римский-Корсаков Н. А. — [384](#_page384), [386](#_page386), [387](#_page387), [391](#_page391), [393](#_page393), [403](#_page403), [413](#_page413),

{473} Розен-Санин М. Н. — [298](#_page298)

Роксанова М. Л. — [12](#_page012)

Роллан Р. — [277](#_page277)

Романов М. Ф. — [417](#_page417) – [419](#_page419)

Ромм М. И. — [44](#_page044)

Росси Э. — [138](#_page138), [314](#_page314)

Россов Н. П. — [12](#_page012)

Рощина-Инсарова Е. Н. — [6](#_page006), [14](#_page014)

Рубенс П. — [400](#_page400)

Рубинштейн А. Г. — [98](#_page098)

Рудницкий А. В. — [23](#_page023)

Руже де Лиль — [395](#_page395)

Русланов Л. П. — [245](#_page245), [253](#_page253), [254](#_page254)

Руставели Ш. — [362](#_page362), [368](#_page368)

Рыбаков Н. Х. — [264](#_page264)

Рыжова В. Н. — [273](#_page273)

Рындин В. Ф. — [294](#_page294)

Рышков В. А. — [11](#_page011)

Рябцев В. А. — [23](#_page023)

Савельев В. А. — [275](#_page275)

Савина М. Г. — [14](#_page014), [315](#_page315)

Савицкий К. А. — [368](#_page368)

Садовская О. О. — [164](#_page164), [263](#_page263), [315](#_page315)

Садовский П. М. — [261](#_page261), [268](#_page268) – [269](#_page269), [271](#_page271)

Салтыков-Щедрин М. Е. — [134](#_page134), [165](#_page165), [230](#_page230), [377](#_page377)

Сальвини Т. — [98](#_page098)

Санин А. А. — [289](#_page289)

Сарду В. — [259](#_page259)

Сахновский В. Г. — [18](#_page018), [20](#_page020), [40](#_page040), [72](#_page072), [74](#_page074), [181](#_page181) – [185](#_page185), [196](#_page196), [199](#_page199), [200](#_page200)

Сац И. А. — [22](#_page022), [57](#_page057)

Святополк-Мирский П. Д. — [6](#_page006)

Северский Н. Г. — [15](#_page015)

Селиванова Л. В. — [14](#_page014)

Семенова М. Т. — [318](#_page318), [427](#_page427)

Сервантес М. — [64](#_page064)

Сергеев К. М. — [398](#_page398)

Серов А. Н. — [384](#_page384), [406](#_page406)

Сидоров И. В. — [23](#_page023)

Симов В. А. — [375](#_page375), [379](#_page379)

Симонов К. М. — [175](#_page175)

Симонов Н. К. — [320](#_page320), [326](#_page326)

Симонов Р. Н. — [256](#_page256)

Синг Д. — [290](#_page290), [291](#_page291)

Скоробогатов К. В. — [44](#_page044), [320](#_page320) – [322](#_page322)

Скриб Э. — [143](#_page143), [264](#_page264), [266](#_page266), [291](#_page291), [308](#_page308), [309](#_page309)

Скрябин А. Н. — [289](#_page289)

Сластенина Н. И. — [67](#_page067)

Слонов И. А. — [13](#_page013)

Смирнов Б. А. — [44](#_page044)

Смирнов Д. А. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Смирнова Н. А. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Смолин Д. П. — [169](#_page169), [178](#_page178), [269](#_page269)

Смышляев В. С. — [226](#_page226)

Собинов Л. В. — [22](#_page022), [23](#_page023), [103](#_page103), [109](#_page109), [111](#_page111), [409](#_page409), [416](#_page416), [417](#_page417), [459](#_page459)

Соболев Ю. В. — [13](#_page013), [24](#_page024), [25](#_page025)

Собольщиков-Самарин Н. И. — [8](#_page008)

Соколов В. А. — [290](#_page290)

Соколова В. С. — [69](#_page069), [74](#_page074), [178](#_page178), [179](#_page179)

Соленик К. Т. — [146](#_page146)

Соловцов Н. Н. — [436](#_page436)

Соловьев В. А. — [364](#_page364)

Соловьев В. Н. — [41](#_page041)

Сологуб Ф. К. — [21](#_page021), [412](#_page412)

Сомов К. А. — [289](#_page289)

Софокл — [317](#_page317)

Софронов А. В. — [419](#_page419)

Станиславский К. С. — [10](#_page010), [11](#_page011), [13](#_page013), [17](#_page017), [18](#_page018), [20](#_page020), [22](#_page022), [33](#_page033), [39](#_page039), [40](#_page040), [56](#_page056) – [59](#_page059), [63](#_page063), [65](#_page065) – [69](#_page069), [72](#_page072), [76](#_page076), [77](#_page077), [87](#_page087), [89](#_page089) – [401](#_page401), [107](#_page107), [110](#_page110), [112](#_page112), [118](#_page118), [121](#_page121), [122](#_page122), [127](#_page127), [131](#_page131), [145](#_page145), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [158](#_page158), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165), [167](#_page167), [168](#_page168), [184](#_page184), [186](#_page186), [187](#_page187), [201](#_page201), [224](#_page224), [226](#_page226), [227](#_page227), [232](#_page232) – [234](#_page234), [240](#_page240), [241](#_page241), [249](#_page249), [250](#_page250), [260](#_page260), [263](#_page263), [275](#_page275), [276](#_page276), [284](#_page284), [288](#_page288), [291](#_page291), [298](#_page298), [306](#_page306), [311](#_page311), [324](#_page324), [369](#_page369) – [372](#_page372), [375](#_page375), [377](#_page377), [411](#_page411), [423](#_page423), [425](#_page425), [427](#_page427), [454](#_page454), [455](#_page455), [460](#_page460), [463](#_page463)

Станицын В. А. — [71](#_page071)

Стасов В. В. — [391](#_page391) – [393](#_page393)

Стасов Д. В. — [391](#_page391)

Стахович М. А. — [5](#_page005)

Степанова А. О. — [67](#_page067)

Степун Ф. Ф. — [16](#_page016)

Стефанов М. К. — [13](#_page013)

Стравинский И. Ф. — [393](#_page393)

Страдивариус А. — [22](#_page022)

Стрельская В. В. — [14](#_page014)

Стриндберг А. — [225](#_page225), [227](#_page227), [238](#_page238)

Судаков И. Я. — [71](#_page071), [81](#_page081)

Судейкин С. Ю. — [279](#_page279), [294](#_page294)

Суллержицкий Л. А. — [18](#_page018), [94](#_page094), [240](#_page240), [459](#_page459)

Сумароков А. П. — [14](#_page014)

Сумбатов (Южин) А. И. — [11](#_page011), [12](#_page012), [33](#_page033), [36](#_page036), [258](#_page258), [259](#_page259), [262](#_page262) – [265](#_page265), [267](#_page267) – [269](#_page269), [308](#_page308), [315](#_page315), [359](#_page359)

{474} Сургучев И. А. — [152](#_page152)

Сушкевич Б. М. — [225](#_page225)

Сухово-Кобылин А. В. — [241](#_page241), [316](#_page316)

Сытин И. Д. — [25](#_page025)

Таиров А. Я. — [33](#_page033), [260](#_page260), [289](#_page289) – [291](#_page291), [293](#_page293) – [295](#_page295), [298](#_page298)

Тальников Д. Л. — [427](#_page427), [437](#_page437)

Тарасова А. К. — [62](#_page062), [76](#_page076), [86](#_page086), [101](#_page101), [188](#_page188), [465](#_page465)

Тарханов М. М. — [23](#_page023), [65](#_page065), [158](#_page158) – [161](#_page161), [299](#_page299)

Татлин В. Е. — [368](#_page368)

Телешева Е. С. — [114](#_page114), [352](#_page352)

Теляковский В. А. — [316](#_page316)

Темкин Б. Д. — [27](#_page027)

Терри Э. — [154](#_page154)

Тиме Е. И. — [331](#_page331)

Тиссэ Э. Н. — [342](#_page342), [344](#_page344), [349](#_page349)

Тихомиров В. Д. — [23](#_page023), [459](#_page459)

Тихонравов Н. С. — [439](#_page439), [440](#_page440)

Толстая С. А. — [194](#_page194)

Толстой А. К. — [231](#_page231), [412](#_page412)

Толстой А. Н. — [172](#_page172), [307](#_page307)

Толстой Л. Н. — [17](#_page017), [78](#_page078), [79](#_page079), [105](#_page105), [111](#_page111), [132](#_page132), [133](#_page133), [135](#_page135), [136](#_page136), [187](#_page187), [190](#_page190), [192](#_page192) – [196](#_page196), [202](#_page202), [235](#_page235), [327](#_page327), [352](#_page352), [390](#_page390), [417](#_page417), [422](#_page422), [423](#_page423), [465](#_page465)

Толубеев Ю. В. — [320](#_page320), [322](#_page322) – [325](#_page325)

Тренев К. А. — [43](#_page043), [58](#_page058), [59](#_page059), [62](#_page062), [269](#_page269) – [271](#_page271)

Третьяков В. В. — [19](#_page019)

Третьяков С. М. — [338](#_page338), [339](#_page339)

Туганов А. А. — [8](#_page008), [9](#_page009) – [12](#_page012)

Тупинг Ю. Л. — [32](#_page032)

Тургенев И. С. — [39](#_page039), [165](#_page165), [245](#_page245), [376](#_page376), [411](#_page411)

Турчанинова Е. Д. — [273](#_page273)

Тухачевский М. Н. — [15](#_page015), [22](#_page022)

Тышлер А. Г. — [299](#_page299)

Уайльд О. — [306](#_page306), [307](#_page307)

Уварова Е. А. — [290](#_page290)

Ужвий Н. М. — [354](#_page354)

Уланова Г. С. — [318](#_page318), [429](#_page429)

Ульянов Н. П. — [375](#_page375)

Урванцев Л. Н. — [267](#_page267)

Урицкий М. С. — [30](#_page030)

Успенская М. А. — [266](#_page266)

Фаворский В. А. — [226](#_page226)

Файер Ю. Ф. — [399](#_page399)

Федотова Г. Н. — [315](#_page315)

Фенин Л. А. — [290](#_page290)

Фет А. А. — [412](#_page412)

Фигнер Н. Н. — [410](#_page410)

Флобер Г. — [295](#_page295)

Фокин М. М. — [373](#_page373), [394](#_page394)

Фонвизин Д. И. — [316](#_page316)

Франко И. Я. — [352](#_page352)

Франс А. — [310](#_page310) – [312](#_page312)

Фреголи Л. — [311](#_page311)

Фрелих О. Н. — [290](#_page290)

Фукс Г. — [61](#_page061)

Фурманов Д. А. — [298](#_page298), [301](#_page301)

Хачатурян А. И. — [391](#_page391), [393](#_page393), [400](#_page400), [401](#_page401), [464](#_page464)

Хмара Г. М. — [226](#_page226)

Хмелев Н. П. — [65](#_page065), [71](#_page071), [101](#_page101), [105](#_page105), [168](#_page168) – [174](#_page174), [180](#_page180), [196](#_page196), [388](#_page388)

Хмельницкий Н. И. — [14](#_page014)

Ходотов Н. Н. — [13](#_page013)

Хомяков А. С. — [182](#_page182)

Хорава А. А. — [363](#_page363) – [365](#_page365)

Хренников Т. Н. — [393](#_page393)

Ценин С. С. — [290](#_page290)

Ценовский А. А. — [42](#_page042)

Церетели Н. М. — [290](#_page290)

Чабров А. А. — [19](#_page019), [289](#_page289)

Чабукиани В. М. — [362](#_page362), [398](#_page398)

Чайковский П. И. — [176](#_page176), [220](#_page220), [377](#_page377), [384](#_page384), [385](#_page385), [392](#_page392), [394](#_page394), [397](#_page397), [410](#_page410) – [415](#_page415)

Чебан А. И. — [231](#_page231)

Черкасов Н. К. — [318](#_page318), [320](#_page320), [325](#_page325), [326](#_page326), [330](#_page330), [331](#_page331)

Честноков В. И. — [45](#_page045)

Чехов А. П. — [11](#_page011), [13](#_page013), [60](#_page060), [75](#_page075), [85](#_page085), [87](#_page087), [90](#_page090), [108](#_page108), [117](#_page117), [123](#_page123), [127](#_page127), [130](#_page130), [132](#_page132), [135](#_page135), [136](#_page136), [147](#_page147) – [151](#_page151), [155](#_page155), [162](#_page162), [163](#_page163), [167](#_page167), [176](#_page176), [182](#_page182), [188](#_page188), [240](#_page240), [245](#_page245), [310](#_page310), [323](#_page323), [379](#_page379), [390](#_page390), [423](#_page423), [431](#_page431) – [436](#_page436), [463](#_page463)

Чехов М. А. — [18](#_page018), [32](#_page032), [77](#_page077), [226](#_page226) – [230](#_page230), [232](#_page232), [239](#_page239), [297](#_page297), [436](#_page436), [437](#_page437)

Чириков Е. Н. — [11](#_page011)

Чирков Б. П. — [327](#_page327)

{475} Чуковский К. И. — [31](#_page031)

Чхеидзе У. В. — [362](#_page362)

Шаляпин Ф. И. — [22](#_page022) – [24](#_page024), [184](#_page184), [372](#_page372), [374](#_page374), [394](#_page394), [403](#_page403) – [408](#_page408), [413](#_page413), [416](#_page416), [417](#_page417), [459](#_page459)

Шаншиашвили С. — [363](#_page363)

Шаповаленко Н. Н. — [298](#_page298)

Шапорин Ю. А. — [393](#_page393)

Шаров А. М. — [20](#_page020)

Шахалов А. Э. — [12](#_page012), [21](#_page021)

Шебалин В. Я. — [391](#_page391), [402](#_page402), [403](#_page403)

Шевелев Н. А. — [15](#_page015)

Шевченко Ф. В. — [65](#_page065), [165](#_page165), [226](#_page226)

Шекспир В. — [11](#_page011), [85](#_page085), [105](#_page105), [111](#_page111), [146](#_page146), [149](#_page149), [191](#_page191), [225](#_page225), [229](#_page229), [264](#_page264), [308](#_page308), [317](#_page317), [327](#_page327), [332](#_page332), [333](#_page333), [365](#_page365), [381](#_page381), [410](#_page410), [431](#_page431), [432](#_page432), [435](#_page435), [456](#_page456)

Шенрок В. И. — [439](#_page439)

Шехтель А. О. — [379](#_page379)

Шиллер Ф. — [11](#_page011), [264](#_page264), [308](#_page308), [317](#_page317), [332](#_page332), [333](#_page333), [381](#_page381)

Шишов И. П. — [27](#_page027)

Шкваркин В. В. — [298](#_page298)

Шницлер А. — [289](#_page289)

Шолом-Алейхем — [311](#_page311)

Шор Д. С. — [15](#_page015)

Шорштейн К. С. — [13](#_page013)

Шостакович Д. Д. — [393](#_page393)

Шоу Б. — [32](#_page032), [291](#_page291), [306](#_page306)

Шпажинский И. В. — [11](#_page011), [14](#_page014)

Штейн А. П. — [418](#_page418)

Штенгель Л. П. — [13](#_page013)

Штраус И. — [391](#_page391)

Штунц А. С. — [297](#_page297)

Шуб Э. И. — [343](#_page343)

Шуберт Ф. — [21](#_page021), [243](#_page243)

Шуман Р. — [408](#_page408)

Шумский С. В. — [444](#_page444)

Шухмина В. А. — [308](#_page308)

Щепкин М. С. — [146](#_page146), [153](#_page153), [176](#_page176), [187](#_page187), [241](#_page241), [250](#_page250), [262](#_page262), [264](#_page264), [277](#_page277), [323](#_page323), [324](#_page324), [444](#_page444)

Щербачев А. П. — [402](#_page402)

Щукин Б. В. — [45](#_page045), [173](#_page173), [244](#_page244) – [250](#_page250)

Эйзенштейн С. М. — [325](#_page325), [337](#_page337) – [352](#_page352), [398](#_page398)

Экстер А. А. — [290](#_page290), [294](#_page294)

Эрдман Н. Р. — [41](#_page041)

Эрлих Р. И. — [15](#_page015)

Эрманс В. К. — [427](#_page427)

Эфрос Н. Е. — [32](#_page032) – [36](#_page036), [120](#_page120), [232](#_page232), [258](#_page258), [278](#_page278), [291](#_page291), [425](#_page425), [459](#_page459), [460](#_page460)

Юнг К. М. — [420](#_page420) – [422](#_page422)

Юра Г. П. — [353](#_page353)

Юренева В. Л. — [23](#_page023)

Юрьев С. А. — [315](#_page315)

Юрьев Ю. М. — [314](#_page314) – [318](#_page318), [373](#_page373)

Яблочкина А. А. — [273](#_page273)

Яковлев А. В. — [41](#_page041)

Яковлев В. В. — [40](#_page040)

Якулов Г. Б. — [294](#_page294)

Янукова А. К. — [340](#_page340)

Яншин М. М. — [67](#_page067)

Яров С. Г. — [159](#_page159)

1. ТИМ — так сокращенно называли в свое время театр имени Мейерхольда. [↑](#footnote-ref-2)