





Малютин Я. О. Актеры моего поколения: Юрьев, Варламов, Давыдов, Мичурина-Самойлова, Кондрат Яковлев, Уралов, Аполлонский, Ходотов, Лерский, Шаповаленко, Чижевская / Редакт. и вступит. ст. С. Л. Цимбала. Л.; М.: Искусство, 1959. 356 с.

## О книге и ее авторе

По-разному складывались в давние времена актерские биографии. Иным актерам выпадали на долю долгие и трудные дороги, бесконечные скитания и прозябание в захудалых «номерах для приезжающих» и унылых «меблированных комнатах». Из города в город, из театра в театр, из сезона в сезон, проносили они свои несбывшиеся актерские мечты, неосуществленные замыслы и неисполненные желания. Неведом им был ни их завтрашний день, ни их завтрашний зритель. Чтобы сколько-нибудь обстоятельно рассказать их жизнь, нужно досконально знать обширную географию Российского государства, названия городов, больших и малых, тех, что были связаны со столицами курьерскими поездами, и тех, что отстояли на сотни верст от железных дорог. Путь из Керчи в Вологду и из Вологды в Керчь начертан был не только для злополучных Несчастливцевых и Аркашек, но и для многих гораздо более удачливых актеров. Играть на сцене и странствовать — означало почти одно и то же по укоренившимся понятиям дореволюционного русского актерства.

«С 1886 по 1891 год, — писал в своей краткой автобиографии П. Н. Орленев, — я служил в Вологде, в Нижнем Новгороде, в Вильно, в Минске, в Ростове-на-Дону». Б. А. Горин-Горяинов вспоминал в книге «Кулисы», как в дни своей актерской молодости он в течение одного только сезона 1903/04 года выступал в Василеостровском театре Петербурга, в Гатчине, Стрельне, Кронштадте, Выборге, Шлиссельбурге, Тирасполе, Бендерах и исполнил при этом не более и не менее, как сто шесть ролей! Многие годы жизни отдали странствиям не только такие вечные гастролеры, как Павел Орленев, Федор Горев или Мамонт Дальский, но и Давыдов, впоследствии один из столпов александринской сцены, но и Тарханов, замечательный художник, последние десятилетия жизни которого неразрывно связаны с Московским Художественным театром. По-другому складывалась артистическая жизнь актеров, которые сразу же после окончания Театрального училища были зачислены в труппу Александринского или Малого театра и нашли здесь применение своему дарованию. Им посчастливилось расти и формироваться в постоянном, устойчивом актерском окружении и вместе со своими товарищами по школе подниматься по крутой лестнице театрального мастерства. К таким именно актерам принадлежит автор этой книги, один из старейших мастеров советского театра Яков Осипович Малютин. Почти полвека назад безымянным «сотрудником», «учеником», исполнителем выходных ролей пришел он в Александринский театр и с тех пор неизменно выступает в нем в качестве одного из выдающихся представителей русской реалистической актерской школы. Вплоть до сегодняшнего дня творческая судьба Малютина неотделима от судьбы этого театра — ныне Академического театра драмы имени А. С. Пушкина.

На его долю выпало быть ближайшим партнером актеров, творчество

которых стало подлинным воплощением величия русской театральной культуры. Он играл с М. Г. Савиной, В. Н. Давыдовым, К. А. Варламовым, К. Н. Яковлевым, участвовал в спектаклях, которые по своему исполнительскому составу с полным основанием причисляются к высшим достижениям отечественного театра. Он выступал в постановках «Ревизора», «Горя от ума», «Коварства и любви», осуществленных в первое десятилетие нашего века, и исполнял центральные роли в пьесах советских драматургов, где впервые были воплощены мысль и труд советского человека, строителя нового общества. Актерам того поколения, к которому принадлежит Я. О. Малютин, пришлось непосредственно из рук своих великих учителей и товарищей принять эстафету высокого мастерства, стать носителями благородных сценических традиций реалистического русского сценического искусства.

Эта смена актерских поколений получила, кстати сказать, отражение и в самой семье Малютина. Его младший брат, Александр Осипович Итин, получил театральное образование уже в советской театральной школе и за свою короткую актерскую жизнь успел зарекомендовать себя одним из самых талантливых и ярких представителей советской артистической молодежи. Всего четыре года проработал он на сцене Большого драматического театра, но оставил память о себе, как о замечательном исполнителе положительных ролей в первых советских пьесах. В «Человеке с портфелем» он создал обаятельный образ советского хозяйственника-коммуниста Башкирова, а в «Заговоре чувств» вдохнул жизнь в схематическую фигуру Андрея Бабичева. Жизнь Александра Итина трагически оборвалась 20 декабря 1930 года: он погиб во время автомобильной катастрофы, возвращаясь после шефских спектаклей в области.

Как известно, актерское искусство не оставляет материальных следов и самые совершенные его создания нельзя сохранить в библиотечных фондах и музейных запасниках. Поэтому особое значение приобретает здесь сохранение творческой преемственности, той всевластной «связи времен», которая дает возможность актерам каждого следующего поколения набираться мудрости и опыта у своих замечательных предшественников. Многие прославленные русские актеры ушли из жизни, даже не попытавшись сформулировать свою творческую программу, обобщить и обосновать свой громадный художественный опыт. Тем не менее труд их живет в искусстве нескольких поколений мастеров отечественной сцены, живет потому, что от театральных дедов к театральным отцам и внукам переходят живые воспоминания и непосредственные наблюдения.

К тому времени, когда Я. О. Малютин вступил в труппу Александринского театра, она представляла собой поразительное по своему богатству и многообразию собрание артистических индивидуальностей и актерских дарований, подлинную сокровищницу реалистического актерского искусства.

Само общение с замечательными мастерами, повседневные встречи на репетициях, спектаклях, в знаменитом актерском фойе за непринужденным товарищеским разговором превращались для молодых актеров в своего рода академию, в которой можно было между делом получить глубокое и всестороннее театральное образование.

Малютин был принят в Александринский театр после окончания Театрального училища по классу Ю. М. Юрьева. Требовательный и настойчивый учитель многому, как сам Малютин пишет об этом, научил его и навсегда определил его отношение к актерскому труду. И тем не менее Малютин с полным основанием называет своим учителем не только Юрьева, но и Давыдова, Варламова, Мичурину-Самойлову, Кондрата Яковлева — каждый из них, в большей или меньшей степени, влиял на его актерское мышление, помогал работать над ролями, учил жить в театре, жить в искусстве.

Все они в очень малой степени походили друг на друга, по-разному думали, по-разному понимали самое предназначение театрального искусства. Юрьев-актер и Юрьев-педагог всей душой был предан театральному классицизму, не разговаривал, а декламировал на сцене, лучше всего чувствовал себя в стихотворных трагедиях, тогда как Ходотов совершенно не понимал ни Шекспира, ни Шиллера и более всего стремился к острой и напряженной психологической достоверности. Давыдов был прежде всего мастером, поразительно точным в своем искусстве, необыкновенно придирчивым к деталям и подробностям, истинным виртуозом мимики, сценической речи и жеста. А ближайший товарищ его по театру — Варламов всю жизнь полагался на одно только наитие, ролей почти никогда не учил и к вопросам актерского мастерства был в высшей степени равнодушен.

Говорить при этом о каком бы то ни было творческом единстве внутри труппы Александринского театра, конечно, не приходилось. Можно только удивляться тому, что столь несхожие друг с другом мастера Александринского театра оказывались все же реальной силой, в какой-то мере цементирувавшей театр и до известной степени охранявшей его от окончательного художественного одряхления.

В период, о котором идет речь, в канун первой мировой войны, Александринский театр переживал тяжелую пору своей биографии. Все сильнее и сильнее сказывалось на его положении бездарное и невежественное руководство министерства двора, все более сомнительными становились репертуарные тенденции театра. Центральное место на его афише заняли низкопробные драматургические изделия отечественных и иностранных авторов, дешевые и безжизненные мелодрамы, пошлые салонные комедии.

Неустойчивы и противоречивы были также режиссерские тенденции, господствовавшие в этот период в Александринском театре.

Такие режиссеры, как Е. П. Карпов, не скрывали стремления сохранять в своих постановках атмосферу спектаклей прошлого столетия, где, как правило, не было ни последовательного и продуманного истолковательского плана, ни ясной художественной идеи, где планировка, мизансцены и даже интонационный рисунок с неукоснительной точностью воспроизводили дедовские образцы.

П. П. Гнедич, долгое время управлявший труппой Александринского театра, рассказывал в своих воспоминаниях о крайне низком постановочном уровне театра в конце XIX и начале XX столетия. «Главным недостатком Александринского театра, — свидетельствовал он, — было отсутствие

срепетовки. Все было недопечено, сделано тят да ляп. Неряшество самого заурядного пошиба чувствовалось в исполнении таких классических вещей, как «Горе от ума» и «Ревизор». Освещение было плохое. Машинные приспособления были эпохи царя Гороха. Двери были в павильонах картонные. У каждой двери стояло по два плотника, на обязанности которых было их захлопывать за входящими исполнителями, так что в них было что-то волшебное. Заспинник за дверьми всегда изображал какие-то грязные коридоры, а не комнаты. Из окон был виден голубой эфир неба, хотя бы действие происходило в городе и в подвальном этаже. Актеры играли в зрительную залу, стояли нередко в ряд вдоль рампы».

Многие очень точные и проницательные наблюдения опытных и заинтересованных зрителей сами по себе крайне характерны и достаточно красноречиво указывают на те трудности, которые приходилось преодолевать честным и взыскательным к своему труду актерам на пути к художественной правде. Ко всякого рода «новым веяниям» или тем более к системе Станиславского, которая могла бы вывести актера из замкнутого круга бессмысленных, нелепых и пошлых театральных условностей, руководители Александринского театра относились презрительно. Предложить что-либо взамен они, конечно, не могли. Единственное, что оставалось таким режиссерам, как Евтихий Карпов, — это возводить вековые штампы и шаблоны в степень «высокой традиции», традиции, которую, как они утверждали, нужно сохранять любой ценой и ставить над жизнью, над временем, над окружающей действительностью. Отсутствие между актерами подлинного общения на сцене, мучительное однообразие мизансцен и преклонение не перед пафосом классического произведения, а перед буквой авторской ремарки, все это объявлялось эстетическим каноном театра.

Мало что изменило в постановочной практике Александринского театра приглашение новых режиссеров из числа молодых актеров Художественного театра — Ю. Ракитина, А. Лаврентьева, Н. Петрова. Еще раньше приглашен был сюда В. Э. Мейерхольд, но и он не стал своим человеком в Александринском театре, несмотря на то, что поставил здесь ряд программных спектаклей — мольеровского «Дон-Жуана», «Маскарад» Лермонтова, «Шута Тантриса» Хардта. Период работы Мейерхольда в императорских театрах Петербурга был в значительной мере периодом его увлечения театральным традиционализмом, стилизаторством и внешним живописным изыском.

В этих условиях неизмеримо возрастало значение творческого самосознания и мастерства отдельных актеров, способных противостоять косности, инерции и штампам, просачивавшимся во все щели императорского театра. Чувство жизни и чувство правды, присущие отдельным актерам, их разум и пытливость, художническая любознательность и страстный интерес к человеческим судьбам во все большей степени определяли наиболее яркие страницы биографии Александринского театра. С этими именно качествами выдающихся мастеров Александринского театра связаны самые памятные их творческие достижения — образы, вошедшие в историю отечественного и мирового театра как неопровержимые свидетельства высокой гуманности, общественной

честности и правдивости русского актера. Отнюдь не репертуару Александринского театра, сбивчивому, противоречивому, невзыскательному, обязаны мы тем фактом, что на протяжении многих десятилетий утверждалась на его сцене тема маленького, незащищенного, гонимого, судьбой и раздавленного несправедливым устройством жизни человека. Тему эту, в свое время поднятую на подмостках Александринского театра вдохновенным искусством Мартынова, развивало в предреволюционные годы умное и глубокое мастерство Давыдова, Кондрата Яковлева, Шаповаленко, Усачева и других.

«Я считаю, — писал В. Н. Давыдов в своем “Рассказе о прошлом”, — что драматический артист должен, как пчела, собирать мед отовсюду, со всех цветов, и нести переработанным в свой улей. Однообразие источников творчества особенно губительно для художника. Как можно больше впечатлений и переживаний — вот девиз артиста». Ту же мысль неоднократно повторяли в своих воспоминаниях и устных обращениях к актерской молодежи многие другие мастера александринской сцены. При этом они неизменно подчеркивали, что актер обязан как можно глубже проникать в душу своего современника, знать его чаяния и помыслы, интересоваться его повседневной жизнью и что только это даст ему возможность создавать новые и яркие, живые и достоверные характеры.

Еще в 1913 году К. С. Станиславский писал: «Бесконечно ценным является то, когда театральные впечатления становятся жизненными впечатлениями, а герои пьесы — близкими, родными людьми. Все большие актеры прошлого — частью сознательно, частью бессознательно — искали и шли к этому». Мысль Станиславского в полной мере подтверждается опытом крупнейших мастеров Александринского театра. Иные из них сознательно, как Давыдов, а иные вполне бессознательно, как Кондрат Яковлев, увлеченно и взволнованно стремились постигнуть глубины человеческого характера, а стало быть, глубины современной им жизни. В книге Я. О. Малютина содержится описание многих замечательных актерских работ, в которых торжествовала активная и требовательная наблюдательность художников, способных к глубоким социальным обобщениям. Таково было, например, замечательное исполнение Давыдовым роли Кузовкина из тургеневского «Нахлебника» и старого музыканта Миллера из «Коварства и любви». Таковы были многие работы Кондрата Яковлева, Ивана Лерского, Николая Шаповаленко, Александры Чижевской. Мотивы гневного общественного протеста звучали в творчестве этих мастеров прежде всего потому, что открытая ими жизненная правда независимо от их художественных намерений оказывалась объективной уликой против социального устройства, против уродств и несправедливостей собственнического мира. Честный и правдивый талант не мог, оставаясь честным и правдивым, лгать. Поэтому в ближайшем соседстве со штампованными изделиями театрального ремесла и возникали бесконечно правдивые, живые характеры, согретые и просветленные мыслью, гражданским чувством, талантом выдающихся актеров Александринского театра.

Я. О. Малютин ни в какой мере не старается сгладить в своем повествовании противоречия, характеризовавшие внутреннюю жизнь Александринского

театра. Среди этих противоречий самым важным было противоречие между теми «охранительными» функциями, которые навязывались театру придворной бюрократией, идеологами самодержавия, и устремлениями актеров, искавших в своем творчестве путей сближения театра с чаяниями передовой части русского общества. Однако не в анализе этих противоречий видел Малютин основную свою задачу. Более всего, по-видимому, волновала его мысль о том огромном и реальном вкладе, который был сделан мастерами александринской сцены в *общую* сокровищницу русского театрального искусства. В одной из статей, посвященных Московскому Художественному театру, А. В. Луначарский рассказывал о своем разговоре с К. С. Станиславским. Константин Сергеевич высказал такую мысль: «В сущности, русское искусство на своих высотах всегда было одинаково. Чем больше я вдумываюсь, тем больше вижу, что искусство Щепкина, Шумского, Садовского, Ермоловой и других и искусство лучших представителей МХАТа безусловно единое искусство и единое мастерство». Справедливость этого утверждения подтверждается и опытом актеров, о которых рассказывает автор настоящей книги.

На страницах книги Малютина оживают не только те актеры, имена которых уже давно стали великими в истории отечественной сцены, но и актеры, о которых наша молодежь знает ничтожно мало. Между тем, не поняв их самобытного и самоотверженного творчества, нельзя представить себе действительной широты и многообразия русской актерской школы, школы, утвердившей высокое призвание актера как проповедника добра и защитника истины, как убежденного борца за народное счастье.

Книга Я. О. Малютина мало чем напоминает обычные актерские мемуары, и прежде всего потому, что автор ее почти избегает говорить о самом себе, о своей собственной актерской работе, о ролях, сыгранных им за почти полувековую службу в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Между тем Малютин был отнюдь не безгласным и сторонним свидетелем творческих взлетов актеров старой Александринки, а полноправным и талантливым партнером мастеров, которым он посвящает свое повествование. Закончив Театральную школу по классу Ю. М. Юрьева, он сразу же был принят в труппу Александринского театра и очень быстро обратил на себя внимание режиссуры. Отличные природные данные, превосходный голос, музыкальность и пластичность молодого актера открыли ему путь ко многим ответственным ролям, требовавшим безупречного сценического рисунка, точности истолкования и зрелого речевого мастерства.

Уже во второй сезон своей службы в Александринском театре он сыграл одну из важных ролей «Старого закала» Южина — роль Брызгина, а еще через год зрители увидели его в ролях Скалозуба в «Горе от ума», президента фон Вальтера в «Коварстве и любви» и в заглавной роли «Венецианского купца». Во всех этих работах в полной мере проявились важнейшие черты актерской индивидуальности Малютина: стремление актера к внутренней законченности характеристик и скрупулезной музыкально-ритмической разработке ролей. Однако лучшей среди них должна быть признана роль Скалозуба, которую начиная с 1916 года Малютин исполнял во всех постановках грибоедовской

комедии. Здесь актером было достигнуто полное слияние сатирической условности образа с реалистической его достоверностью, веселой насмешливости с самой неоспоримой серьезностью. Нарисованный Малютиным портрет надутого, напыщенного и безмозглого фанфарона был так исчерпывающ по своему смыслу и содержанию, что долгое время руководители Александринского театра вообще не решались поручать эту роль еще кому-либо из актеров. Менялись Фамусовы, Молчалины, Софьи, Чацкие, а малютинский Скалозуб по-прежнему рокотал густейшим басом, расшаркивался, звенел шпорами, оглушал зрителей своим самодовольным хохотом и фельдфебельскими, тяжелыми, как булыжник, афоризмами. Казалось, что весь он вырезан из картона, что двигается и делает жесты он только потому, что кто-то невидимый дергает его за ниточку — столько было во всем его поведении глупо-нароচিতого, несамостоятельного, бессмысленно-автоматического. И тем не менее он был вполне живой, этот Сергей Сергеевич Скалозуб, бесконечно близкий злему, неумолимому сатирическому замыслу Грибоедова, его неопровержимой художественной правде. Подобное же чутье по отношению к авторскому стилю, к авторской интонации было проявлено Малютиным и при исполнении им ряда других ролей — венецианского дожа Джанеттино Дорна в «Заговоре Фиеско», де Сильва в «Уриэле Акоста». Воплощая образы романтической драмы, он открыто шел навстречу присущей им декламационной патетике и словесной картинности; он воплощал их, строго сообразуясь с требованиями авторского речевого рисунка, с интонационными возможностями, заключенными в стихотворных монологах и диалогах. Какого бы внутреннего нагнетания ни требовали эти монологи, у Малютина всегда хватало дыхания и эмоциональной энергии для того, чтобы достичь при их произнесении необходимой драматической кульминации. Дело тут было, конечно, не только в превосходной технической натренированности актера, но и в его стремлении к открытой, не завуалированной психологическими нюансами романтической театральности. Эту приверженность он унаследовал от своего пылкого и строгого учителя Юрия Михайловича Юрьева.

На протяжении многих лет работы в театре он играл самые различные, разнохарактерные и разноплановые роли. Он выступал в таких пьесах, как «Ревизор» (судья Ляпкин-Тяпкин и городничий), «Смерть Тарелкина» (частный пристав Ох и Варравин), «Смерть Иоанна Грозного» (посол Гарабурда и Битяговский), играл на разных этапах своего актерского пути Лопахина в «Вишневом саде», Рогожина в «Идиоте», Хельмера в «Кукольном доме», Тетерева в «Мещанах», Курослепова в «Горячем сердце», Редозубова в «Варварах», Дудукина в «Без вины виноватых», Пимена в «Борисе Годунове». Среди его ролей были и роли обнаженно сатирические, и так называемые «характерные», и «бытовые». В каждой из них он искал их театральную, изобразительную первооснову.

Малютин справедливо пишет о том, что судьба многих по-настоящему одаренных актеров была исковеркана тем, что их вовремя не заметила дирекция, не разгадала режиссура, не дала возможности проявить себя система распределения ролей. Но иной раз случалось и так, что на актера сразу же

обращали внимание и, оценив по достоинству те его данные и возможности, которые были видны, так сказать, невооруженным глазом, не проявляли никакого интереса к скрытым его возможностям, к перспективе его творческого развития. Увидев, что актеру удаются роли определенного плана, режиссура закрепляла за ним эти роли раз и навсегда. Такая позиция освобождала режиссеров от лишних хлопот и, главное, предохраняла при распределении ролей в новых постановках от ненавистного им риска. По этой именно причине иные актеры так и оставались до конца нераспознанными, так и не успевали высказать все, что могли и должны были высказать.

Многие из ролей, исполнявшихся Малютиным, казались предназначенными специально для него — так выразительны были данные актера, в такой степени отвечал требованиям этих ролей весь его артистический облик. Когда он выступал в ролях Дикого в «Грозе», Ивана Петровича Шуйского в «Царе Федоре Иоанновиче», Крутицкого в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», зрителей убеждало не только их зрелое истолкование, но и особая внушительность, укрупненность созданных актером портретов. Режиссеры, работавшие с Малютиным, хорошо, конечно, знали это и использовали его односторонне, игнорируя многие важные стороны его дарования.

Значительно шире показал себя Малютин в послереволюционные годы, когда в его актерском послужном списке стали появляться роли, требовавшие острого сатирического штриха, комедийной фантазии, непринужденного и наблюдательного юмора. Одной из таких ролей была роль деревенского шарлатана Акилы из пьесы А. Н. Толстого «Изгнание блудного беса». Изображая этого юродствующего старца, актер издевательски оголял его мизерную и лживую душонку, безжалостно выставлял напоказ его отталкивающую, мерзкую сущность. Притворяясь и неуклюже разыгрывая из себя «святого», Акила диким голосом завывал, корчился, прикидывался на потеху людям косноязычным младенцем. Было очень смешно и вместе с тем очень страшно видеть, как носится по сцене этот одичавший, облаченный в длинную нелепую ночную рубаху, растрепанный и неопрятный бородач.

Среди комедийно-сатирических ролей Малютина можно было бы также назвать роль господина Компаса, самодовольного, напыщенного делягу из драматического памфлета Газенклевера «Делец», редактора Бернса из «Сенсации» Бен-Хекта и Мак-Артура. В этих и подобных им работах с достаточной ясностью обнаружились внутренние комедийные возможности актера, присущий ему сатирический темперамент.

Была, однако, в репертуаре Малютина роль, в которой как бы слились воедино реалистическая достоверность и сатирическая острота, обличительная злость и полнейшая психологическая объективность. Речь идет об исполнении Малютиным роли профессора Серебрякова в поставленной в 1946 году на сцене Театра имени Пушкина пьесе Чехова «Дядя Ваня». В режиссерском замысле этого спектакля истолкование образа Серебрякова имело очень большое значение, и заслуга Малютина заключалась в том, что его профессор Серебряков многое в пьесе объяснил по-новому.

С беспощадной правдивостью нарисовал Чехов портрет паразитирующего

псевдоинтеллигента, злобного и самовлюбленного потребителя, благоденствующего за счет честных тружеников, людей скромного, реального, самоотверженного дела. Непримируемый конфликт между Серебряковыми и Войницкими сам писатель мыслил, как столкновение тех, кто творит жизнь на земле, с теми, кто ее душил, уродует и обесмысливает. В известных воспоминаниях о Чехове К. С. Станиславский приводит характерное в этом отношении замечание писателя. Когда кто-то рассказал Чехову о том, что в одном из провинциальных театров Войницкого играли «опустившимся помещиком, в смазных сапогах и в мужицкой рубахе», Антон Павлович страшно возмутился: «Нельзя же так, послушайте. У меня же написано: он носит чудесные галстуки. Чудесные! Поймите, помещики лучше нас с вами одеваются». «И тут дело было, — прибавляет от себя Станиславский, — не в галстук, а в главной идее пьесы. Самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией».

Дело, таким образом, не только в личном процветании Серебрякова, а в том, что весь уклад его жизни, его принципы и его притязания подсказаны современным ему жизнеустройством. Серебряков не только пользуется благами, доставляемыми ему Войницким, но и считает, что блага эти только для него и предназначены, что он-то и есть один из тех избранников, ради которых светит солнце на земле, цветут цветы и гнут спину простые люди. Этим сладостным убеждением и продиктованы его капризы. Он и есть один из тех, кто *правит*, даром, что называется он отставным профессором. Играя эту роль, Малютин, в полном согласии с режиссером Л. С. Вивьеном, избрал исходной позицией для всего поведения Серебрякова его принадлежность к касте столпов российской государственности, столпов режима, возвышавшего ничтожеств и унижавшего честных людей. Именно потому и остаются безнаказанными самые нелепые выходки и капризы Серебрякова, именно потому и удастся ничтожному глупцу и бездарности пользоваться всеми привилегиями «знаменитого ученого», что как раз такие, как он, и нужны были российскому самодержавию, чтобы чувствовать себя уверенно и спокойно.

Малютин нашел очень верную и выразительную интонацию речей своего Серебрякова. Его нудные и жеманные жалобы, комическая фамильярность, когда он ставит себя рядом с великими людьми, звучали в устах Серебрякова — Малютина так, что с необыкновенной ясностью проступала в них душевная черствость самозванного ученого. С небрежной естественностью жаловался он: «Говорят, у Тургенева от подагры сделалась грудная жаба. Боюсь, как бы у меня не было». «Неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм?» — плаксиво спрашивал он у жены, и по тону, которым задавался этот вопрос, можно было понять, что имеет он в виду вовсе не старость, а свой воображаемый талант и воображаемый ум, которые должны, с его точки зрения, обеспечивать ему постоянное и безоговорочное поклонение окружающих. Превосходно проводил Малютин центральную сцену пьесы, в которой Серебряков объявляет о своем намерении продать имение. У человека, который, по его собственным словам, «чужд практической жизни», появлялись повадки умело

маскирующегося хищника, знающего, что добычу надо брать внезапно и хладнокровно.

Весь свой монолог об имении он вел так, словно его намерения столь естественны, логичны и соответствуют общим интересам, что их и обсуждать, собственно говоря, нечего. И когда дядя Ваня, потрясенный словами Серебрякова, пытался протестовать, он с самым обиженным видом умолкал, как умолкают люди, благодеяние которых встретило самое грубое непонимание. Ошеломленный гневом, отчаянием и безумием Войницкого, он и в ту минуту, когда дядя Ваня стрелял в него, и, может быть, в эту минуту сильнее, чем когда-либо, считал себя правым — высшим существом, вынужденным испытывать варварскую неблагодарность существ низших. Даже перед лицом безысходного человеческого горя он продолжал оставаться самим собой: жестоким, отвратительным, бесстыдным себялюбцем. С привычным пристрастием к громким словам и назидательным афоризмам малютинский Серебряков уходил в последнем акте со сцены и снисходительным, прочувствованным тоном человека, который не в силах не поделиться с окружающими своими «мудрыми» размышлениями, бросал небрежно: «Надо, господа, дело Делать! Надо дело делать!» Слова эти звучали, как откровенное издевательство над Войницкими и Астровыми, как наглая профанация истины, которую люди исповедуют ценой всей своей жизни.

Типическое в искусстве всегда идет рука об руку с индивидуальным и неповторимым. Успех Малютина в роли профессора Серебрякова был прежде всего успехом актера. Не только уверовавшего в образ, созданный драматургом, но и увидевшего человека, выведенного в пьесе именно таким, каким увидел его автор. Показанный актером Серебряков по человеческому своему складу был безусловно нов. Глупое и напыщенное ячество Серебрякова оказалось в данном случае неразрывно связанным с самым пошлым потребительством, вопиющая бездарность с убежденным человеконенавистничеством.

Значительными вехами на творческом пути Малютина оказались в свое время такие роли, как роль Петра, исполненная им в первой редакции драмы А. Н. Толстого «Петр I», Несчастливцева в «Лесе», Пимена в «Борисе Годунове». Трудности, которые вообще связаны с воплощением образа Петра, усугублялись на этот раз серьезными противоречиями трактовки его Толстым. Как известно, впоследствии писатель отошел от первой редакции своей драмы и во многих отношениях пересмотрел свою характеристику Петра. Что же касается первой редакции, то в ней явственно слышались мотивы исторической обреченности, одиночества и тоски человека, непонятого своими современниками. Знаменитый вопрос, который в первой редакции задавал себе Петр — «для чего сие?» — ставил под сомнение дело всей его жизни и оказывался в вопиющем противоречии с задачами актера, создающего образ бесстрашного преобразователя России. Верно и выразительно рисовал актер внешний облик Петра, наделял его незаурядной энергией и темпераментом.

Значительный интерес в связи с работой Малютина над ролью Петра представляет письмо к нему, написанное А. Н. Толстым после одной из последних репетиций спектакля. «Мне нравится, как идет у вас роль, — писал

Алексей Николаевич. — Вы очень далеко ушли от репетиции в фойе. Молодой Петр у вас умный человек, своеобразный и сильный. Единственное, чего мне хочется от него — это *найти смех*. Он еще Ваш, еще не в образе. В картине у Меншикова (с Екатериной), может быть, хочется больше мужской страсти, она ударяла ему в голову, как вино. По свидетельству Нартова, он был очень любезен с женщинами... Он не был романтиком, к женщине его влекла та же необычайная сила, как и ко всем делам и удовольствиям...

Остальные картины — хорошо. Но последняя, та, что мне так понравилась в фойе, на этот раз меня совершенно не удовлетворила. В первой картине Петра-человека нет. Есть какой-то символ, какая-то абстракция, глубоко разочаровывающая. Подслушивая, Петр распластывается по стене. Это символически — интеллигент, то есть никуда не годится, это поверхностно-внешнее дешевое выражение отчаяния. Нет, Петр труден, тяжел, человечен — тут Должен быть найден какой-то жест, простой, человеческий, реальный. Когда Петр стоит между двумя министрами, запрокинув голову и разнеся руки наподобие распятого Христа, это чистой воды Мережковский, мистика. Это неприемлемо. Черт его знает, что он тут должен делать, может быть, до корня отгрызть ноготь. Но распятого Христа зритель не примет. И, наконец, самый финал — опять статуарность: силуэт на фоне белой ночи... Это для зрителя 1912 года, не для нас. Нельзя выскакивать из реального образа в какую-то гравюру, в какую-то живую картину. Ваш крупный талант, Яков Осипович, найдет реальные пути, найдет жест, идущий от реального трагического переживания. Он не должен быть ни красив, ни статуарен, он должен быть реален и правдив. Вот мои основные замечания. Все будет хорошо и Вы молодчина, да еще какой. Только одно, только одно: символику каленым железом».

К сожалению, элементы поверхностной символики так и не были преодолены в спектакле Театра драмы имени Пушкина, как не была, впрочем, преодолена и двойственность самой пьесы.

Строгим и благородным спокойствием было проникнуто исполнение Малютиным роли Пимена в «Борисе Годунове». Отказавшись от поисков нарочитой внешней характерности в изображении летописца, Малютин перенес центр тяжести на внутреннюю ритмику его монологов, на живое звучание пушкинских стихотворных строк. В исполнении этой роли в полной мере сказалась музыкальная культура актера, присущее ему владение мелодией сценической речи. Подчеркнуто традиционным был в исполнении Малютина Геннадий Несчастливцев. Следуя за давними истолкователями этой роли, Малютин воссоздавал трогательную и благородную фигуру странствующего актера-трагика, сохранившего в душе наивную и святую веру в своих романтических героев и как бы унаследовавшего от них их пылкую мужественность и бескорыстную готовность к подвигу.

Начиная с середины двадцатых годов Малютин становится одним из актеров, особенно часто выступающих в пьесах советских драматургов. На его долю выпало исполнять роль Фауста в пьесе А. В. Луначарского «Фауст и город» — одной из первых советских пьес, поставленных на сцене бывшего

Александринского театра. В «Мещанах» Горького, впервые поставленных на александринской сцене в 1922 году, он играл роль певчего Тетерева. Выступал он и в «Вирине» Л. Сейфуллиной (Магара), и в «Конце Криворыльска» Б. Ромашова, где создал колоритную фигуру портного Бергмана, и в «Шахтере» В. Билль-Белоцерковского (Кедров), и в «Высотах» Ю. Либединского (Самарин). Особое место среди ролей, исполненных в первые годы становления советской драматургии, занимает роль Скопы в «Ярости» Е. Яновского. С увлечением воплощал он образ труженика рождающейся социалистической деревни, одного из тех, кому суждено было в будущем стать руководителями колхозов, беззаветными борцами за новую жизнь. В этот же период он исполняет роль Червы Козыря в «Диктатуре» И. Микитенко, Бородин в «Страхе» А. Афиногенова, Вершинина в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, Кетвига в «Суде» В. Киршона. По мере выступлений актера в пьесах советских драматургов расширялся его творческий диапазон, совершенствовалось его мастерство советского художника.

Примечательна была в этом отношении роль Ленчицкого в «Бойцах» Б. Ромашова. Поставленная четверть века назад, пьеса Ромашова рисовала трудности идейной перестройки старого военного специалиста, ставшего крупным военачальником Советской Армии. Изображая Ленчицкого, исследуя характер его внутренних колебаний и переживаемых им трудностей, Малютину впервые пришлось вторгаться в живой и развивающийся процесс формирования и становления новой советской интеллигенции. Вместе с Б. А. Горин-Горяиновым, превосходно исполнявшим в этом спектакле роль академика Ленчицкого, отца его героя, Малютин показывал духовное возрождение людей, решительно отбрасывавших прошлое и всей своей мыслью, честью, совестью становившихся на путь служения советскому народу.

Даже самый краткий перечень ролей, исполненных Малютиным за сорок восемь лет его работы в Александринском театре, показывает, что его личная актерская биография неразрывна с биографией целого поколения актеров, перешедших в своем жизненном и артистическом пути через рубеж Великой Октябрьской социалистической революции. Рассказывая о том, как играл Давыдов Кузовкина, как трепетно искал Уралов нового применения своим творческим силам, как честно и вдохновенно служил искусству Варламов, Малютин в книге дает читателю возможность воочию представить себе те несметные духовные богатства, которые унаследовало от прошлого и на протяжении более чем сорока лет умножало наше советское театральное искусство. Уходя, казалось бы, в прошлое нашей культуры, он на любой из страниц своей книги остается советским актером, проверяющим свои воспоминания накопленным им уже на советской сцене творческим опытом.

За последние десятилетия на нашей сцене выросла плеяда замечательных актеров, которые в своем творчестве высоко подняли знамя социалистического реализма в театре. В их труде, в их творческих открытиях есть немалая доля труда и корифеев александринской сцены, о которых рассказывает настоящая книга. Станиславский когда-то говорил, что его «система» есть не что иное, как обобщение индивидуального опыта многих и многих русских, да и не только

русских, актеров. Возвращая нас к гениальным сценическим созданиям Варламова, Давыдова, Кондрата Яковлева и других мастеров Александринского театра, книга Малютина показывает всю справедливость этого утверждения. Глубоким и страстным стремлением к *внутренней* правде воодушевлен был труд самых разных по характеру и артистическому складу художников сцены и, во всяком случае, самых честных, самых искренних и пытливых из них. Портрет актера — это всегда картина эпохи, в которую жил актер. Естественно поэтому, что на страницах книги Малютина оживают не только образы, созданные замечательными мастерами русского театра, но и трудное время, в которое они творили, но и противоречия, которыми был отмечен путь всего нашего театрального искусства в годы, предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции.

С этой точки зрения чрезвычайно поучительны такие главы книги, как глава об одном из знаменитых актеров Александринского театра Р. Б. Аполлонском, который, несмотря на большое дарование и великолепные сценические данные, так и не нашел достаточно полного применения своим силам. Меньше, чем могли, сделали в театре и К. Н. Яковлев, и А. А. Чижевская, и Н. П. Шаповаленко. Творческая судьба этих актеров может служить лишним свидетельством того, что только революция открыла большой путь перед истинными художниками. Снова и снова обращаясь к творчеству великих русских актеров прошлого, новые поколения советских мастеров сцены черпают в нем мудрость и мужество, учатся у них вере в могучую духовную силу театра, силу, которая позволила нашим деятелям искусства стать достойными участниками великих созидательных дел советского народа, строителя коммунистического общества.

С. Цимбал

## В ДНИ ДАЛЕКОЙ ЮНОСТИ

Мысль написать книгу о своей жизни, прожитой в театре, возникла у меня несколько лет назад. Произошло это при довольно курьезных обстоятельствах. После одной из репетиций я собрался уже уходить из театра, надевал пальто в гардеробе и вдруг услышал разговор двух молодых актеров, незадолго до этого принятых в нашу труппу.

— Так дело не пойдет, — сказал один из них, — придется в конце концов пошуметь! Я уже полгода в театре и за все это время только и сыграл два эпизода, произнеся, с позволения сказать, шестнадцать с половиной слов. Это у них называется — выращивать молодежь!.. Безобразие!..

Я понял, что «у них» — это у нашей дирекции и что «придется пошуметь» — это значит где-то выступить, пожаловаться, сослаться на свою горькую участь молодого актера. Мне сразу стало не по себе. Случайно подслушанный разговор не был для меня новостью. Много раз приходилось мне слышать далеко не скромные жалобы молодых актеров, которые, едва попав на профессиональную сцену, сразу же начинали требовать какого-то особенного к себе внимания, заботы и ласки.

Слов нет, бережным отношением к молодежи, заботой о ее творческом росте в немалой степени определяется подлинная жизнеспособность театра, его внутренняя готовность решать самые большие задачи своего времени. Но я глубоко убежден, что наши младшие товарищи по сцене не отдают себе полного отчета в том, как много им дано в условиях советского театра, каким всеобщим вниманием они окружены, как любовно следят за каждым их шагом тысячи и тысячи глаз. Слушая в гардеробе разговор двух, да простят они мне это, слишком развязных и самонадеянных юношей, я подумал о том, что они, в сущности говоря, рассуждают, как прирожденные иждивенцы, которым только подавай да подавай с ложечки сладкие лакомства успеха, признания, известности.

И вот захотелось мне вмешаться в их разговор, возмутиться их претензиями, объяснить им, что начинать жизнь в театре следует с требований к себе и ни к кому больше. Но хоть и был я старше этих актеров раза в три, такое вмешательство показалось мне неудобным.

Тут и явилась у меня мысль рассказать своим младшим товарищам о театре и актерских судьбах моего поколения, написать книгу, которая хотя бы в малой степени напоминала о великих мастерах, выступавших на тех самых подмостках, на которых сегодня начинают свой артистический путь воспитанники советских театральных институтов и студий.

Биографии больших актеров, актеров, встречаться с которыми выпала мне честь, были очень разными — у одних сценическая жизнь сложилась счастливо, у других она была полна трагических превратностей, и все же нельзя ни в коем случае забывать о том, что делало их жизни похожими одна на другую. Жизнь каждого большого актера была до краев насыщена упорным, ненасытным, подвижническим трудом. Как бы талантливы ни были Давыдов, Варламов,

Савина, Кондрат Яковлев, — они никогда не стали бы корифеями русской сцены, если бы день за днем, час за часом не совершенствовали свое мастерство, не наблюдали бы жизнь и не учились у жизни. Слышал я когда-то замечательные слова Давыдова: у истинного актера не может быть свободного времени, суток ему должно едва-едва хватать, чтобы сделать самое необходимое, поработать над голосом, посидеть над книгой, приглядеться к окружающим, подумать над ролью.

Эту мысль часто внушал нам, своим ученикам, и Юрий Михайлович Юрьев. Это же неоднократно подтверждала и Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова. Не раз мы диву давались, слушая ее рассказы о том, как она распределяет свое время. Иные шутники уверяли, что она работает утром с восьми до двенадцати и торопится закончить работу ровно в полдень, потому что с двенадцати до восьми ей тоже нужно работать.

Я вовсе не хочу брюзжать, но иногда мне кажется, что у наших молодых актеров порой оказывается слишком много свободного времени. Впрочем, я был бы несправедлив, если бы рекомендовал им подражать одним только старым мастерам Александринского театра. Замечательным примером творческой трудоспособности могут служить и многие мои сегодняшние товарищи по сцене: Н. Черкасов, Н. Симонов, А. Борисов, В. Честноков, Ю. Толубеев и другие. С «напряженным постоянством» сосредоточиваются они на каждой новой своей роли, без конца размышляют над ней, ищут, фантазируют.

Вероятно, только так и должен жить актер. Сейчас, полвека спустя после того, как началась моя актерская жизнь, мне остается только пожалеть о времени, которое было использовано мной недостаточно производительно, о часах, истраченных впустую. Не могу отделаться от этой мысли, представляя себе удивительные перспективы, которые открываются сегодня перед каждым молодым актером. Все вокруг него полно творчества, дерзаний, бурного и радостного движения вперед. Все вокруг него живет большими жизненными целями и устремлено в счастливое коммунистическое завтра. Есть у него то великое преимущество, что труд его — это часть труда всего советского народа, часть его усилий и борьбы. Советский актер навсегда избавлен от страха перед тем горестным и опустошающим одиночеством, которое нередко отравляло в прошлом жизнь талантливых, правдивых и честных художников сцены. Как же много ему нужно работать, чтобы полной мерой оплатить свой долг перед временем. Как напряженно должна биться его мысль, чтобы его творческие дерзания были достойны дерзаний и свершений, которыми каждодневно прославляет себя замечательный советский человек.

Другой была молодость актеров моего поколения, иными были и самые первые впечатления, которые сохранила моя память. Даже в детские годы, когда мой житейский опыт был еще совершенно ничтожен, а понятия весьма ограничены, жизнь уже поворачивалась ко мне своими далеко не привлекательными сторонами. По сей день живут в моем воображении приставы, купцы, мелкие лавочники, гласные и негласные хозяева жизни в поселке Лозовая, где прошли мои детские годы. Каждый житель был здесь на учете, каждый был изучен вдоль и поперек, но самыми известными были здесь

бесстыдные взяточники, стяжатели, невежды — чиновники, административный и финансовый цвет поселка. Как это ни грустно, но именно с них приходится мне начинать свое повествование. Я погрешил бы против жизненной правды, если бы не вспомнил о них.

Отчетливо помню я лозовского пристава, некоего господина Сипачева. Он и в самом деле сипел, хрипел, шипел, вместо того чтобы разговаривать, но знаменит был не только этим. О нем говорили, что взятки он берет и днем, и ночью, с живых и мертвых, что невежеству его нет никакого предела и что рюмка водки ему — как мать родная. Нос у него был словно подкрашенный, весь в лиловых прожилках, живот его входил в дверь раньше, чем голова, а ноги, облаченные в начищенные сапоги, похожи были на две половинки бублика.

По существующим в те времена правилам от Сипачева зависело дать приезжающим или местным артистам разрешение на спектакль. Лозовские старожилы утверждали, что не было такого случая, чтобы Сипачев не спросил пришедшего за разрешением артиста на своем смешанном русско-украинском языке: «А только ты мне скажи, переворачиваться ты умиишь?» И если артист с недоумением разводил руками — почему, собственно, он должен переворачиваться, — пристав строго объяснял: «А хибя ж це артист, если он не может перевернуться!» Ни у кого, конечно, не хватало мужества спорить с начальством, и, вероятно, Сипачев до гроба оставался в приятном убеждении, что акробатика — это и есть первооснова драматического искусства. Прошли долгие годы, в течение которых образ Сипачева прятался где-то в самых отдаленных уголках моей памяти. Но пришло, однако, время, когда он мне понадобился. В «Сестрах Кедровых» мне была поручена роль пристава, и я постарался в меру своих сил быть в этой роли похожим на своего давнего знакомого.

Еще запомнился мне самый богатый в Лозовой человек, купец Горохов, самодур, тупица и страшнейший фанфарон. С этим самым Гороховым связана моя первая, плачевно кончившаяся попытка выступить на сцене. Дело в том, что в Луганске, где я учился, видел я в исполнении какой-то заезжей харьковской труппы пьесу Евгения Чирикова «Во дворе, во флигеле», в которой изображалась печальная участь мелкого чиновника Якова Ивановича (имя, отчество его я запомнил надолго), живущего на нищенское жалованье со своей семьей. От постоянных обид, причиненных ему жизнью, Яков Иванович запивает, опускается и в конце концов губит себя и своих близких.

Спектакль этот произвел на меня сильное впечатление. Особенно запомнился мне исполнитель роли Якова Ивановича — довольно известный в то время артист Глюскэ-Добровольский. До сих пор стоит у меня перед глазами жалкий, согнувшийся под тяжестью обрушившихся на него бед человек, который, держа в руках пустой штоф, напевает дребезжащим голосом:

Февраля двадцать девятого  
Полный штоф вина проклятого  
Погубил родимых детушек...

А сам качается в такт этой песенке и озирается вокруг невидящим взором, все ниже и ниже опуская голову. Я сейчас не взялся бы назвать ни одного из действующих лиц пьесы Чирикова, а вот Якова Ивановича вижу, как живого.

После недолгих размышлений я и группа моих школьных товарищей решили, что пьеса Чирикова вполне подходит для нашего любительского спектакля: было в ней очень немного действующих лиц, всего два действия, требовавших к тому же одной и той же декорации. Не откладывая дела в долгий ящик, мы приступили к осуществлению своего замысла и начали, разумеется, с подыскания помещения. Сделать это было не так просто, тем более, что никаких денег у нас, конечно, не было. Вот тут-то и выручил нас наш товарищ Коля Горохов, сын упомянутого мною купца и самодура, к счастью, не Унаследовавший характера своего свирепого родителя. Коля предложил нам воспользоваться принадлежащим его папаше пустующим в летнее время хлебным амбаром. Сам Горохов куда-то уехал, и это было весьма кстати. Сын его, да и мы сами хорошо понимали, что разрешения он нам никогда не даст — следовательно, спектакль должен был быть сыгран до его возвращения.

Репетировать поэтому нам пришлось с лихорадочной быстротой, благо память у всех была хорошая. Углубляться же в текст мы не собирались. Репетиции мы устраивали всюду, где только можно было, одновременно собирая старые ящики, полуразвалившиеся табуреты, садовые скамейки под места для зрительного зала. Из заштопанных, пропитанных мукой хлебных мешков сшит был занавес, кое-как устроено освещение. И вот, наконец, на одно из ближайших воскресений назначен был спектакль. Начало его было объявлено на четыре часа дня. На это тоже имелись особые причины. В два часа дня вся Лозовая обедала. Час обеда не нарушался никогда. Это был поистине священный ритуал, и мы совершили бы большую оплошность, если бы попытались его нарушить.

В назначенный час наш импровизированный «зрительный зал» полон был до отказа. В подавляющем большинстве это были наши же товарищи гимназисты, но почтили нас своим присутствием и многие родители.

Поначалу все шло отлично, слушали нас с затаенным дыханием. После окончания первого акта наградили бурными аплодисментами. Антракта мы не устраивали, чтобы не охлаждать зрителей, и сразу же начали второе действие. Вот тут-то и произошла катастрофа, погубившая всю мою затею.

В одной из сцен второго акта пьяный Яков Иванович (его очень старательно играл Коля Горохов) является домой. Жена обрушивает на него привычные упреки: «Опять пьяный явился, опять все жалованье пропил». В ответ на это Яков Иванович, очень правдоподобно качаясь и так же правдоподобно запинаясь, говорит: «Пить вино до опьянения есть уже злоупотребление». Как раз в эту самую минуту открылась дверь амбара и на пороге ее появился собственной персоной вдребезги пьяный Горохов. К несчастью, он услышал последнюю фразу, спьяна принял ее на свой счет и, решив, что родной сын его вышучивает, пришел в совершенную ярость. «Вон отсюда, паршивцы! — заорал он во всю мощь своей глотки. — Убирайтесь сейчас же!» Зрителей наших не пришлось просить выполнить его требование. Они бросились очертя голову бежать, а вслед за ними понеслись и мы грешные, незадачливые служители

святого искусства. Последним бежал с поля боя Коля Горохов, который счел за благо любым способом оттянуть объяснение со своим осwirепевшим папашей.

Лозовая, как и всякий другой уважающий себя город, славилась своими достопримечательностями. Увы! Это были не здания, в которых когда-либо произошли знаменательные исторические события, не памятники и дворцы, а некие издавна примелькавшиеся лозовчанам нелепые личности, вроде упоминавшегося мною пристава Сипачева или юродивого Митьки. Митька был немой. Зимой и лето ходил он босиком, в коротких и драных шароварах, подвязанных веревкой, в изношенной до крайности железнодорожной тужурке с серебряными пуговицами, в выцветшей железнодорожной фуражке с красным околышем и засаленном крахмальном воротничке, водруженном прямо на голую шею. Вид его был весьма живописен, и мы, мальчишки, находили немалое утешение в том, чтобы любым способом подразнить этого несчастного парня. Однако сам он не чувствовал себя таким уж несчастным. У него была странная прихоть, никак не вязавшаяся с лохмотьями, в которые он себя облачал, — он никогда не показывался на улицах небритым. Через день появлялся Митька в парикмахерской на главной улице Лозовой, без приглашения садился в кресло и повелительным жестом указывал на подбородок. Мастер уже знал, что спорить с Митькой не следует, брил его и после этого, больше для порядка, чем в надежде получить деньги, требовал платы. В ответ на это Митька неторопливо и с самым серьезным видом лез в карман, долго в нем шарил и, наконец, извлекал из кармана большую фигу.

Вряд ли стоит говорить о том, как меня и моих товарищей интересовали люди, которых легко было передразнивать — в этом отношении Митьке не было цены. Широкое поле для наших импровизаций представлял с этой точки зрения и местный богатей Никита Данилович Башилов. Его отличительной чертой было невежество, поистине умопомрачительное. Несмотря на свой весьма солидный возраст, человек этот, ворочавший сотнями тысяч, был неграмотен. Не то, чтобы необразован, а именно неграмотен. Он не удосужился даже познакомиться с буквами русского алфавита и по этому случаю в Лозовой любили рассказывать забавную историю. Дело в том, что Башилов по-своему считался с общественным мнением. Чтобы не прослыть окончательным невеждой и соблюсти необходимые приличия, он аккуратно выписывал харьковскую газету «Южный край» и делал на глазах у своих сограждан вид, что внимательно ее просматривает.

На одной из последних страниц этой газеты, в разделе объявлений, ежедневно печаталось железнодорожное расписание. Для наглядности над этим расписанием помещалось изображение поезда. Не зная букв, Башилов держал газету как попало, в большинстве случаев вверх ногами. И каждый раз, глядя на перевернутое изображение поезда, он с горестным недоумением вопрошал: «Что ж это, в самом деле, когда ни возьмешь газету в руки, всегда крушение поезда!» Эту сцену я очень любил изображать и каждый раз имел большой успех. Но должен честно признаться, что изображать Башилова было не так уж трудно. Представьте себе эдакую тощую каланчу, увенчанную крохотной головкой. Сморщенное и рябое лицо Башилова обросло жиденькой бородашкой и повязано

клетчатым платком; правой рукой он держал на щеке другой платок и время от времени страдальчески поджимал губы. В довершение всех несчастий, это огородное чучело всегда страдало зубной болью.

Если бы меня спросили в ту пору, чем я больше всего люблю заниматься, и если бы я решился ответить на этот вопрос честно, то должен был бы сказать — передразниванием. Ни с чем не сравнимое наслаждение получал я, демонстрируя перед родными злополучного Митьку, сокрушенного Никиту Даниловича, пьяного самодура Горохова или сипящего пристава Сипачева. И чем больше хвалили меня мои снисходительные зрители, с тем большей жадностью искал я новых жертв, которые дали бы мне возможность обновить свой репертуар. Два обстоятельства облегчали мне эти поиски.

Первое из них заключалось в том, что родители мои были в высшей степени гостеприимными людьми. В нашем доме часто появлялись — на радость мне и моему младшему брату Саше, который тоже впоследствии стал драматическим артистом (он выступал под фамилией Итина), — самые различные люди: представители местной интеллигенции, проезжие актеры, всякого рода театральные дельцы. Отец мой был старшиной в местном клубе, или, как его тогда называли, «общественном собрании», и все переговоры о театральных гастролях в Лозовой происходили у нас дома. Мне было за кем наблюдать и кого передразнивать после каждого из очередных посещений нашего дома, и я, что называется, не зевал.

Второе обстоятельство, значительно расширявшее мой кругозор, связано с тем, что наша Лозовая была крупным железнодорожным узлом, в котором скрещивались Дороги, идущие на север с Кавказа, из Крыма, из Мариуполя и Екатеринослава — недаром вокзал в Лозовой считался одним из самых оживленных вокзалов страны. Чуть ли не вся Россия каждый год проезжала через Лозовую. На перроне нашего вокзала можно было видеть донецких шахтеров и хлеборобов Украины, представителей столичного и сельского духовенства, крупных фабрикантов и мелких купцов, студентов всех учебных заведений страны, крупных петербургских чиновников, офицеров императорской гвардии, важных барынь и робких бестужевских курсисток. В часы прихода поездов все эти люди минут по пятнадцать-двадцать прогуливались по перрону, и вместе с ними непременно маршировали лозовские старожилы, скрашивающие этими прогулками свои довольно однообразные провинциальные будни. Идти на вокзал — означало в Лозовой то же самое, что идти в театр, или в музей, или на торжественный вечер. Воистину, не зря говорится, что голь на выдумки хитра, что голь мудрена — и без ужина спит.

Часто бывал в нашем доме человек, сыгравший немалую роль в том, что я стал актером. Это был брат ближайшей подруги моей матери — Борис Самойлович Гурович, ставший впоследствии одним из самых известных в нашей стране артистов — Борисом Самойловичем Борисовым. Во времена, о которых я рассказываю, его называли попросту Борилькой, встречали с ласковой и радушной улыбкой и обязательно заставляли что-нибудь прочитать или спеть. Несмотря на то, что он был много старше меня, между нами возникли очень близкие отношения. Подолгу рассказывал он мне о театре, о замечательных

столичных актерах — рассказывал с веселой улыбкой, приправлял свое повествование всякого рода анекдотами и острыми словечками. А мне бы только слушать его — я сидел, буквально разинув рот от восторга, и задыхался от счастья.

Свою артистическую жизнь Борис Самойлович начал чуть ли не с пятнадцатилетнего возраста, часто выступал в любительских спектаклях и получил признание зрителей задолго до того, как стал профессиональным актером. Отец его, мечтавший о том, чтобы дети получили высшее образование, разрешил ему пойти на сцену только после окончания университета. Пришлось Борильке временно бросить свои любительские спектакли, экстерном сдать экзамен на аттестат зрелости и поступить на юридический факультет Харьковского университета. Однако задолго до окончания курса он возобновил свои выступления на сцене — теперь уже в антрепризе Н. Н. Синельникова, в одном из лучших профессиональных театров страны. С Лозовой он в этот период связи не порывал и, приезжая к родителям, каждый раз появлялся в нашем доме.

Талант его был во многих отношениях удивителен. Борисов оказывался на месте и в комедии, и в драме, великолепно исполнял песенки Беранже (с ними он выступал до последних дней своей жизни), с большим обаянием пел цыганские романсы, среди которых многие были его собственного сочинения. Его светлой и радостной любви к искусству хватало и на него самого, и на всех, кто с ним близко соприкасался. При всем том, как ни странно должен прозвучать этот упрек, в даровании Борисова было что-то явно любительское, поверхностное, чуждое истинному зрелому профессионализму. Крупный художник, он позволял себе нередко выступать с наспех состряпанным эстрадным репертуаром, в иных случаях смешил недозволенными дурновкусными приемами. Двойственность художественного облика Борисова отмечал и Ю. М. Юрьев, находивший, что актерский дар его равен давыдовскому, с той только разницей, что Давыдов всю жизнь шлифовал свой талант, напряженно и настойчиво работал, а Борисов делал только то, что давалось ему легко, и утомлять себя не любил.

Рядом с образом Бориса Самойловича, человека, которому я во многом обязан выбором профессии, встает у меня в памяти колоритная фигура Якова Исаевича Львова. По профессии Львов был «дрогистом» — так до революции назывались у нас, а в некоторых зарубежных странах называются и теперь торговцы аптекарскими товарами, не имеющие специального фармацевтического образования. Но занятия «дрогиста» сами по себе мало интересовали Львова: весь свой досуг, все свое сердце и все свои помыслы он с трогательным бескорыстием отдавал театру. Я не боюсь сказать, что это была любовь, болезненно жгучая, единственная в жизни и безответная, поглотившая все существо этого человека. Он мог голодать, ходить в штопанных и перештопанных полосатых брюках, но обойтись без театра был не в состоянии. Услышав, что можно перехватить на несколько дней какую-нибудь странствующую поблизости от Лозовой труппу, он буквально лез из кожи, чтобы спектакли состоялись и у нас.

Обычно он брал на себя все хлопоты по гастролям, сам добывал разрешение на спектакли, бегал в типографию заказывать афиши, уговаривал своих друзей

взять артистов на постой, собирал в частных квартирах необходимую мебель и реквизит, ссужал артистов своими последними деньгами. Как все это разительно отличалось от высокомерного, равнодушного и глубоко эгоистичного меценатства всякого рода спесивых благотворителей, унижавших актеров своими подачками! Энергия Львова отнюдь не ограничивалась устройством самих спектаклей. Нередко случалось так, что актеры прогорали с гастрольями и выехать им оказывалось не на что. И тут снова давала себя знать кипучая и безотказная энергия Якова Исаевича: он бегал по кредиторам, вымаливал отсрочку, буквально по рублям собирал деньги на железнодорожные билеты попавшим в беду артистам. В 1905 году, во время охватившей страну всеобщей забастовки, он устраивал один за другим любительские спектакли, сборы с которых тайно передавал стачечным комитетам железнодорожников станции Лозовой и станции Панютино.

Сам Львов об этом почти никогда не рассказывал, но лозовчане утверждали, что делал он это с необыкновенным спокойствием, не тратя лишних слов, как будто само собой разумелось, что он должен этим заниматься. Говорили также, что, подсчитывая выручку от спектаклей, он разыгрывал необыкновенную радость по поводу того, что сможет наконец-то расплатиться с долгами, сделать подарки близким, немного подлечиться. И, несмотря на то, что он действительно очень нуждался, все до последней копейки уже наутро вручалось им какому-то человеку, который приходил на квартиру Львова не то под видом мебельщика, не то агента по продаже домов.

Уехав более чем полвека назад из Лозовой, я, естественно, потерял Львова из виду. Признаться, я был уверен в том, что годы сделали свое дело и Яков Исаевич, если только он жив, давно забыл о своем трогательном увлечении театром. Но вот однажды, в 1931 году, мне пришлось участвовать в поездке группы артистов нашего театра — Л. С. Вивьена, Е. И. Тиме, Е. М. Вольф-Израэль и ряда других моих товарищей — по городам юга. Побывали мы и в Харькове. И в один прекрасный день я с радостью и изумлением увидел перед собой сильно постаревшего, седого, но по-прежнему бодрого и полного энергии Львова. Оказывается, он, как и раньше, жил в Лозовой. Услышав, что мы в Харькове, Яков Исаевич приехал сюда с единственной целью «вытащить», как он выразился, нас в свой и мой родной город. Обстоятельства сложились так, что мы не в состоянии были выполнить его просьбу. Больше я Якова Исаевича не видел. Только после окончания войны узнал, что в 1942 году, при эвакуации Харькова, он погиб.

... Долгое время лелеял мой отец мечту об организации в Лозовой постоянно действующего драматического театра. Первым шагом к осуществлению этой мечты была завершенная в 1906 году постройка летнего театрального здания. С этих пор Лозовая получила официальное, так сказать, признание как театральный город — выступлениями в Лозовой стали интересоваться антрепренеры всех рангов, устроители гастролей Мамонта Дальского, братьев Рафаила и Роберта Адельгейм, М. Л. Кропивницкого, П. Н. Орленева, П. К. Саксаганского, И. К. Карпенко-Карого и многих других. Но замыслы отца шли дальше таких случайных и коротких гастролей. В том же 1906 году он

решился пригласить какую-то русскую драматическую труппу давать в Лозовой ежедневные спектакли в течение целого сезона. Предприятие это, надо сказать, закончилось довольно печально: контингент зрителей в Лозовой оказался слишком ограниченным для того, чтобы здесь мог работать постоянный театр, и отец мой на этом деле не на шутку прогорел.

Впрочем, беда заключалась не только в нехватке зрителей. Подавляющее число жителей Лозовой составляли украинцы, и поэтому естественно, что наибольшим успехом здесь пользовались театральные труппы, игравшие на украинском языке и ставившие пьесы украинских авторов. Такие выступления превращались в настоящий праздник для населения, несмотря на то, что театральная антураж этих трупп был в полном смысле слова нищенский, актеры сплошь да рядом перебивались с хлеба на воду, а официальные власти относились к ним подозрительно и явно недоброжелательно. Украинские театры вообще были бельмом на глазу у властей: в самом факте их существования царское правительство видело проявление неповиновения и крамольного вольномыслия всего украинского народа. Для того чтобы получить разрешение на спектакли, бродячим украинским труппам приходилось каждый раз проходить через всевозможные унижения, заискивать перед губернаторами, градоначальниками, приставами, а то и перед околоточными надзирателями, которые тоже были «властью», притом властью свирепой и бесчеловечной. И если все же украинские труппы продолжали существовать, то только потому, что в труппах этих работали настоящие фанатики, люди беззаветной и бескорыстной преданности искусству.

В этих беспримерно тяжелых условиях украинский театр вырастил таких замечательных мастеров, как М. Л. Кропивницкий, П. К. Саксаганский, М. К. Садовский, И. К. Карпенко-Карый, М. К. Заньковецкая, Г. П. Затыркевич-Карпинская, Е. Ф. Зарницкая, И. А. Марьяненко и многие другие.

В Лозовой мне посчастливилось видеть в нескольких ролях самого Кропивницкого — в «Запорожце за Дунаем», где он с исключительной теплотой, задушевностью и юмором играл Ивана Карася, а также в его собственной пьесе «Глытай абож паук», где он исполнял роль Бычка. Довелось мне видеть и несравненную Заньковецкую в «Лымеривне» и «Дай сердцу волю — заведет в неволю». Эти впечатления моей театральной юности навсегда врезались в мою память.

Как правило, наша Лозовая не входила в главный маршрут прославленных гастролеров того времени, но то обстоятельство, что она лежала где-то на их пути, нередко приводило к счастливым неожиданностям. Однажды утром, проснувшись, я услышал в соседней комнате разговор отца с каким-то незнакомым мне человеком. Речь шла о выступлении в Лозовой знаменитого Мамонта Викторовича Дальского. Человек, разговаривавший с отцом, оказался администратором, или, как говорят в театре, «передовым» Дальского. С показной неохотой и в качестве большого, так сказать, личного одолжения, согласился он на два спектакля с участием Дальского — о большем нельзя было и мечтать, ибо, только что закончив выступления в Харькове, прославленный

артист торопился на гастроли в Славянск, небольшой курорт, в курзале которого летом выступали все знаменитости того времени. Конкурировать со Славянском Лозовая, конечно, не могла.

Узнав о предстоящем приезде Дальского, я стал буквально считать минуты, остававшиеся до заветного дня. И вот день этот настал. Первым спектаклем должны были идти «Без вины виноватые». Из-за необходимости срочной замены заболевшего еще в Харькове актера на роль Дудукина в нашем летнем театре днем была назначена репетиция. Нечего и говорить о том, что спозаранку я уже был в саду и на почтительном отдалении с трепетом разглядывал какого-то весьма представительного солидного человека, который, сидя на скамейке у театра, небрежно перелистывал лежавшую у него на коленях книгу. С поспешностью, изобличавшей мою крайнюю неопытность, я принял этого сурового человека чуть ли не за самого Дальского. Увы, до Дальского ему было далеко. Солидный человек оказался всего лишь суфлером.

Наконец, к назначенному часу стали собираться актеры, и я увидел Мамонта Викторовича Дальского. Среди актеров, которых мне приходилось встречать на протяжении всей своей жизни, были люди очень простые, доступные и доступностью этой необыкновенно сильно тянувшие к себе. Но были люди и иного склада — ни на минуту не забывавшие о том, что они «избраны богом», что между ними и простыми смертными пролегла некая роковая черта. Дальский принадлежал ко вторым. Внешне он был очень эффектен: отличная фигура, красиво посаженная голова, непринужденный аристократизм движений сразу же выделяли его среди всех других актеров. Однако главным в его облике были глаза — одновременно холодные и глубокие, печально-загадочные и надменные, они производили огромное впечатление, и нет ничего удивительного в том, что после появления Дальского я видел только его одного. Было в нем что-то подчеркнуто артистическое — не наигранное, не показное, не провинциально актерское, а романтическое, возвышенное, я бы даже сказал, таинственное.

Дальский поздоровался с собравшимися актерами, молча прошел в зрительный зал и также молча сел на приготовленный для него у самой ramпы стул. Репетировались одни только сцены Дудукина — его появление во втором акте, разговор с Иваном, а затем — сцены с Коринкиной и Кручининой. Актер, введившийся на роль Дудукина, ходил по сцене с тетрадкой и вяло, неловко произносил текст Островского. Дальский, не перебивая его, спокойно прослушал всю сцену. Затем он поднялся на подмости и сам тут же сыграл роль Дудукина. Показывал он на редкость выразительно, и в ходе репетиции у меня создалось впечатление, что именно эту роль и следовало бы ему играть. В актерском искусстве понимал я в то время, разумеется, мало, но, должно быть, то, что делал Дальский, было и в самом деле чрезвычайно выразительно. Дудукина, увиденного мною вечером того же дня в спектакле, я совершенно забыл, а Дудукина, которого показывал Дальский, помню необыкновенно ясно. Помню, с какой преданностью и удивительной для этого надменного богача нежной робостью смотрел Дудукин на Кручинину, какая светилась в его глазах благодарность артистке за то, что она «осветила стоячее заглохшее болото провинциальной жизни». Мне и до сей поры кажется, что, слушая восторженные

признания Дудукина, я и в самом деле уверовал в дарование Кручининой, в ее ослепительный, редкий артистический талант. Впоследствии мне самому пришлось играть роль Дудукина и могу сказать по совести, что внушенное мне Дальским первое представление об этом образе очень помогло мне в работе над ролью.

Вечером того же дня, как я уже сказал, состоялся спектакль, в котором Дальский исполнил одну из коронных своих ролей — роль Незнамова. При первом же появлении на сцене он заставлял зрителей вспомнить слова Дудукина, сказанные Кручининой: «Вы представляете себе ангельское личико с беленькими шелковыми кудрями, а вместо этого вваливается шалопай вроде Незнамова с букетом дешевых папирос и коньяка». Это был одичавший волчонок, искося и озлобленно поглядывавший на окружающих, затравленный и отчужденный, ни на что уже не надеющийся и ни во что не верящий. На лице Незнамова — Дальского была написана его горестная и несправедливая судьба, перенесенные им обиды, испытанные им оскорбления. Бывают такие люди, к которым, кажется, и подойти нельзя — так они раздражены, так резки и грубы. И с непостижимой искренностью Дальский показывал, как согревается, оживает Незнамов под лучами неожиданно и впервые испытанных им на себе материнской нежности и материнского понимания.

Буквально на глазах зрителей «подзаборник» превращался в бесконечно чистого, беспомощного ребенка, которого одним только ласковым прикосновением можно взять в плен. После сцены со Шмагой Кручинина спрашивала Незнамова: «Вам стыдно за своего товарища?» И Незнамов — Дальский растерянно дергал себя за пуговицы своей куртки и, чуть заикаясь, отвечал: «Нет, за себя». Артист ничем не подчеркивал значения этой фразы, как бы открывавшей зрителям нового Незнамова. Он произносил эти слова будто бы наедине с самим собой, мучительно стесняясь своего нечаянного признания. Но зрителям было более чем достаточно этой неожиданной откровенности, невесть почему проявленной на глазах у посторонних. Между ними и актером возникала та редкая близость, при которой достаточно не только слова, но и вздоха, чтобы все стало понятно. После того как близость эта достигнута, исчезает всякая необходимость в наигрыше и подчеркивании. Дальский, видимо, хорошо это понимал. Ему уже не надо было ничего наигрывать, когда Незнамов целовал руку Кручининой, а Кручинина в ответ на это целовала его в голову. «Что вы, что вы — за что?» — спросил он с таким потрясающим удивлением, что зрительный зал Лозовой, переполненный до отказа, разразился настоящей овацией.

На следующий день после этого спектакля Дальский выступил в роли Фердинанда в «Коварстве и любви» и снова потряс зрительный зал своей искренностью, молодой горячностью, бурной эмоциональностью. Случилось так, что с этой пьесой Шиллера оказалась связанной вся моя жизнь в театре. Я еще был учеником второго курса Театральной школы, когда мой учитель Ю. М. Юрьев, один из лучших русских Фердинандов, пригласил меня участвовать в своей гастрольной поездке и исполнять роль президента фон Вальтера. С тех пор я более сорока лет исполнял эту роль на сцене нашего театра и наблюдал многих и очень разных Фердинандов. При таких обстоятельствах

было бы вполне естественно, если бы я забыл самого первого, увиденного мной на сцене Фердинанда. Тем не менее я и сейчас должен отдать Фердинанду — Дальскому во многих отношениях предпочтение. Юрьевский Фердинанд был романтически картинен, безукоризненно пластичен и эффектен, но ему ощутимо не хватало человеческого тепла и непосредственности. В Фердинанде же Дальского, насколько я могу судить по своим тогдашним впечатлениям, романтическая приподнятость органически сочеталась с живой психологической правдой образа. Он был картинен и прост, эффектен и естествен; подчиняясь шиллеровской интонации, чуть декламировал и вместе с тем жил на сцене юношески бурной, тревожной, трепетной жизнью.

Было что-то юношески нетерпеливое, порывистое и радостное в его первом появлении на сцене в доме Миллера. Не зрелый муж, армейский майор, аристократ, а горячий, увлеченный, впервые испытывший радость большого чувства мальчик являлся перед зрителями и сразу же привлекал их на свою сторону, заставлял сочувствовать своей любви. Романтический облик этого Фердинанда возникал, если можно так выразиться, из его внутренней сущности. Вспоминается мне одна из последних сцен спектакля, когда Фердинанд спрашивает Миллера: «Что, бишь, я хотел сказать тебе, Миллер? Скажи, Луиза у тебя единственная дочь?» «Да, барон, — отвечает Миллер, — Луиза у меня единственное дитя». Услышав это, Фердинанд — Дальский, уже адресуясь только к самому себе, не обращая внимания на старика, каким-то пугающим шепотом повторял: «Единственная, слышишь ли ты, убийца, единственная», и из глаз его неудержимо текли слезы. Гробовой тишиной отвечал ему на эту сцену зрительный зал.

Но предела своего волнение зрителей достигало в самом финале, во время предсмертного объяснения Луизы со своим возлюбленным. Умиравшая Луиза говорит Фердинанду, что она ни в чем не повинна перед ним, что письмо, в котором она отказывалась от него, заставил ее написать отец Фердинанда. Фердинанд — Дальский слушал эти признания буквально оцепенев, глядя на Луизу почти бессмысленным взглядом. И только после зловещей, долгой паузы следовал взрыв — Фердинанд вскакивал и с отчаянным возгласом «отец-убийца, туда же пойдет и он» бросался к выходу. Переход был таким неожиданным, такое жгучее человеческое страдание звучало в голосе Фердинанда, что все мы, зрители, еще долгое время оставались во власти этого возгласа.

Мои первые впечатления от игры Мамонта Дальского оказались самыми сильными. Я впоследствии не один раз видел его на сцене, но это было уже в пору, когда я, профессиональный актер, воспринимал все, что он делал на сцене, с почти неизбежной профессиональной придирчивостью. То, что могло увлечь и поразить неискушенного юнца, производило совсем иное впечатление на человека, получившего возможность сравнивать, сопоставлять и анализировать. И все же я не чувствую себя в силах отказаться от этих далеких юношеских впечатлений, заставивших меня поверить в то, что власть театра беспредельна, а сила актерского таланта способна ворожать горы. Теперь я понимаю, что настоящей актерской культуры, а иногда и вкуса, тонкости, глубины Дальскому не доставало, что во многом его вело за собой наитие, слепая эмоциональная

догадка. Ну и что ж? Разве от этого я волновался меньше? Разве это помешало мне так горячо и непосредственно пережить драму Фердинанда и Луизы? Право же, я и сегодня не отказался бы от ни с чем не сравнимого счастья непосредственного восприятия театра и от той наивной веры в него, которой я был полон, восхищенно аплодируя Мамонту Дальскому и многим другим гастролерам, изредка выступавшим в неказистом деревянном летнем театре поселка Лозовая.

Мой рассказ о театральных впечатлениях тех лет был бы неполон, если бы я не упомянул в нем о братьях Роберте и Рафаиле Адельгейм. Это были артисты совсем иного толка, чем Дальский. Они получили солидное театральное образование в Венской консерватории, которую закончили по классу знаменитого Зоненталя. Первые несколько лет после окончания консерватории они гастролировали за границей. Вернувшись на родину, ни в каком постоянном театре они никогда не служили, так и оставшись на всю жизнь вечными странниками-гастролерами. Трудно представить себе город, в котором не побывали бы за свою долгую артистическую жизнь братья Адельгейм — на протяжении нескольких десятилетий они были едва ли не самыми ревностными пропагандистами западноевропейской классики в России, играли «Гамлета», «Отелло», «Шейлока», «Разбойников», неизменно встречая благодарный прием у зрителей.

Но самое любопытное заключается в том, что, проводя жизнь буквально на колесах, они умудрялись поддерживать высокую культуру своих выступлений и проявляли настоящее уважение к любой аудитории, перед которой им приходилось играть. По дарованию своему оба они, конечно, уступали и Мамонту Дальскому, и Павлу Орленеву, да, пожалуй, и многим другим гастролерам. Но работали они гораздо более вдумчиво, старались поддерживать в своих спектаклях настоящую художественную дисциплину и по актерской технике ушли далеко вперед по сравнению с большинством гастролеров тех лет. На фоне небрежно поставленных, нищенски оформленных гастрольных спектаклей, в которых кроме самого гастролера не на что было смотреть, спектакли братьев Адельгейм выделялись своей профессиональной сработанностью и серьезностью. Уже одно то, что в постановках братьев Адельгейм актеры хорошо знали текст своих ролей, строго следовали установленным мизансценам, было в немалой степени новостью для провинциальных зрителей. Сегодня подобная похвала может показаться сомнительной: самые маленькие театры нашей страны подчиняют теперь всю свою работу правилам строжайшей художественной дисциплины, стремятся решать самые ответственные творческие задачи, и, пожалуй, многим трудно себе представить, что всего полстолетия назад отсутствие суфлера могло казаться зрителям чуть ли не подвигом актерского коллектива.

Я не стану, конечно, утверждать, что у братьев Адельгейм был свой, в настоящем смысле этого слова, метод актерской работы, что они были явлением из ряда вон выходящим в старой театральной России, но могу сказать с полной уверенностью, что вся их актерская жизнь была благородна, честна и проникнута редким уважением к своей профессии, к своему поприщу. Их

понимание воспитательной роли театра было, конечно, ограничено и односторонне, но вполне искренне. После революции братья Адельгейм были в числе первых актеров, которых наша страна удостоила высокого звания народных артистов республики. Они и в самом деле всей своей жизнью показали себя народными артистами.

Близко соприкоснуться с братьями Адельгейм мне довелось уже в последние годы их жизни. Роберту Адельгейму было в то время семьдесят четыре года, а Рафаилу семьдесят три, гастролировать им было уже трудно, и они ограничивались выступлениями в Москве и Ленинграде в «творческих вечерах-отчетах», в которых показывали отрывки из своих давних спектаклей. В одном из таких вечеров меня попросили участвовать — я должен был исполнять роль доктора Сильвы в отрывке из «Уриэля Акоста». Роль Уриэля исполнял Роберт Адельгейм. Это была одна из самых популярных его ролей, и вполне понятно, что репетировать ее не было большой необходимости. Тем не менее репетировали мы трижды, причем Роберт Львович самым тщательным образом прислушивался к моему чтению, напряженно следил за моей артикуляцией — на старости ему сильно мешала глухота, и выступления с партнерами стоили ему немалого напряжения. После окончания последней репетиции Роберт Львович попросил меня приехать на вечер за несколько часов до начала, чтобы еще раз проверить наш отрывок и освоиться со сценой.

В назначенное время я, разумеется, приехал и, к великому своему удивлению, увидел на сцене Роберта Львовича, который шагал взад и вперед, что-то бормоча про себя. Когда я спросил у него, неужели ему недостаточно тех репетиций, которые мы провели, и той репетиции, которую мы еще проведем, он ответил мне совершенно искренне: «Конечно, нет!» Актер должен репетировать всегда, и ни одно повторение не может оказаться лишним! Если бы сам он исполнял роль Уриэля Акоста не сорок пять лет, как это было на самом деле, а сто сорок пять, то все равно не позволил бы себе выйти на сцену, мысленно не повторив всю роль, не проверив себя, не поискав неточностей в своем исполнении, не определив в нем слабые места. «Давайте начнем», — сказал он мне после этого.

Отрепетировав, мы вышли с ним пройтись, и я признался ему, что восхищен его молодой походкой, подвижностью, энергией. «Очень просто, — ответил мне Роберт Львович. — Со студенческих лет мы с братом никогда не отступаем от принятого режима. Шестьдесят лет подряд каждое утро мы делаем зарядку, проделываем целую серию голосовых упражнений, фехтуем. В течение всех этих шестидесяти лет мы никогда не наедались до отвала, не нарушали порядка репетиционной работы, не распускали себя. Ведь достаточно было чуточку опуститься, пойти на поводу у собственной усталости — и мы перестали бы быть актерами».

Говоря все это, он время от времени поглядывал на меня своими молодыми, ясными глазами, и я невольно вспоминал слова, которые знаменитый Василий Васильевич Самойлов сказал еще только начинавшему свою сценическую жизнь Ленскому. Наблюдая за гримировавшимся Самойловым, Ленский спросил его, почему он накладывает на лицо так мало тона. «Голубчик, — ответил

Самойлов, — дело не в коже, а в глазах».

Да, глаза Роберта Львовича не обманывали — он был по-настоящему молод, несмотря на свой преклонный возраст.

Начался вечер, и я увидел молодые, горящие лихорадочным блеском глаза Гамлета, глаза Карла Моора, глаза Уриэля Акоста. Признаюсь, я подумал тогда, что одной только утренней зарядки и фехтования не могло хватить для того, чтобы сохранить такие молодые глаза. Для этого надо было еще сохранить в неприкосновенности свою душу, свою любовь к искусству, свою готовность служить ему самоотверженно и бескорыстно.

... Прошли годы, я сам стал актером, многое из того, что мне казалось непостижимым и сказочным, вошло в будни моей жизни, и все-таки я и сейчас волнуюсь, вспоминая о той ни с чем не сравнимой радости, которую я испытывал в непритязательном летнем театре Лозовой. Я вспоминаю о Мамонте Дальском, Марии Заньковецкой, братьях Адельгейм и думаю о том, что каждый из них силой своего таланта, искусством своим приблизил меня к театру, помог мне определить свое собственное поприще. С каждым новым просмотренным мною спектаклем театр занимал в моей душе все большее место. От раза к разу все более ясной становилась для меня дорога, по которой мне предстояло идти. Еще не став актером, я уже видел в каждом из приезжавших к нам гастролеров самого близкого и дорогого человека. И по мере того как шли дни и годы, росла во мне потребность не только видеть, но и играть самому, не только ходить в театр, но и самому отдать ему все свои душевные силы.

## НА ПУТИ К СЦЕНЕ

Известно, что под лежащий камень и вода не течет. Шли мои гимназические годы, осень за осенью, весна за весной, а театр тянул меня к себе все сильнее и сильнее. С группой товарищей я, второй раз в жизни, после столь грустно закончившейся описанной мною постановки, предпринял попытку создать в Лозовой новый драматический кружок. Теперь мои претензии шли гораздо дальше первого опыта: решено было ставить «Лес» Островского, и я, не более и не менее, как взялся за исполнение роли Несчастливцева. Во время весьма сумбурных репетиций я, насколько мне помнится, был вполне доволен собой и особых творческих трудностей не испытывал. Больше всего нравилось мне, как шла у меня сцена Несчастливцева с Аксүшей. «Ты у меня просишь тысячи, — кричал я Аксүше, — нет у меня их. Сестра, сестра! Не тебе у меня денег просить! А ты мне не откажи в пяточке медном, когда я постучусь под твоим окном и попрошу опохмелиться. Мне пяточок, пяточок! Вот кто я!»

Но, как часто бывает, именно эта сцена принесла мне на спектакле самое неожиданное разочарование. По мере того как я произносил упомянутые слова, со все большей силой работала моя фантазия. Меня охватила жгучая и тоскливая жалость к самому себе, к своей бесприютности и горестному одиночеству. До Несчастливцева мне уже не было никакого дела. Не героя Островского, а именно самого себя, вполне благополучного парня, вообразил я в рубищах и с протянутой рукой. Когда же дело дошло до знаменитого «пяточка», я окончательно потерял власть над собой и залился самыми настоящими слезами. Нечего и говорить, что в этот самый момент я был абсолютно уверен в том, что играю с поистине потрясающей силой и что в ответ на мои натуральнейшие слезы зрительный зал непременно разразится бурными и, как пишут в газетах, долго не смолкающими аплодисментами.

Каково было мое разочарование, когда я увидел, что зрители совершенно равнодушны к моим словам и отнюдь не намерены восторгаться моей игрой, что жалостливый мой экстаз выглядел со стороны, как глупейшая истерика. Понадобилось немало лет для того, чтобы я понял наивность своего тогдашнего представления об искусстве актера и почувствовал уродство эмоционального наигрыша, которым я пытался заменить самое элементарное сценическое мастерство.

Когда я думаю о наших юношах и девушках, устремляющихся каждой осенью в театральные учебные заведения, мне вспоминаются слова одного из моих гимназических учителей: представить себя инженером, склонившимся над труднейшими вычислениями, не так-то просто, и, несмотря на это, инженерами становятся многие. Гораздо легче представить себя актером, вышедшим на сцену, потрясающим сердца, и тем не менее добиться этого суждено далеко не всем.

Еще будучи экстерном Луганской гимназии, я объявил родителям о своем окончательном и бесповоротном решении стать актером. Ни отец, ни мать,

вероятно, не противились бы этому выбору, если бы не то обстоятельство, что еще в юности у меня обнаружился довольно хороший голос. В течение нескольких лет я был постоянным участником любительского хора и на концертах хора часто исполнял сольные партии. Мне было заявлено, что губить такой голос «было бы преступлением» и что я должен обязательно поступить в Петербургскую консерваторию. Передо мною была весьма красочно нарисована заманчивая перспектива оперной карьеры, исполнение партий Мефистофеля и Бориса Годунова, одновременная слава певца и актера. Где уж мне было отказываться от столь заманчивого будущего.

В памятный для меня день 23 августа 1907 года я сел в вагон поезда, который должен был доставить меня в далекую и туманную столицу империи. Понятным было мое волнение, когда я впервые входил в подъезд огромного и тяжеловесного здания прославленной Санкт-Петербургской консерватории. Здесь преподавали в те времена знаменитый «делатель скрипачей» Леопольд Ауэр, класс рояля возглавляла Анна Есипова, класс виолончели — Вержбилович. Среди преподавателей Консерватории значились: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов — цвет и гордость русской музыки. Попасть в это музыкальное святилище было, конечно, большим счастьем. Я пережил это счастье со всем трепетом молодости, узнав после экзаменов о том, что принят в Консерваторию, в класс выдающегося педагога пения С. И. Габеля. Несмотря на то, что певца из меня не вышло и голос у меня довольно быстро пропал, я с чувством глубокой благодарности вспоминаю Габеля, уроки которого не прошли даром: они помогли мне впоследствии умело пользоваться своими голосовыми средствами на драматической сцене.

«Нельзя петь, ни к кому не обращаясь и не задумываясь над смыслом слов. Пение — тоже речь: никогда об этом не забывайте, иначе будете не петь, а издавать звуки». Напоминание учителя было отнюдь не лишним. Стараясь на занятиях отличиться, мы нередко действительно забывали о выразительности, об эмоциональном содержании музыкальной фразы.

Все мне было внове в Консерватории: доносившиеся со всех сторон фортепианные, скрипичные, вокальные пассажи, мученическое терпение учителей и горестное усердие учеников, бесконечные споры о том, как нужно сыграть или спеть такое-то место — чуть быстрее или чуть медленнее, жаростные дискуссии о преимуществах одного певца перед другим, одной пианистической школы перед другой. Странное впечатление производили на меня живописные седые кудри старых педагогов, их свободные бархатные или вельветовые блузы, огромные шелковые банты, подвязанные под оплывшими, в складках подбородками. Мне, признаться, долгое время не верилось, что и сам я принадлежу к миру этих людей, людей, для которых все, что лежит за пределами искусства, не достойно ни взгляда, ни слова.

Но ярче всего запечатлелись в моей памяти торжественные ежегодные публичные экзамены, происходившие в Малом зале Консерватории и собиравшие нередко всю музыкальную знать столицы. Здесь я впервые увидел Э. Ф. Направника, Л. В. Собинова, О. О. Палечека, Медею и Николая Фигнер и многих других знаменитых певцов, пианистов, музыкальных деятелей, имена

которых с придыханием произносились экзальтированными, легко воспламенявшимися студентками и студентами. Зал переполнен разодетыми папами и мамами: бакенбардами, эспаньолками, лакированными проборами, кружевами, плерезами, меховыми накидками, перламутровыми веерами и биноклями-лорнетами. Все это колышется, блестит, шуршит и, наконец, неожиданно замирает в ту самую минуту, когда на эстраде появляется всем нам хорошо известный, важно ступающий служитель Малого зала Василий Васильевич. Его седые усы тщательно расчесаны, блестят позументы на его куртке, и весь он — само величие. Неторопливо подымает он крышку рояля, чуть поправляет стул и медленно удаляется с эстрады.

Наконец, стрелка часов показывает одиннадцать. Боковые двери зала распахиваются, и в зале появляется целая процессия членов экзаменационной комиссии. Гремят аплодисменты, но лица экзаменаторов строги и неподвижны. Сурово поблескивают очки Римского-Корсакова, который идет впереди. Тяжело плывет, ни на кого не глядя, любимец студентов Глазунов. Едва заметно улыбается Есипова, рядом с ней — одетый в элегантный модный костюм Ауэр. Его острая борода и торчащие вверх усы — настоящее чудо парикмахерского искусства, а смокинг, крахмальный пластрон и полосатые брюки не знают себе равных.

Экзаменационная комиссия рассаживается за приготовленным для нее впереди первого ряда столом. Раздается шелест листков с обозначенными на них именами экзаменуемых. Начинается священнодействие. Мой учитель С. И. Габель был по должности инспектором Консерватории, и на нем лежала обязанность объявлять присутствующим, что аплодисменты по адресу учащихся неуместны. Несмотря на то, что делал он это с удивительно милой и доброй улыбкой, как бы прося прощения за свою строгость, аудитория, как правило, не слушала его и аплодировала студентам что есть сил. Друг за другом появляются на эстраде скрипачи, виолончелисты, флейтисты, фаготисты, арфистки, певцы, и каждого из них ждет в этом зале успех, у каждого есть свои «болельщики», сердце которых разрывается от сочувствия, восторга и умиления. Габель делает вид, что сердится, беспомощно разводит руками и со вздохом опускается на свое место. Остальные же члены комиссии стараются подчеркнуть, что ничего не слышат, голов от стола не поднимают и своего отношения к исполнителям ничем не показывают.

Но вот на одном из таких публичных экзаменов зал приходит в движение и как-то особенно настаживает. На эстраду поднимается крохотный девятилетний мальчуган со скрипкой в руках, и аудитория встречает его, как хорошо уже известного артиста, шумными аплодисментами. Это — маленький Мирон Полякин. Он исполняет скрипичный концерт Глазунова, исполняет как зрелый музыкант, с подлинным артистизмом и вдохновением. Зал приходит в неистовство. Сам создатель концерта поднимается из-за стола и приветствует мальчика. Увидев, что правила нарушены самим Глазуновым, зал приходит в еще больший экстаз, со всех сторон несутся крики «браво», а наиболее экзальтированные слушательницы уже торопятся к эстраде.

... Обучаясь в оперном классе Консерватории, я с особым усердием посещал

занятия по драматическому искусству, которые вел артист Александринского театра Д. Х. Пашковский. Он относился ко мне очень внимательно и, услышав, что с певческим голосом у меня не очень ладится, стал настаивать на том, чтобы я начал всерьез и специально заниматься актерским мастерством на так называемых «императорских драматических курсах». Подобная перспектива улыбалась мне, тем более, что еще в Консерватории я завязал довольно прочные связи с Александринским театром. Связи эти имели прямое отношение к тем новшествам, которые весьма осторожно стали вводиться на императорской сцене по следам Художественного театра. Одним из таких новшеств, повторяю, очень скромных по своему значению, была замена случайных по своему составу, разовых статистов, в большинстве случаев посторонних театру людей, — штатными сотрудниками, набравшимися по конкурсу. В дальнейшем из этого коллектива «сотрудников» предполагалось создать по образу и подобию студий Художественного театра студию Александринского театра, для руководства которой был специально приглашен питомец Московского Художественного театра Андрей Николаевич Лаврентьев.

На первый же конкурс, в котором принял участие и я, явилось около трехсот человек. Экзаменовала нас целая комиссия, в которую входили все корифеи театра — В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, Ю. М. Юрьев и другие. Удача и на этот раз улыбнулась мне — в списке принятых, состоявшем из тридцати пяти человек, значилось и мое имя. Продолжая занятия в Консерватории, я стал «сотрудником» императорского театра с окладом в двадцать пять рублей в месяц. Мне даже посчастливилось, числясь сотрудником, не только появляться в толпе, но и исполнять более или менее самостоятельные роли — жандарма в «Ревизоре», Гнифо в «Равенском бойце», командора в «Дон-Жуане».

На одной репетиции ко мне неожиданно обратился репетировавший роль Дон-Жуана Ю. М. Юрьев. Он сказал, что предстоит прием в императорское Театральное училище, и тут же прибавил, что был бы рад видеть меня в числе своих учеников. Учиться в одном из лучших театральных учебных заведений страны, стать учеником Юрьева — о большем я не мог и мечтать. Правда, нашлись советчики, которые яростно отговаривали меня идти учиться к Юрьеву, ссылаясь на то, что Юрьев, мол, актер внешней формы, позер и декламатор, что научиться у него реалистическому мастерству невозможно. Жизнь показала, как несправедливы были все эти доводы. Наперекор таким советчикам я поступил в класс Юрьева и никогда в жизни не раскаивался в этом.

Должен признаться, что первое мероприятие Юрьева несколько обескуражило нас. Юрий Михайлович решил нарядить нас всех в специальную форму — фрак черного сукна с серебряными пуговицами и бархатным воротничком, считая, что только таким путем мы приучимся носить театральный костюм, и в частности фрак, который в те времена фигурировал на сцене очень часто. Когда мы в первый раз появились в своих довольно-таки нелепых вицмундирах в стенах училища, на нас смотрели, как на каких-то заморских чудищ, и довольно недвусмысленно хихикали. Вскоре по училищу и театру поползли всякого рода легенды о нас. Нашлись даже остряки, которые утверждали, что видели, как нас принимают в ресторанах за лакеев, в магазинах

за приказчиков, а в лифтах за лифтеров, что слышали, как кричат нам «эй, человек!» или «поди-ка сюда, милейший!» Словом, насмешек было не обернуться.

Не следует думать, что Юрьеву было так просто осуществить свою затею. Придуманную им форму пришлось делать на заказ и стоять она должна была немалые по тем временам деньги — шестьдесят рублей. Ученики у Юрьева подобрались не слишком обеспеченные, и выложить на стол такую сумму почти никто из них не мог. Где-то Юрий Михайлович нашел фирму готового платья, согласившуюся сшить задуманную им одежду в кредит. При заказе надо было внести только пятнадцать процентов стоимости костюмов, а остальную сумму можно было выплачивать в рассрочку, по десять рублей в месяц. Условия всех нас вполне устраивали, но потребовалось еще и солидное поручительство, коль речь шла о кредите. Юрьев рассчитывал, что поручится за его учеников само Театральное училище, но дирекция от всякого участия в этом деле отказалась, и поручителем пришлось стать самому Юрьеву. Вероятно, он не очень ясно представлял себе значение данного им обязательства и вскоре поплатился за это.

Сидели мы однажды у себя в классе и ждали прихода Юрия Михайловича. Появление учителя обычно обставлялось у нас целой церемонией. Юрьев входил в класс — непременно улыбающийся, неизменно элегантный, я бы даже сказал, праздничный. Мы, увидев его, вставали и хором приветствовали. Он отвечал нам коротким и подчеркнуто вежливым «здравствуйте», отвечивал непринужденный, но изысканный поклон. После этого он с той же непринужденной изысканностью медленно опускался на приготовленное для него кресло — непременно кресло, а не стул, — поудобнее устраивался в нем и небрежно извлекал из жилетного кармана золотой портсигар. Казалось бы, небрежным, но тоже продуманным, как всем нам представлялось, движением, он закуривал «египетскую», с золотым обрезом, сигаретку, причем никогда не делал этого спичками, а только зажигалкой — очень маленькой, эмалевой, фирмы Фаберже. Затем, в довершение всего этого повторявшегося из урока в урок ритуала, он вытягивал за длинную цепочку золотые часы-хронометр и начинал занятия. Мы так привыкли ко всей этой обязательной процедуре, что были буквально поражены, когда увидели Юрия Михайловича в каком-то кургузом пиджаке, растерянно озиравшегося по сторонам и не величественной своей походкой, а торопливыми виноватыми шажками семенившего к своему месту.

Также торопливо извлек Юрьев из кармана какую-то бумажку, стал ее перечитывать, не обращая на нас ни малейшего внимания, затем, подняв голову, как бы пересчитал нас глазами и, наконец, заговорил мрачным, не предвещающим ничего хорошего голосом. «Прежде чем начать урок, — сказал он, — я должен прочесть вам кое-что. Думаю, что документ этот будет вам интересен». То, что он вслед за этими словами прочитал нам, оказалось не чем иным, как актом описи находящегося в квартире Юрьева «лично ему принадлежащего имущества», произведенной судебным приставом в связи с неуплатой долга по злосчастным вицмундирам. Документ этот Юрий Михайлович читал очень старательно, соблюдая все знаки препинания, и, я бы

даже сказал, смакуя все встречавшиеся в нем замысловатые канцелярские обороты. Когда чтение документа закончилось, все мы, злостные неплательщики, бросились наперебой извиняться перед Юрием Михайловичем, притом в самых жалостных выражениях.

«Нет, черти вы полосатые, — продекламировал Юрий Михайлович, — извинением тут делу не поможешь! Вы уж, пожалуйста, наведите в этом деле порядок, иначе через три дня мне сидеть будет не на чем. И, кроме того, извините, мне и выйти из дому будет нельзя: у меня, простите, все — тут он сделал большую паузу, затрудняясь в выборе выражения, — все... э-э-э... брюки арестованы!»

Все это Юрьев сказал необыкновенно доброжелательным тоном, без тени раздражения. Так, словно не мы, а он сам был виноват в происшедшем.

В скором времени инцидент был ликвидирован, долг уплачен и, как выражались острословы, честь «юрьевского вицмундира» была восстановлена. Широко известный в те времена карикатурист, актер французской труппы Михайловского театра Поль Робер, близкий друг Юрьева, не преминул увековечить историю с вицмундирами забавной карикатурой. На рисунке Робера изображена была пустая, разоренная квартира Юрьева. На полу в своих роскошных вицмундирах расселись ученики, а перед ними совершенно раздетый, стыдливо прикрытый актом об описи, стоял Юрий Михайлович. Наверху было написано: «Уроки временно переносятся на квартиру Ю. М. Юрьева», а внизу — «Сейте разумное, доброе, вечное — сейте, спасибо вам скажут сердечное — ученики!».

Впрочем, карикатурист зря издевался над нами. Мы и в самом деле испытывали горячую благодарность к своему учителю за ту редкую увлеченность, искренность, с которыми он отдавался педагогическому делу. Увлекаясь занятиями, он забывал о времени, просиживал с нами чуть ли не до ночи и этим навлекал на себя нешуточный гнев начальства, директора училища Мысовского. «Вы, кажется, господин Юрьев, хотите устроить из училища ночлежку?» — сердито изрекал тот. Юрий Михайлович сдерживал себя, ничего не отвечал Мысовскому и, молча подав нам знак одеваться, уводил к себе на Фонтанку, где никто не мог помешать нашим урокам. Свою влюбленность в театр, свое трепетное отношение к искусству он старался привить нам, своим ученикам, и для того, чтобы добиться этого, не жалел сил. Его усилия были поистине трогательны. Прежде чем начать занятия, он позаботился о том, чтобы обстановка в отведенном нам классе соответствующим образом настраивала нас, вплотную подводила нас к тому большому миру театрального творчества, в котором нам суждено будет прожить жизнь.

Класс был украшен портретами двух великих русских актрис — Гликерии Николаевны Федотовой и Марии Николаевны Ермоловой. Портреты были подарены нашему курсу. На одном из них Федотова написала: «Наши великие учителя завещали нам меньше всего заботиться о своей славе, а всю жизнь посвятить преодолению трудностей нашего искусства и усовершенствованию своих способностей для блага нашего родного театра», а на другом рукой Ермоловой было написано: «Актера нельзя воспитать и обучить, если не

воспитать в нем человека». Обе эти надписи мы видели перед собой ежедневно и ежечасно. Юрьев делал все возможное, чтобы заветы замечательных русских актрис претворялись на уроках в жизнь. Деликатно и вместе с тем очень властно учитель вторгся в духовный мир своих учеников, беспощадно изобличал слабости каждого из нас, негодовал, сталкиваясь с нашей несобранностью, наблюдая, как всякого рода суетные и мелкие интересы отвлекают нас от театра, от раздумий над своей будущей профессией, от обязательной тренировки, в которой он видел основу основ нашего будущего.

Добрый, снисходительный и даже застенчивый в быту, Юрий Михайлович умел быть в полном смысле слова беспощадным на занятиях. Горе было ученику, который вздумал пожаловаться Юрию Михайловичу на усталость или сделать недовольную физиономию по поводу того, что учитель потребовал от него новых и новых повторений уже исполненного несколько раз этюда. Юрьев багровел, медленно поднимался с кресла и, не произнося, а выдавливая от злости слова, начинал отчитывать недовольного. Надо сказать, что делал он это, совершенно не считаясь ни с самолюбием ученика, ни со своим собственным отношением к нему. В эту минуту для него не было «любимых» или «нелюбимых», «талантливых» или «бездарных»; ссылки на «домашние обстоятельства», «плохое настроение», «нездоровье» он принимал как личное оскорбление и, кстати говоря, имел на это право. Мы никогда не видели его «распустившим вожжи», ни разу не слышали, чтобы у него что-нибудь болело. Неизменно подтянутый, всегда вовремя являлся он на занятия, постоянно увлеченный, подвижный, чуть насмешливый и предельно доброжелательный.

Актер романтического склада, открытый и последовательный приверженец сценической условности, он от нас, своих учеников, требовал глубокого реалистического проникновения в образ, заставлял нас тренировать свою наблюдательность, «смотреть по сторонам», впитывать в себя все многообразие жизни. Многие считали его высокомерным аристократом, чуждым прозаическим потребностям жизни. Это было глубоко ложное представление. Он не терпел равнодушия и безразличия в своих учениках, но в еще большей степени возмущался надрывной чувствительностью, которую считал источником наигрыша и фальши. Свою правоту в этом вопросе он обычно подкреплял известными словами А. П. Ленского, утверждавшего, что «отсутствие чувства так же как и крайняя чувствительность без самообладания и контроля над собой, делает человека абсолютно непригодным к сцене».

Как педагог, Юрий Михайлович считал себя ответственным за расширение нашего общего кругозора. Помню, как в декабре 1914 года он организовал на рождественские каникулы поездку группы своих учеников в Москву для ознакомления с московской театральной жизнью и прежде всего со спектаклями Малого театра. Он сам принял участие в этой поездке, устроил нам места в театрах и вместе с нами смотрел «Без вины виноватые», с М. Н. Ермоловой — Кручининой и А. А. Остужевым — Незнамовым, «Макбета» с А. И. Южиным, «Царя Федора» с И. М. Москвиным — Федором и О. Л. Книппер — Ириной, «У врат царства» с В. И. Качаловым — Карено. Нечего и говорить о том, что мы ходили по Москве потрясенные, огорошенные, а в некоторых отношениях и

сбитые с толку. Все или почти все, что мы увидели, было так непохоже на то, что мы знали и к чему привыкли!

Ко всему этому, Юрьев приготовил нам еще один подарок — он добился для нас разрешения побывать за кулисами Малого театра, и в одном из антрактов спектакля «Без вины виноватые» мы были представлены Марии Николаевне Ермоловой. Волновались мы ужасно, со страхом прикладывались к руке знаменитой актрисы, отвечали невпопад. В глазах стоял какой-то туман, и в этом тумане донеслись до нас ласковые и строгие слова Ермоловой: «Относитесь к вашему делу с таким же трепетом и так же хорошо, как относился ваш учитель, когда сам был таким же учеником, как вы». С этим напутствием великой актрисы возвращались мы в Петербург, с этим напутствием выходили мы на свою актерскую дорогу. Не один раз впоследствии пришлось нам убедиться в справедливости слов Ермоловой: лучшего примера, чем тот, который подавал нам Юрьев, я не могу представить себе и сейчас, после полувековой работы на сцене.

... Быстро промелькнули первый и второй годы моего пребывания в училище. Я и мои товарищи по курсу, что называется, оглянуться не успели, как оказались накануне окончания учебы, рукой подать до выпускных экзаменов. Дело это было нешуточное, и надо отдать должное Юрию Михайловичу — волновался он за нас не меньше, чем мы сами. И на этот раз, может быть, больше, чем когда бы то ни было, проявилась педагогическая самоотверженность нашего учителя — весной, после окончания сезона, он предложил всему нашему курсу провести лето у него в Поняках, в усадьбе, расположенной в бывшей Тверской губернии, где он обычно проводил свой отпуск. Условия для работы в Поняках были идеальные. В старинном барском доме, в стиле русского ампира, насчитывалось девятнадцать комнат. В них было где разместиться и самому Юрьеву с его многочисленными домочадцами, и всем нам. Юрий Михайлович охотно жертвовал своим отдыхом для того, чтобы хорошенько позаниматься с нами и подготовить в течение лета несколько выпускных работ.

Полностью осуществить задуманное нам не удалось, так как далеко не все ученики смогли принять участие в поездке. Однако и при этих условиях сделано было в Поняках очень много: за три месяца пребывания в деревне были подготовлены «Без вины виноватые» Островского, «Брак поневоле» Мольера, «Ипполит» Еврипида. После же возвращения в Петербург мы подготовили еще «Графа де Ризоора» («Фландрию») В. Сарду, «Борцов» Модеста Чайковского и целую серию классических отрывков — из «Макбета», «Марии Стюарт», «Снегурочки». Сейчас мне трудно даже представить себе, как можно было успеть столько сделать в такой короткий срок. Думаю, это удалось только потому, что Юрьев сумел очень точно и рационально организовать наши занятия в Поняках, взяв на учет буквально каждую минуту и каждый час нашего пребывания в деревне. На редкость гостеприимный и радушный хозяин, он, ничуть не изменяя своему гостеприимству, не давал нам болтаться без дела и никаких нарушений установленного порядка не допускал.

День начинался очень рано утренней зарядкой. После завтрака мы упражнялись на открытом воздухе в чтении гекзаметров и вслед за коротким,

получасовым перерывом приступали к работе над отрывками. На это обычно уходили все дообеденные часы. Остальное время предназначалось для нашей самостоятельной работы над ролями, для прогулок и товарищеских бесед.

Именно такой беседой, простой, непринужденной и увлекательной, начал он наши занятия на террасе поняковского дома. Во время этой беседы он прочитал нам письмо А. И. Южина молодому Остужеву, написанное в 1895 году, когда Остужеву был двадцать один год. В письме говорилось: «Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он способен. Если Вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать легкие лавры и легко зарабатывать, — не идите на сцену». Предупреждение, сделанное Южиным Остужеву, Юрий Михайлович переадресовал нам, письмо читал с большим значением, не давал пропасть ни одному слову.

Закончив чтение, он сказал: «Надеюсь, мне не придется разъяснять вам причины, по которым я прочел вам это письмо. От вас зависит не потерять в Поняхах драгоценное время. От вас зависит уже сейчас показать, что вы не зря решили стать актерами». Мы выслушали все это с немного виноватым видом, словно понимали, что тяжесть, которую мы решились поднять, нам не по плечу. Но сейчас я с благодарностью думаю о том, что ни на одно мгновение Юрьев не давал нам покуражиться, покрасоваться своими способностями, все время подстегивал нас, заставлял жить в тревоге и напряжении, вселял в нас постоянное беспокойство и неудовлетворенность сделанным.

Во время нашего пребывания в Поняхах Юрьев уже работал над ролью Арбенина и уделял ей не менее двух-трех часов в день. Он запирался в эти часы в своей комнате и что-то там колдовал. Вполне естественно, что всех нас разбирало живейшее любопытство — как он там работает, что, собственно, делает? Однажды мой товарищ по курсу Сергей Скороходов и я пристроились у двери в комнату Юрия Михайловича и стали подслушивать. К нашему разочарованию, из-за двери до нас донеслась только одна фраза: «Я смешон, конечно». Юрьев повторял ее без конца и на все лады, то на какой-то издевательски вибрирующей ноте, то со скрытой угрозой, тихо и громко, и, судя по всему, не имел никакого намерения переходить к дальнейшим словам Арбенина: «Тем, что люблю тебя так сильно, бесконечно, как только может человек любить». Можно было подумать, что его интересовал один только тот факт, что он «смешон, конечно», и ничего больше. Снова и снова выкрикивал он эти злополучные слова, а мы все таились и слушали и, чего скрывать, уже не прочь были позлословить по адресу своего учителя.

И вдруг за дверью раздался громоподобный возглас Юрьева: «Нашел! Кажется, нашел!» Дверь распахнулась с такой силой, что мы едва успели отскочить в сторону, и Юрьев с торжествующим видом, с красным от напряжения лицом устремился прямо на нас.

Самой собой разумеется, Скороходову и мне страшно попало — признаться, мы даже не ожидали, что он так рассердится. Но в глубине души мы все-таки были довольны: теперь нам была известна тайна рождения юрьевских

виртуозных интонаций. За каждой из них скрывался долгий, на редкость терпеливый, не только упорный, но и упрямый труд мастера, «усильное, напряженное постоянство» в работе бесконечно честного и самозабвенного художника.

Работали мы все с увлечением, с радостью, и установленный Юрьевым порядок не был нам в тягость. Несмотря на господствовавшую в Поняках дисциплину, а точнее говоря, благодаря этой дисциплине, времени оставалось достаточно и для увлекательных вечерних бесед за чаем, и для долгих прогулок по чудесным окрестным дорогам.

Время было тревожное. Уже бушевал в те дни огонь на фронтах мировой войны, и, как бы мы ни углублялись в свои актерские, театральные интересы, ежедневные «сводки Верховного Главнокомандования», слухи о потерях русских войск и о зверствах кайзеровских солдат не могли не волновать нас. По инициативе Юрьева специальные часы были выделены для своего рода «общественной работы», к которой привлекались все без исключения обитатели усадьбы. Вечером, после трудового дня, к дому Юрьева собиралось не слишком многочисленное население деревни, к начиналась громкая читка газет, писем, полученных с фронта, фронтовых сводок. Читали мы все по очереди, не исключая и самого Юрия Михайловича, читали очень медленно, так, чтобы легко было уловить каждое слово. Собравшиеся вокруг нас крестьяне слушали нас с горестно-неподвижными, как будто недоумевающими лицами и с таким видом, будто мы, именно мы, сами сочинили все прочитанное.

Война несла крестьянам неисчислимые страдания. В деревне оставались только старики, женщины и дети. Голод уже пришел в большинство крестьянских изб. Все чаще и чаще можно было видеть страшную по своей безнадежности картину проводов новобранцев. Бабы кричали в голос, ревели испуганные криком матерей ребятишки, мрачно безмолвствовали старики. О том, что творилось на фронтах, здесь знали только по глухим и невеселым слухам: газет в деревне никто не получал, да и читать их было некому. Те немногие, кто умел читать, ушли на фронт, и даже письма, приходившие из действующей армии, долго оставались непрочитанными. Их подолгу мяли в руках растерянные старики и старухи, и, давая кому-нибудь из нас прочесть эти письма, они как бы вручали нам свою судьбу.

Запомнились мне почти ежевечерние литературные чтения, которые устраивались перед ужином. Вся наша группа собиралась вокруг Юрия Михайловича и согласно заранее составленному плану слушала главы из книг, посвященных русскому или западноевропейскому театру, из неизвестных нам произведений драматургической классики или из опубликованных в последних номерах журналов статей по вопросам литературы и театра. Вслед за чтением непременно проводилось обсуждение прочитанного — иногда спокойное и чинное, а в другой раз и очень бурное, с яростными нападками друг на друга, презрительными выкриками и угрожающими жестами. Юрьев отнюдь не склонен был останавливать наши споры, а, наоборот, сам ввязывался в них и принимал сторону тех или других спорщиков со всем ожесточением своего поистине юношеского темперамента.

Прогулки, как правило, устраивались очень длинные: в чудесную, картинно и словно нарочно запущенную рощу, отстоявшую от дома за несколько верст, на уютное, старинное деревенское кладбище в селе Апухтине, кладбище, на котором была похоронена мать Юрия Михайловича — Анна Григорьевна Юрьева. Шли мы шумной гурьбой, и впереди нас неизменно шествовал своей легкой походкой сам Юрьев. Он никогда не уставал во время этих прогулок и с явным удовольствием рассказывал нам, в который раз, историю каждого деревца на дороге, каждого лесного домика, каждого телеграфного столба. Здесь атмосфера становилась особенно непринужденной и радостной, и казалось, сама природа только для того и существует, чтобы вселять в нас веру в избранное нами поприще.

В нескольких верстах от Поняков расположено было имение Калабриево, в котором обычно проводила свой летний отдых Мария Николаевна Ермолова. Однажды Юрий Михайлович объявил нам, что в один из ближайших дней всех нас примет великая актриса и что мы должны хорошенько подготовиться к этой встрече. Юрьев задумал показать Ермоловой некоторые из подготовленных нами отрывков и, как говорится, соединить приятное с полезным. Прежде чем отправиться в Калабриево, мы лихорадочно повторяли эти отрывки, снова и снова отрабатывали отдельные куски — одним словом, делали все для того, чтобы на показе не ударить лицом в грязь. Нервничали мы, нервничал наш учитель. И вот, в одно чудесное августовское утро мы отправились в путь.

Вторая, после московской, встреча наша с Марией Николаевной, пленившей всех своей простотой, сердечностью, искренностью, достойно венчала памятное для всех нас лето. Удивительное было у Марии Николаевны свойство — она в равной степени была и величественна, и проста, и естественна, как может быть естествен и прост человек с близкими, давно ему известными людьми. У самого дома в Калабриево нас встретила группа людей, гостивших в те дни у Ермоловой, — актеры Малого театра Алексеева и Лебедев, миниатюрная и озорная Татьяна Львовна Щепкина-Куперник и еще какие-то люди. Самой Ермоловой не было, она появилась спустя несколько минут под руку со своей дочерью Маргаритой Николаевной Шубинской.

Казалось, все было обставлено так, чтобы мы, окончательно оробевшие юрьевские питомцы, почувствовали всю значительность переживаемой нами минуты. Между тем, стоило появиться среди нас Ермоловой, как всю нашу робость будто рукой сняло. Она заговорила — и со всеми сразу, и с каждым в отдельности, да еще таким тоном, будто еще вчера мы виделись с ней, о чем-то не успели договорить и вот теперь продолжаем беседу. Ермолова в совершенстве владела трудным и редким искусством контакта с очень разными и часто совершенно незнакомыми ей людьми. Подошла к одному, коснулась плеча другого, задала какой-то ничего не значащий, но вполне уместный вопрос третьему. Точно так же приветливо и предусмотрительно вела она себя и за обеденным столом. Как-то очень просительно обращалась она к каждому гостю, предлагая отведать то пирог с грибами («такого пирога вы не едали, я его сама придумала»), то варенье («ешьте, ешьте, не пожалеете, жаловаться не будете») — и все это с таким видом, как будто именно для вас был накрыт стол.

Как же это, — думал каждый из нас, глядя на Марию Николаевну, — как же это удастся ей, бесконечно приветливой, милой и доброй женщине, выступать на сцене в ореоле высокого трагического воодушевления. Ведь можно подумать, что какой-то другой человек создает бессмертные образы Марии Стюарт, Орлеанской девы, Кручинины или Негинной.

После нашего посещения я не один раз видел Ермолову на сцене и, как мне кажется, не ошибусь, если скажу, что в редкой задушевности и простоте, сочетавшихся с поразительной строгостью и возвышенностью, именно возвышенностью ее героинь, было неповторимое своеобразие ее трагического искусства. В этом сочетании и скрывался секрет человечности, которая была присуща всем созданным этой удивительной актрисой образам, той самой человечности, во имя которой и ради которой и существует на земле искусство актера.

Своих отрывков мы Марии Николаевне не показали, и в этом проявилась душевная тонкость Ермоловой, которая хорошо понимала, чего нам будет стоить выступить перед ней. Когда Юрий Михайлович заговорил о наших способностях, о том, как хорошо читает Болконский монолог Чацкого, а Мохарова сцену из «Без вины виноватых», Мария Николаевна только скользнула по нашим лицам, сразу же увидела, какой был на них написан страх, и оборвала этот разговор. Зато она успела расспросить каждого из нас о ролях, над которыми мы работаем, и привела нас в полное замешательство тем, что безошибочно определила двумя-тремя словами возможности каждого. И все это — со своей неизменной приветливостью, дружеским вниманием и ненаигранным интересом.

... Шли последние дни нашего пребывания в Поняках, наступало время возвращаться в Петербург, где нас ждали экзамены, на которых должна была решиться наша артистическая судьба. Усилия нашего учителя не пропали даром. Экзамены прошли очень хорошо, и многих из нас — и меня в том числе — зачислили в труппу «императорского Александринского театра» в качестве полноправных актеров. Детство, юность, радужные мечты, наивные иллюзии — все это осталось позади. С восторженным и простодушным удивлением взирал я теперь на твоих именитых сослуживцев, рядом с которыми мне предстояло пройти долгую актерскую дорогу. Все они — от великого Давыдова до суфлера Алексея Алексеевича Фатеева — представлялись мне осененными высшей благодатью. Когда на традиционном сборе труппы, которым начинался сезон в театре, Юрий Михайлович Юрьев представил меня своим товарищам уже не в качестве «сотрудника», а как артиста, я густо покраснел и не мог выжать из себя ни единого слова — мне было и стыдно, и страшно, и казалось, что окружающие ехидно посмеиваются, глядя на меня, и шепчут про себя: ведь вот каков наглец, тоже в артисты норовит!..

Как ни тревожили меня с первого дня моего пребывания в театре мои личные творческие перспективы, как ни волновали меня мои будущие роли, я долгое время только тем и жил, что присматривался к окружающим меня знаменитостям — к Давыдову, Варламову, Уралову, к актерам, каждый шаг и каждое слово которых должны были стать и стали, в конце концов,

драгоценнейшим достоянием всей нашей театральной культуры. Я вовсе не хочу сказать при этом, что уже тогда отдавал себе отчет в истинном значении их творчества и поэтому старался запомнить все как можно подробнее. Разумеется, нет! Но зато в юности в каждом из нас где-то ютится мысль о том, что, может быть, удастся нам ненароком подсмотреть секрет мастерства великих, перенять его и сократить тем самым путь свой к успеху. Мысль, что и говорить, наивная и невежественная... И все-таки она жгла нас, не давала покоя, заставляла глядеть в оба.

Впрочем, мысль эта была рождена не одним только нашим простодушием. Александринский театр тех лет был не только театром в собственном смысле этого слова, но и сложной бюрократической машиной, действовавшей с жестоким и слепым постоянством. Перед лицом этой машины каждый из актеров, попавших на императорскую сцену, чувствовал себя совершенно незащищенным: машина выбрасывала на поверхность одних, уничтожала других, и далеко не всегда можно было понять, почему это происходит. Где-то далеко от нас, в недрах всесильной конторы императорских театров, дирижировал актерскими судьбами управляющий конторой, бессарабский помещик, действительный статский советник Крупенский, человек с мертвым лицом египетского фараона. А еще выше маячила фигура камергера двора его величества, директора императорских театров В. А. Теляковского. Между этими театральными самодержцами и нами шныряли чиновники всех мастей и рангов, таинственно шушукались друг с другом, надменно и без улыбки отвечали на наши поклоны, бросали на нас короткие взгляды, полные устрашающего тайного смысла. Всем своим видом они внушали нам такое чувство, будто все, решительно все известно им про наше прошлое и будущее, про роли, которых мы все равно не получим, про милости, которых нам никогда не дожидаться. Уже одно то, что они имели беспрепятственный доступ к Крупенскому и могли разговаривать с ним запросто, воздвигало между нами и ими неодолимую, грозную преграду.

Но, конечно, такие корифеи нашего театра, как Савина, Варламов, Давыдов, в силу завоеванного ими положения были уже вне их власти. Тут уж всей этой чиновной мелюзге, состоявшей большей частью из недоучившихся дворянских сынков — бездельников и пустых фанфаронов, у которых, кроме их «громких» фамилий, ничего не было, приходилось умолкать. И нам, молодым, только что вошедшим в театр актерам, это казалось достижением высшего порядка. Не столько власть над зрителями, сколько власть над этими чиновными крысами представлялась нам в ту пору самым большим счастьем, о котором только может мечтать человек. Может быть, именно поэтому мы старались втихомолку перенять у Давыдова его манеру слезать с извозчика с таким видом, будто он, ступая на землю, одаривает человечество высшей милостью, или научиться у Савиной холодной вежливости, с которой она отвечала на наши приветствия. Или овладеть искусством того благодушного и фамильярного снисхождения, с которым улыбался Варламов.

Как бы там ни было, обстановка в Александринском театре была такова, что никому из нас не могло прийти в голову, будто, поступив в него, мы уже всего

добились. Наоборот! Именно теперь наступала для нас пора добиваться, завоевывать свое место в жизни, начинать ту упорную жизненную борьбу, без которой в искусстве не дается ни один сколько-нибудь серьезный успех. Мечты наши стали реальностью, но сама реальность оказалась не очень-то похожей на эти мечты, хоть и не сделалась от этого менее привлекательной. Судите сами — достаточно было сделать один, всего только один маленький шаг, чтобы оказаться лицом к лицу со зрителями и получить возможность сказать им обо всем, что накопилось на душе за все время напряженных юношеских размышлений, догадок, мечтаний. Сейчас странно даже представить себе, как много тогда мы передумали о своей будущей профессии, как часто при этом заблуждались, как неверно представляли себе свой удел.

Да... надо было сделать один только шаг, но какой это был трудный шаг, и как тяжело было на него решиться. Инстинктивно каждый из нас понимал, что если первая удача еще ничего не решает, то первая оплошность может нам стоить очень дорого. Всю меру несправедливости этого закона испытали на себе многие артисты Александринского театра, которые, неудачно начав, так и остались на всю жизнь исполнителями выходных ролей, безнадежными неудачниками.

В эту трудную для каждого молодого актера пору ему особенно нужны тепло и дружба его старших товарищей. Прошло совсем немного времени, прежде чем мы убедились в том, что не только наш учитель Юрий Михайлович Юрьев, но и Константин Александрович Варламов, и Владимир Николаевич Давыдов, и Илья Матвеевич Уралов, и многие другие наши старшие товарищи по сцене всем сердцем готовы помочь нам советом и участием, опытом и наставлением. Они вошли в нашу жизнь, как наши наставники, руководители и друзья. Вместе с ними были разучены наши первые роли, опираясь на них, мы сделали свои первые шаги к рампе, навстречу зрителям, с которыми отныне на веки вечные были связаны наш труд, наши помыслы, наша жизнь.

## МОЙ УЧИТЕЛЬ ЮРЬЕВ

Вспоминая Юрия Михайловича Юрьева, я говорил о нем прежде всего как о своем учителе, которому я очень многим обязан в своей актерской судьбе. Но отнюдь не забыл я, не мог забыть Юрьева-актера. В памяти моей часто оживают один за другим созданные им образы пламенного Чацкого и холодного игрока Арбенина, Фердинанда из «Коварства и любви» и Антония из «Антония и Клеопатры», проходимца Кречинского и сурового короля Марка из «Шута Тантриса». Все это были очень разные по своему внутреннему содержанию характеры, и только яркой индивидуальностью актера, неповторимым своеобразием его артистического склада они могли оказаться поставленными в один ряд. Юрьев умел создавать образы поразительно легкие, прозрачные по рисунку и вместе с тем исполнял роли, требовавшие большого трагического напряжения. Его Дон-Жуан был чуть ироничен, пылок и грациозен одновременно, а воплощая царя Эдипа, Юрьев обретал ту именно величественную и надменную статуарность, без которой трудно представить себе образы античной трагедии.

Можно сказать безо всякого преувеличения, что Юрьев был актером единственным в своем роде на нашей сцене, представителем направления, которое само по себе лежало в стороне от исторического развития русского театрального искусства. Декламация и внешняя, условная пластика никогда не ставилась у нас во главу угла живого сценического мастерства. Между тем для Юрьева они были основой основ, с которой начинался театр. У него была своя постоянная мелодика речи, во всех без исключения ролях он разрабатывал одни и те же, необыкновенно картинные жесты, и при всем этом палитра его была удивительно богата и разнообразна — краски и оттенки, которые он находил для своих ролей, никогда окончательно не удовлетворяли его. Над своими ролями он работал столько же времени, сколько выступал с ними на сцене.

Пользуясь современной терминологией, можно было бы сказать, что он не только не скрывал, но и всячески подчеркивал свою принадлежность к школе «представления». Однако именно к Юрьеву с полным основанием можно было отнести слова К. С. Станиславского, который не один раз напоминал, что «искусство представления требует совершенства для того, чтобы оставаться искусством». Юрьев достиг этого совершенства, и в его творчестве «искусство представления» обрело предельную выразительность и тонкость. Приемы, которые в игре любого другого актера были бы неизбежно огрублены и должны были бы произвести впечатление чего-то бесконечно чуждого нашему театру, применялись Юрьевым с необычайным блеском, тактом и виртуозностью.

Никогда не гасла в нем самозабвенная, близкая к одержимости и в полном смысле слова бескорыстная любовь к труду. Один из разделов юрьевских «Бесед актера», изданных около двадцати лет назад, начинается знаменательными словами: «Труд, труд и труд! — Работать, работать и работать! — со всех сторон слышали мы от наших старших товарищей по сцене. Laboremus! Laboremus! (то

есть работать и работать) твердили вслед за ними и мы друг другу. И это стало второй нашей жизнью! Иначе мы и не представляли себе перспективу нашей сценической деятельности». В юношеские годы Юрий Михайлович действительно видел перед собой множество примеров вдохновенного актерского трудолюбия, и ему, как говорилось, было кому в этом смысле подражать. Однако дело, мне кажется, не только в этом. Потребность в труде, настойчивость и даже упрямство в стремлении к мастерству — были его натурой. Старые мастера Александринской сцены, которых я застал в годы своего поступления в театр, рассказывали все в один голос, что Юрьев начинал свою актерскую жизнь во многих отношениях наперекор своим данным, и уж во всяком случае, не получив от природы никаких авансов.

Отнюдь не скрывал этого и сам Юрий Михайлович В своих замечательных «Записках», рассказывая о своем дебюте на александринской сцене в роли Милона в «Недоросле», он приводит первый отзыв, которым его огорошила критика: «Мы недоумеваем, зачем пригласили в труппу, и без того переполненную полезностями и посредственностями, еще и г. Юрьева, молодого актера исполинского роста, неуклюжего сложения... У г. Юрьева нет ни правильных жестов, ни изящных манер. Он не понял роли Милона и совершенно обезличил эту и без того бледную роль». Многие говорили ему, что он слишком сутулится, что голос его чересчур слаб и узок по диапазону. Но подобные упреки не только не обескураживали его, а подстегивали его трудолюбие, и в этом отношении он остался верен себе до конца жизни. Сдаваться было не в его обычаях.

Однажды он сказал мне, что тренировочный труд актера должен быть азартным, иначе он становится бременем. В такое же бремя превращается и само сценическое творчество артиста. На протяжении всей своей жизни он тренировался с настоящим азартом — упражнял свой голос, свое тело, свои руки, стремясь во что бы то ни стало добиться их безотказности при решении самых трудных сценических задач. Мне даже кажется, что он не переставал тренироваться и в обстановке, очень далекой от театра, при обстоятельствах, которые отнюдь не обязывали его к этому. Никогда не позволял он себе небрежных и непродуманных движений, никогда не переставал видеть себя со стороны, следить за своей речью и жестикуляцией. Находились, конечно, острословы, которые любили по этому поводу подшучивать над Юрием Михайловичем, но такого рода насмешки ничуть не смущали его. Услышав однажды, что какой-то молодой актер очень похож на передразнивателя его, Юрьев выразил желание послушать этого шутника. Тот, изрядно перепуганный, стал показывать, как Юрьев разговаривает с помощником режиссера. Юрий Михайлович слушал его с каменным лицом и после окончания «номера» сказал с усмешкой: «Неплохо, неплохо, но не точно; я никогда не позволяю себе проглатывать окончания слов и скандировать шипящие звуки...» И к вящему нашему удивлению, ничуть не смущаясь, передразнил сам себя, передразнил, разумеется, гораздо лучше, чем передразнивавший его смельчак.

Многие из своих ролей он играл на протяжении нескольких десятилетий. Роль Улыша в «Старом закале» он сыграл впервые в 1896 году, когда ему было

двадцать четыре года, мне же довелось видеть его в этой роли в 1915 году, когда ему было за сорок. Могу сказать, что его двадцатилетний прапорщик отнюдь не постарел за это время — мне и в голову не приходило, что Юрий Михайлович пересиливает свой возраст и исполняет роль, которую ему следовало бы давно оставить. Конечно же, и здесь решающую роль играла тренировка — упорная, повседневная и очень нелегкая. Надо при этом иметь в виду, что дело вовсе не ограничивалось тренировкой физической. В не меньшей, если не в большей степени, Юрьев постоянно тренировал свою память, «беспокоил» себя, как он сам говорил об этом, многократным перечитыванием книг, которые и без того были хорошо ему известны. Делал он это для того, чтобы лишний раз проверить себя, найти в хорошо знакомых ему произведениях новые краски, подробности, которые некогда прошли мимо него. Его страстная и не знавшая покоя любовь к театру была неразрывно связана с его очень индивидуально проявлявшимся жизнелюбием, интересом к людям, требовательностью к себе и окружающим. В романтической приподнятости театра, в возвышенной красоте творимой на его подмостках условной, вымышленной жизни он видел светлую правду больших человеческих чувств, бескорыстных и самоотверженных подвигов.

Самым необыкновенным образом правда и условность слились воедино в его сознании, и, надо сказать по совести, он нередко ставил окружающих в тупик неожиданной точностью и ясностью своих суждений об актерах самых различных стилей и направлений. Мечтая о возрождении романтического театра, о театре античной трагедии, о новом расцвете сценического стиха, он великолепно чувствовал слово Гоголя и Островского, придирчиво подмечал неточности в подробностях сценического антуража так называемых «бытовых» спектаклей, ревниво отстаивал интонационно-мелодический рисунок русской речи. Иначе говоря, он как художник, как актер был гораздо шире и, если можно так выразиться, объективней своего собственного репертуара и своих собственных, личных творческих пристрастий. В этом отношении Юрьев был человеком из ряда вон выходящим даже в узком кругу крупнейших актеров русского театра. По широте своих художественных интересов и воззрений он имеет право стоять в одном ряду с такими мастерами русской сцены, как его учитель А. П. Ленский, А. И. Южин и другие.

... За последние годы выросла целая плеяда актеров, творческий авторитет которых сделал их признанными общественными деятелями. Актеры эти — одно из видных мест здесь принадлежит Н. К. Черкасову — выросли и сложились уже после революции, в условиях, всячески способствовавших развитию их общественных интересов и неразрывно связавших эти общественные интересы со своей профессией и любым трудом. Что же касается Юрьева, то он стал общественным деятелем в значительной степени вопреки полученному им воспитанию и наперекор тем условиям, в которых формировался его артистический, духовный облик. Человек, принадлежавший к привилегированному классу, аристократ по воспитанию, он показал себя в послереволюционные годы настоящим патриотом советской художественной культуры. С увлечением работал он в различных общественных организациях, принимал участие в сложных организационных начинаниях и делал все это с

огромным чувством ответственности, с полной, как говорится, отдачей. На протяжении тридцати лет, которые он прожил после революции, Юрий Михайлович участвовал в создании Большого драматического театра, управлял Академическим театром драмы (ныне Театр имени Пушкина), возглавлял Ленинградское отделение Всесоюзного театрального общества, состоял сотрудником Научно-исследовательского института театра и музыки, преподавал, работал над своими книгами, регулярно посещал симфонические концерты и художественные выставки, появлялся на научных собраниях советских шекспироведов и пушкинистов и при всем этом оставался прежде всего и больше всего — актером, актером по крови и убеждению. Он был незаурядным знатоком русского языка, отлично знал происхождение слов, до тонкости разбирался в деталях исторических костюмов, нравах и обычаях ушедших времен. И все это не мешало ему быть одним из самых живых, деятельных, страстных участников нашей театральной жизни.

Рассказывая в своих «Записках» о крупнейших мастерах европейской сцены — Кайнце, Мунэ-Сюлли, Райхере, Вормсе, он безошибочно выделяет в их творчестве национальные черты. «Французская сценическая школа, — писал он, например, — имеет свою специфику, тесно связанную со спецификой французской романтической драмы и французской трагедии, требующей своего особого стиля исполнения, легко усваиваемого французами». Нерушимая связь театра и литературы, театра и всей духовной жизни народа была для него основой основ актерского искусства и железным законом его развития. «Как бы ни был талантлив актер, — говорил он часто, — ему не суждено добиться большого успеха, если он не научится любить и понимать литературу своего времени, усваивать авторский стиль и проникать в тайны словесного мастерства».

«Несомненно, искусство — есть правда, — подчеркивал он в «Записках», — но зачем принижать эту правду? Ведь возвышенные идеи не менее правдивы, и выявление правды в искусстве отнюдь не требует чрезмерно натуралистических форм». В словах этих Юрий Михайлович, в сущности говоря, сформулировал все свое актерское, творческое кредо. Характерно, что будучи, в сущности говоря, представителем школы условного актерского мастерства, он вместе с тем решительно выступает против теорий «условного театра», выдвинутых символистами и декадентами в начале нашего столетия. «Принцип крайней условности сценического искусства, — напоминал он, — не мог не вызвать горячего протеста у зрителя», «не должно отнимать у искусства его драгоценного дара непосредственного воздействия на душу человека». «Непосредственное воздействие на душу человека» на протяжении всей его жизни оставалось для него главной внутренней задачей и высшей целью. Трудными были его искания, и далеко не все из того, что он делал, получало живой отклик у зрителей. Однако он оставался верен своим театральным убеждениям до конца своих дней. Театр мысли и слова, театр больших, дерзновенных чувств и высоких помыслов по праву мог видеть в нем своего верного рыцаря, слугу и поэта. Хорошо известен рассказанный им в «Записках» весьма поучительный эпизод. Молодому актеру, только начинавшему свою

службу на императорской сцене, предложили роль Чацкого. И молодой актер вместо того, чтобы захлебнуться от восторга и схватить свою удачу за хвост, следует проницательному совету знаменитой Ермоловой и от роли отказывается. «Чацкого одной молодостью не возьмешь. Откажитесь», — написала Ермолова Юрьеву, и Юрьев, к общему удивлению, отклоняет на неопределенное время заманчивое предложение, сделанное ему управляющим труппой Федоровым-Юрковским. Только через несколько лет, уже испытав себя в грибоедовской комедии на провинциальной сцене, он решается выбежать на александринскую сцену со знаменитым и уже звучавшим в ушах многих поколений зрителей радостным и молодым возгласом: «Чуть свет — уж на ногах, и я у ваших ног!»

... «Как же все-таки играть Чацкого?» — нередко задавали себе вопрос актеры прошлых лет. Тот же вопрос можно услышать и сегодня из уст молодых актеров советского театра: надо ли его играть любовником, или при исполнении роли Чацкого можно ограничиться изображением злого, разочарованного и бесстрашного вольнодумца. Довезла ли его карета, та самая карета, которую он так нетерпеливо требует в финале комедии, на квартиру какого-нибудь участника тайных обществ, или он, в конце концов, смирился, так и оставшись всего лишь отвергнутым влюбленным, отомстившим за свою любовную неудачу предмету своей любви, а заодно и «всему миру», ставшему свидетелем его сердечного поражения. Вопрос этот не столь бесцелен, как это может показаться на первый взгляд. Он может возникнуть и перед актером, который отдает себе полный отчет в характере и сущности грибоедовского замысла. Как известно, еще одному из самых первых исполнителей роли Чацкого — Павлу Мочалову современники предъявили упрек в игнорировании любовной драмы Чацкого, и несколько следующих за ним поколений актеров допускали одностороннее толкование этой труднейшей роли классического репертуара. На сценических подмостках появлялись самые различные Чацкие: по преимуществу любовники, только светские остро словы или слишком очевидные «карбонарии», гневно обличавшие крепостников и николаевских жандармов и меньше всего помышлявшие о любви. Естественное слияние всех этих важнейших граней характера в личности Чацкого достигалось сравнительно редко.

Огромная заслуга Юрьева, как исполнителя роли Чацкого, заключалась, на мой взгляд, в том, что его Чацкий был на редкость цельным, внутренне завершенным человеком, как бы сделанным из одного материала. Его убеждения отражались и на его любовных признаниях, и на его возмущении и гнев, и на его досаде, и на том, как вел он себя от первого своего появления в доме Фамусова до последнего своего ухода из этого дома. В том Чацком, которого создал Юрьев и которого мне в качестве исполнителя роли Скалозуба пришлось наблюдать в течение ряда лет, не было глубокой юношеской чистоты, удивительно просветлявшей образ Чацкого, созданный несравненным Качаловым. Не было в нем и той грубоватой демократической простоты, которой наделяют грибоедовского героя многие нынешние исполнители этой роли. Юрьевский Чацкий был подлинным аристократом, про которого можно было сказать, не задумываясь, что он прослужил с Платоном Михайловичем в одном

кавалерийском полку, якшался с министрами, коротал свой досуг в заграничных скитаниях.

Даже в пору своей артистической молодости он изображал его человеком немалого жизненного опыта, что называется, выдавшим виды, успевшим не только поразмыслить о многом, но и непосредственно соприкоснуться с самыми мрачными сторонами действительности. Сильнее всего это обнаруживалось на его обращении с окружающими — чуть небрежной и снисходительной манерой поведения со стариками в сцене бала, в нескрываемом его отвращении к Скалозубу, мучительной сдержанности, замораживавшей его в разговорах с Фамусовым, человеком, которого ему, согласно его собственным намерениям, все равно пришлось бы в будущем терпеть как тестя. Он был изысканно элегантен той непринужденной элегантностью, которая никогда не бросается в глаза. Можно было подумать, что он родился во фраке, в своем безукоризненном белом жабо, что никогда в жизни он не делал иных движений, кроме тех безупречно округленных, точно рассчитанных во времени и пространстве, которые он позволял себе в доме Фамусова в окружении чужих ему и ненавистных «старух зловещих, стариков, дряхлеющих над выдумками, вздором».

Юрьев не признавал монологов, житейски оправданных и мотивированных, раздробленных психологической естественности ради на отдельные реплики и расчлененных на маленькие моносцены. Монолог всегда оставался для него монологом, открыто и без стеснения обращенным в зрительный зал, — самой могущественной, самой волнующей формой сближения актера со зрителями, самой высокой точкой напряжения мысли и страсти героя. В монологах-раздумьях Чацкого, в монологе на фамусовском балу — «В той комнате незначаящая встреча...» — и в заключительном монологе — «Не образумлюсь, виноват...» — он чувствовал себя совершенно независимо и свободно, так, словно он и только он один способен повести за собой зрительный зал, поднять его, согреть исполинской любовью и титаническим гневом. У этих юрьевских монологов была своя музыкальная мелодическая тема, она развивалась, нарастала, становилась все более сложной, повторялась, исчезала и снова возникала. Не расслышав эту тему, не привыкнув к ней, нельзя было понять и хода мыслей Чацкого, усвоить логику его протеста, почувствовать силу его возмущения.

Конечно, далеко не все зрители принимали и одобряли исполнительскую манеру Юрьева — я погрешил бы против истины, если бы пытался приукрасить пройденный моим учителем сложный и трудный путь. Сам Юрьев, как я уже говорил, был живым, действующим, активным советским художником, но его своеобразное и во многих отношениях архаическое искусство было очень одиноко. Только огромное, поистине фанатическое упорство Юрьева, совершенство его мастерства способны были пробить стену холодной отчужденности, эстетического недоверия и доставляли ему, в конце концов, искреннее признание большого числа зрителей. Так было, в частности, и с ролью Чацкого. На протяжении многих лет он совершенствовал свое исполнение, расширял его внутреннюю основу, обогащал характер грибоедовского героя и в

результате достиг того, что, не отказываясь от своих индивидуальных исполнительских средств, не переставая быть на сцене самим собой, создал образ, полный истинной реалистической глубины. Живое в его искусстве одерживало победу над мертвым, архаическим.

Среди ролей Юрьева были роли, в которых присущая ему условно-романтическая интонация не находила настоящей словесной опоры, в которых он оказывался вынужденным сопротивляться авторскому тексту и, как у нас часто говорят, изо всех сил преодолевать его. Будничная, слишком привычная повседневность оказывалась, как правило, чуждой его актерской природе — в замкнутой комнатной обстановке, в реалистических интерьерах его декламационная, напевная речь и условный жест должны были казаться и казались искусственными, противоречащими правде жизни. И, наоборот, в пьесах приподнятого романтического звучания, в исторических трагедиях или костюмных мелодрамах Дюма и Сарду его искусство становилось полнозвучным, правомерным и обретало свою настоящую силу. Юрьев — Аквила в «Калигуле» Александра Дюма или граф де Ризоор в одноименной драме Викторьена Сарду были безупречны. По общему признанию, его игра неизменно возвышалась над непримитивными мелодраматическими эффектами, возвышалась своей строгостью и внутренней чистотой, благородством и сдержанностью интонационного рисунка.

Среди многих и разных ролей Юрьева, запомнившихся мне особенно хорошо, я должен назвать здесь одну роль, в которой как бы сливались воедино характерные особенности юрьевского мастерства. Я имею в виду роль короля Марка в драме Эрнста Хардта «Шут Тантрис». Пьеса эта была талантливо сделанной сценической разработкой одного из эпизодов поэтической средневековой легенды о бессмертной любви Тристана и Изольды. Изгнанный из Корнуэльса своим дядей, королем Марком, Тристан дает торжественное, скрепленное специальным договором обещание никогда больше не являться ко двору и навсегда забыть о своей возлюбленной, супруге короля белокурой Изольде. Только непобедимая и сжигающая рыцаря любовь заставляет его нарушить клятву. Сначала под видом прокаженного, скрытого под серым плащом, а затем в обличье странствующего шута Тантриса он появляется в Корнуэльсе и навлекает на безвинную Изольду яростный гнев Марка.

В спектакле этом, поставленном В. Э. Мейерхольдом еще до революции и возобновленном уже в советские годы, роль Тристана — Тантриса великолепно исполнял Н. Н. Ходотов, а роль Изольды была одной из лучших ролей М. А. Ведринской. Настоящей поэзией были овеяны оба эти образа, воплощающие великое мужество и бескорыстие любви и верности. Изольда не узнает в нелепом шуте своего возлюбленного рыцаря, и никакие доводы не в состоянии убедить ее в том, что перед нею Тристан. И вот Изольда и ее наперсница Брангена придумывают шуту последнее испытание. После того, как Тристан был изгнан из Корнуэльса, король приказал посадить в специальный загон принадлежащего Тристану свирепого пса Густенда. Никого не хочет знать этот пес, и только воля покинувшего его хозяина способна покорить его. Пусть же шут войдет в загон, и, если он лжет, Густенд немедленно растерзает его.

В ужасе следят Изольда и Брангена за тем, как Тристан проникает в загон, и, потрясенные, вскрикивают, увидев, что Густенд признал своего хозяина и «пляшет, вьется вокруг него, и лает, и визжит, и руки, и лицо, счастливый лижет». Теперь прозревшая Изольда зовет своего возлюбленного, но тот выскакивает из загона, освобождает пса и вместе со своим верным Густендом с горестным прощальным возгласом «эвоэ!» навсегда удаляется из Корнуэльса.

С огромной душевной силой и страстностью играл роль Тристана Ходотов, нежно-женственной была прелестная Изольда — Ведринская, печатью подлинного трагического величия был отмечен король Марк — Юрьев. Созданный Юрьевым образ отнюдь не был образом нетерпимого и сумасбродного деспота, ослепленного страстью и ревностью. Надменный и суровый, этот человек таил в себе и мудрую, зрелую любовь к племяннику, и властное чувство справедливости, и мучительную, щемящую нежность к белокурой Изольде. Подстрекаемый наветами придворных, он решается на страшный шаг — в наказание за подозреваемую новую измену он отдает Изольду прокаженным: «И сегодня в полдень, когда от солнца золотые косы ее еще сильнее позолотятся, я дам Изольду нищим и болящим Лубина». Монолог, в котором Марк объявляет о принятом им решении, Юрьев начинал в мрачном и гневном оцепенении, размеренно выдавливая из себя одно за другим слова обиды, возмущения, сердечной боли и смертной тоски. Все сильнее закипала в Марке сдерживаемая ярость, росло напряжение, с которым произносились вопросы, обращенные королем к своим приближенным. «Сколько же мгновений, мгновений драгоценных вы даете свободно плакать ей и улыбаться? Кого она улыбкой и плачем не соблазнит и не обманет? — Всех!» Это «всех» уже звучало как смертный приговор королеве, справедливый и беспощадный.

В самый драматический момент спектакля, в минуту, когда Изольда предстала в белом одеянии, с обнаженными руками перед отвратительными «болящими», Марка на сцене не было. Только после того, как Тристан, скрывавшийся под плащом прокаженного, спасал Изольду от злобного вожделения «болящих» и убивал доносчика, предателя герцога Деновалина, Марк, обессиленный от перенесенного душевного потрясения, молча появлялся у колоннады дворца. Не обращая внимания на слова обращавшихся к нему слуг, он долго неподвижно стоял на месте, и поворот его чуть откинутой головы, и руки, сложенные на груди, были так скульптурно-выразительны, так красноречивы, что можно было легко понять смысл произнесенного им скорбного монолога. Он оставался неподвижным, продолжая молчать, и во время того, как появлявшаяся Брангена опускалась над телом Изольды и, прислушавшись к ее дыханию, радостно объявляла: «Изольда дышит так глубоко и трепетно, как дети больные, в полночь мучимые бредом». И лишь тогда, когда один из слуг пытался бежать к воротам, чтобы разузнать у стражи, «как это чудо чудное случилось», каким образом спаслась королева, Марк неожиданным движением поднимал руку и произносил: «Кто станет спрашивать — распну». По тому, как отчеканивалась эта фраза, она казалась живым и органическим развитием паузы, которую с таким поразительным мастерством выдерживал Юрьев.

Есть, должно быть, известная закономерность в том, что иной раз лучше всего запоминаются в творчестве актера не те роли, которые он сам считал наиболее значительными в своем репертуаре и над которыми работал напряженнее всего, а те, в которых как бы невзначай проявились сокровеннейшие черты его таланта. Само собой разумеется, роль Марка не была самой весомой и содержательной по литературному материалу среди ролей актера, уже сыгравшего Карла в драме Гюго «Эрнани», Уриэля Акоста в трагедии Карла Гуцкова, уже появлявшегося на сцене в траурном плаще датского принца. Но зато, как мне кажется, в роли Марка Юрьев раскрыл таящееся в нем человеческое тепло, показал, что в его актерской палитре есть и те тончайшие полуцвета, без которых невозможно воссоздать на сцене правду живого человеческого характера. Его Чацкий, при всей выразительности и цельности, казался слишком скрытным, чересчур сдержанным, его Уриэль Акоста даже в самом бурном своем монологе где-то внутри себя оставался оратором, подавляющим слушателей энергией своих речей. В Марке же торжествовал человек, страстный и беспокойный, охваченный трудными и мучительными раздумьями. Именно такой человек явился впоследствии в юрьевском Арбенине. Но об этом — несколько позже.

В 1911 году Юрьев сыграл в мольеровском «Дон-Жуане» роль Дон-Жуана. Мне приходилось почти регулярно бывать на репетициях этого спектакля, в котором многое было совершенно чуждо традициям русского реалистического театра, спектакля, на котором лежала печать режиссерской стилизации и холодного формалистического изыска, и я собственными глазами видел растерянность на лицах одних участников постановки, несогласие и даже протест на других. Только Юрьев, репетировавший роль Дон-Жуана с молодым задором и юношеской восприимчивостью, подхватывал на лету каждое предложение режиссера, искренне старался сделать все, чего тот от него требовал. Эта его покорность, как легко догадаться, меньше всего объяснялась отсутствием у него собственных убеждений и взглядов. Скорее, здесь речь должна идти о подлинной творческой пытливости и стремлении к новому, каким бы трудным и чужим это новое ни казалось с первого взгляда.

Надо сказать, что Мейерхольд, ставивший «Дон-Жуана», не скупился на выдумку и на репетициях блистательно импровизировал. Выдумка его часто ставила перед актерами и совершенно не свойственные их индивидуальности задачи и, естественно, заставляла их врасплох. Казалось, например, почти нелепостью, что именно Юрьеву Мейерхольд предложил играть Дон-Жуана в легком и небрежном танцевальном ритме, в комедийно-характерном рисунке. Тем не менее Юрий Михайлович с необыкновенной добросовестностью и творческим увлечением воспринимал каждое новое указание режиссера и в конце концов добился того, что его Дон-Жуан в полной мере отвечал требованиям режиссерского замысла — был легок, весел, весь светился тонким и грациозным юмором и ничем не напоминал прежних монументальных юрьевских героев. Далось ему это совсем не легко, но задача была для него и в самом деле новая. Стало быть, ему, как художнику, интересно было ее решить, преодолев при этом все трудности.

Редкая артистическая дисциплина сочеталась у Юрьева с очень своеобразно проявляемой артистической инициативой. Влюбляясь в те или иные роли классического репертуара, он отнюдь не дожидался, чтобы ему преподнесли их, так сказать, на блюде, а сам, по собственной воле, исподволь работал над ними. В каждый отдельный момент у него непременно была подобная «тайная» роль, которую он проигрывал, если можно так выразиться, наедине с самим собой, над которой без конца размышлял и которую, раньше или позже (мне кажется, что он точно знал, когда именно это можно делать) выносил на суд зрителей. Его незаурядная творческая выдержка подтверждается не одним только эпизодом с ролью Чацкого, за которую он до поры до времени не брался, а сыграл лишь после того, как почувствовал себя внутренне созревшим для нее. Не менее характерен в этом смысле и его отказ от роли Фердинанда из «Коварства и любви». Юрий Михайлович рассказывал мне, что роль эту ему предлагали много раз, но он неизменно отказывался, продолжая вместе с тем готовиться к ней. «Я сам себе устраивал просмотры, — говорил Юрий Михайлович, — и сам себя проваливал, браковал сделанное и притом браковал безжалостно».

Только в 1912 году, через двадцать лет после своего вступления в Александринский театр, он решил, наконец, что готов к воплощению шиллеровского образа и что способен в этой роли удовлетворить своим собственным требованиям. Работа Юрьева сразу же получила безоговорочное признание, и роль Фердинанда стала одной из коронных ролей юрьевского репертуара. Как я уже упоминал, на протяжении почти четверти века мне довелось быть партнером Юрьева в «Коварстве и любви», исполнять роль президента фон Вальтера, и ни разу за все эти годы созданный им образ не вызывал во мне какого-либо сомнения, ни разу не видел я, чтобы Юрьев в чем-либо нарушил им самим найденный и мастерски разработанный рисунок. Мне приходилось выступать с Юрьевым не только в спектаклях, которые шли на сцене нашего театра, но и в концертах, на которых мы часто играли с ним сцену встречи Фердинанда с отцом из второго акта. Он и здесь оставался верен себе, не позволяя себе каких бы то ни было упрощений, «облегченных вариантов», к которым так часто прибегают актеры на концертной эстраде.

Впервые я стал партнером Юрьева в «Коварстве и любви» в 1918 году. Спектакль шел тогда в поистине необыкновенном составе. Музыканта Миллера играли в очередь В. Н. Давыдов и К. Н. Яковлев, фрау Миллер — Е. П. Корчагина-Александровская, леди Мильфорд — В. А. Мичурина-Самойлова и Е. И. Тиме, фон Кальба — И. В. Лерский, Луизу Миллер — В. А. Усачева, Вурма — Г. Г. Ге, старого камердинера герцога — Н. П. Шаповаленко. Не могу не сказать здесь о том, что исполнение Шаповаленко этой крохотной, но очень трогательной роли было, с моей точки зрения, чудом актерского мастерства. Старый камердинер появляется на сцене всего на несколько минут, чтобы вручить миледи присланные герцогом бриллианты, и рассказывает при этом, что цена бриллиантов — это тысячи жизней юношей, посланных герцогом на убой в Америку, в том числе и жизнь двух его сыновей. Я не помню случая, чтобы Шаповаленко — камердинер,

произносивший глухим, будто бы придушенным голосом свои заключительные слова «Бог все знает! Они увидят родину!» — уходил со сцены не сопровождаемый долгими аплодисментами зрителей. При том актерском окружении, в котором выступал этот удивительный мастер сценического эпизода, подобный успех стоил многого.

Во многих Фердинандах, которых мне пришлось видеть на моем актерском веку, бросалось в глаза поистине драматическое несоответствие между их аристократическим, офицерским высокомерием, холодной дворцовой надменностью, предписанной им их положением при дворе, и пылкой сердечностью отношения к Луизе. Вольно или невольно, это несоответствие оказывалось в центре драмы. В юрьевском Фердинанде подобного несоответствия не было и в помине. Его горячность была плоть от плоти всего его склада. Его неукротимая, горделивая любовь к бедной девушке была, как две капли воды, похожа на его сыновнюю непокорность. В том, как он защищал свое право любить девушку низкого происхождения, проявлялось своего рода нравственное честолюбие, представляющее собой как бы оборотную сторону честолюбия и надменности его сановного отца. Сама любовь Фердинанда ничуть не принижалась этим обстоятельством, но зато обретала особую достоверность.

В работе над ролью Фердинанда Юрьев показал себя актером, безукоризненно чувствующим авторский стиль и безошибочно улавливающим особенности словесного искусства драматурга. Именно этим можно объяснить то обстоятельство, что романтически выпендренные речи Фердинанда не звучали у него фальшиво. Шиллеровская патетика органически сливалась в его исполнении с произвольной напевностью речи, с тщательно продуманной, изысканной пластикой. Юрьев никогда не переступал эмоциональных границ, которые сам себе ставил в роли, и из-за этого его нередко обвиняли в том, что холодный математический расчет побеждает в созданных им образах живые человеческие чувства. Едва ли, однако, упрек этот справедлив. Если бы Юрьев не ограничивал себя на сцене, стал бы, что называется, давать себе волю — он не приблизился бы к художественной правде, а отдалился от нее.

Последней новой работой Юрьева на сцене нашего театра была роль Несчастливцева в «Лесе», в спектакле, поставленном одним из талантливейших режиссеров академического театра В. П. Кожичем. С огромным волнением и во многих отношениях по-новому работал Юрий Михайлович над образом, подводя этим созданием итог своим долгим артистическим исканиям. Было что-то символическое в той волнующей человечности и простоте, с которой прославленный мастер нашей сцены, один из последних рыцарей романтического театра сыграл роль великодушного артиста-бродяги, чувствующего и мыслящего, «как Шиллер». В работе над ролью Несчастливцева как бы сбывалась старая юрьевская мечта: возвышенное и торжественное становилось выражением естественных, чистых и незамысловатых человеческих чувств, как бы еще и еще раз получала свое подтверждение его вера в то, что истинно высокое в человеке заслуживает быть выраженным в столь же возвышенных, способных тревожить, потрясать, воспламенять зрителей словах.

Мне кажется, что иной раз в нашем театральном обиходе слишком

односторонне толкуется самое понятие романтизма. Сплошь да рядом и безо всяких к тому оснований ставится знак равенства между лжеромантизмом и романтизмом истинным, между плодотворным романтическим воодушевлением и дешевым романтическим наигрышем. Любопытно, что ни в одном актере не видел я такого постоянного и неодолимого отвращения к ходульной театральщине, как в Юрьеве. Он ненавидел всяческое притворство на сцене, издевался над попытками иных привыкших к штампу актеров обмануть зрителей при помощи поддельных вспышек темперамента и бутафорских эмоциональных эффектов. Но вместе с тем он не принимал и, разумеется, не мог принять в искусстве театра «засурдиненного» жизнеподобия, в котором видел нечто органически враждебное художественному образу. Я бы погрешил против истины, если бы не сказал при этом, что некоторые театральные взгляды моего учителя были не только односторонни, но и во многом чужды самому духу нашего искусства, советской актерской школе. Однако я был бы так же несправедлив, если бы на этом основании выводил его за пределы советской театральной культуры и отдавал его целиком и полностью театральному прошлому.

Несмотря ни на что, он был сегодняшним, живым художником, развивавшимся вместе со всем советским театром, художником, прошедшим после Октября большой и трудный путь. Ни одна роль не подтверждает это с такой силой, как роль Арбенина в драме Лермонтова «Маскарад». Он продолжал работать над этой ролью на протяжении тридцати с лишним лет, снова и снова возвращался к ней, пересматривал в ней даже то, что казалось окончательно сделанным, и меньше всего довольствовался тем безоговорочным успехом, который принесло ему исполнение этой роли. На долгие годы романтический герой Лермонтова стал требовательным и беспокойным спутником его артистической жизни, самым полным воплощением всех его неутомимых творческих помыслов.

Помню, как еще в сезон 1911/12 года в кулуарах нашего театра начались оживленные пересуды в связи с предполагаемой постановкой драмы Лермонтова. Вообще говоря подобные толки возникали по поводу любой пьесы, о которой становилось известно, что она включена в репертуарный план. Точно так же шептались актеры и тогда, когда речь шла об очередном, ничего не стоившем издании Виктора Крылова, Рышкова или Потапенко. Каждый молодой, да и не только молодой, актер втайне думал, что именно эта новая пьеса принесет ему долгожданную ошеломляюще выигрышную роль, роль, которая поднимет его на вершину актерского Парнаса и сразу же принесет ему признание зрителей. Такого рода надежды сбывались редко, и все же они были утешением для неудачников и лентяев, для всех кто упорной работе предпочитал гадание на кофейной гуще.

Должен сказать, однако, что интерес актеров к предстоящей работе над «Маскарадом» был особенно велик и носил несколько необычный характер. Объяснялся он и тем, что речь шла о классической пьесе, театральная судьба которой была не слишком счастливой, и тем, что имена художников, с которыми связывалась работа над будущим спектаклем, были громкими и знаменитыми.

Сразу же стало известно, что ставить «Маскарад» будет В. Э. Мейерхольд, что художником приглашен А. Я. Головин, а музыку будет писать А. К. Глазунов. Одно это сочетание самых известных имен русского искусства того времени было столь непривычным для нашего театра, что его одного могло бы хватить на несколько лет словесных баталий в старом, многое слышавшем на своем веку актерском фойе Александринки.

Не меньшее, само собой разумеется, волнение вызвало и распределение ролей. Ссылаясь на «самые авторитетные источники», некоторые утверждали, что роль Арбенина поручена Юрьеву, несмотря на то, что на нее претендовали пять крупнейших актеров нашего театра. Не без усмешки поговаривали и о том, что в театре не оказалось ни одной молодой или сравнительно молодой актрисы, которая не стремилась бы получить роль Нины, но что всем им пришлось успокоиться, потому что роль уже отдана Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Очень скоро стало известно и распределение остальных ролей: баронесса Штраль — Е. И. Тиме, Казарин — Б. А. Горин-Горяинов, Шприх — А. Н. Лаврентьев, Звездич — Е. П. Студенцов, Неизвестный — В. П. Далматов.

По рассказам Юрьева, Далматов необыкновенно интересно репетировал роль Неизвестного, и Мейерхольд на репетициях постоянно хвалил его. Об этом говорили особенно много потому, что Далматов, как утверждали злые языки, настаивал на том, чтобы ему отдали роль Арбенина, и за Неизвестного взялся не слишком охотно. К несчастью, ему не пришлось дожить до премьеры. В 1912 году, почти за пять лет до того, как «Маскарад» был показан зрителям, Далматов скончался, и роль Неизвестного была передана молодому актеру Н. С. Барабанову. «Прелестный талант, буйный, здоровый, широко расплеснувшийся», как писал о Далматове один из его современников, ушел из жизни, не создав и малой доли того, что мог создать, и сейчас можно только догадываться о том, каким вкладом в спектакль мог бы оказаться далматовский Неизвестный.

Как известно, работа над «Маскарадом» продолжалась необыкновенно долго. Только в 1914 году начались общие репетиции массовых маскарадных сцен. В этот период я уже завершал свое театральное образование на драматических курсах и вместе со своими товарищами участвовал в этих сценах.

С небольшими перерывами работа продолжалась до начала 1917 года. В один из последних дней февраля, когда на улицах уже шла перестрелка и воздвигались баррикады, состоялся юбилейный спектакль Юрьева, отмечавшего двадцатипятилетие своей сценической деятельности. По случаю юбилея «представлена была в 1-й раз» драма Лермонтова «Маскарад». Огромные бело-золотые порталы, обрамлявшие глубоко выдвинутый в зал просцениум, занавесы, пестрые и разрезные, тюлевые, с траурным венком в финале спектакля, как бы вписались в архитектуру зрительного зала. Недаром все это рецензенты в один голос называли символическим.

Сцена в тот памятный вечер была убрана бутафорским мрамором, малахитом, палисандровым деревом. Печальная и тревожная музыка Глазунова исполнялась на клавесине, поднимались откуда-то из глубины трепетные аккорды бессмертного «Вальса-фантазии» Глинки. А на зимних улицах

Петрограда звучала совсем другая музыка, зловеще колыхалось пламя костров, которые были разложены на перекрестках, и ночные прохожие, озираясь по сторонам, торопились домой. Как будто и нарочно было не придумать такого вопиющего несоответствия между тем, что показывал театр, и тем, что волновало в эти дни тысячи и тысячи жителей столицы.

Принятый распорядок юбилейного спектакля ничем не нарушался: юбиляра засыпали цветами, встречали и провожали аплодисментами, по-праздничному нарядны были дамы, и, как всегда, торжественны бакенбарды капельдинеров партера и лож. В антрактах у входа в артистическую уборную Юрьева было не протолкнуться — мокрый от усталости и волнения, он едва успевал пожимать руки поздравителям и бормотать слова благодарности. Мы, ученики Юрия Михайловича, тоже пришли приветствовать своего учителя, долго восторгались его новой работой, но он, к великому нашему удивлению, резко оборвал нас. «Начало положено, — сказал он, — спектакль сыгран и теперь можно приступать к работе, к настоящей работе над ролью». И когда на наших физиономиях обозначились большие вопросительные знаки, он прибавил: «А дела тут еще на целую жизнь хватит».

Слова эти оказались пророческими, Дела ему и вправду хватило в этой роли на целую жизнь. Однажды взявшись за роль Арбенина, Юрьев уж никогда не оставлял ее. При каждом очередном возобновлении спектакля он совершенствовал характер, речь и пластику своего героя, открывал в нем что-либо новое, находил ранее скрытый смысл лермонтовских строк. На первых порах поправки, вносимые им в роль, могли казаться частными и принципиального значения не имеющими. Однако в дальнейшем они все больше и больше затрагивали самую суть замысла и, в конечном счете, означали совершенный актером пересмотр всего своего понимания лермонтовского образа. Первый, если можно так выразиться, юрьевский Арбенин — был фигурой подчеркнуто демонической, возвышающейся в своем последовательном человеконенавистничестве над миром и над реальной жизнью. Зато последний Арбенин Юрьева, тот, которого старый актер сыграл уже не в театре, а на концертной эстраде Филармонии, был плоть от плоти реального мира, глубоко страдающим, обманутым жизнью человеком. На протяжении многих лет я, в качестве исполнителя роли Неизвестного, собственными глазами наблюдал это превращение Арбенина, и сейчас мне хочется рассказать о нем более или менее подробно.

В своей статье «Работа над образом Арбенина» Юрий Михайлович писал: «Я часто слышу вопрос: вот вы сыграли Арбенина чуть ли не 800 – 900 раз. Неужели вам не надоело, неужели не скучно играть? — Конечно, нет! Каждый раз стремишься обновлять, освежать партитуру роли, всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался... И вдруг какая-нибудь случайность, какая-либо неожиданная интонация, подсказанная внутренним ощущением, открывает совсем иное, новое течение, которому невольно и отдаешься. Такие моменты актер считает счастливейшими в своей жизни». Мне кажется, что это «новое течение» роли открылось ему сравнительно поздно, во всяком случае, отнюдь не в первый период его участия

в «Маскараде». Объясняется это, должно быть, тем, что, на первый взгляд, первоначальная юрьевская трактовка роли казалась в полной мере соответствующей стилю и духу юношеской драмы Лермонтова. Только прожив с Арбениным целую жизнь, Юрьев разглядел его до конца и понял, что за надменной его холодностью и жестоким презрением к людям прячется израненная, незащищенная человеческая душа.

С самого начала работы над образом Арбенина Юрьев очень хорошо понял, что самая трудная задача заключается для него в правильной сценической экспозиции образа, содержащейся в первых трех сценах драмы. Актер, как бы честно ни стремился он познать главную мысль драматурга, улавливает прежде всего то, что ближе, понятнее, дороже ему как художнику. В первой сцене «Маскарада» проигравшийся князь просит Арбенина помочь ему советом, и Арбенин предлагает ему спонтировать за него:

Я сяду вместо вас. Вы молоды, — я был

Неопытен когда-то и моложе,  
Как вы, заносчив, опрометчив тоже,  
И если б...

*(Останавливается)*

Кто-нибудь меня остановил...  
То...

Нетрудно понять, что в этой недосказке Арбенина актер может найти ключ ко всей роли. Речь в ней идет о том, что, если бы кто-нибудь «остановил» Арбенина, он мог бы остаться живым, естественно живущим, внутренне здоровым человеком. Но его не остановили, и он остался мертвецом, навсегда лишенным тепла и любви, обреченным презирать и ненавидеть. Для того, чтобы эволюция образа, воплощенного Юрьевым, стала до конца понятной, я хочу напомнить о том, что на первых представлениях драмы Лермонтова недосказка Арбенина вообще оставалась где-то за пределами образа. Юрьева совершенно не интересовало, что случилось бы с Арбениным, если бы кто-либо вздумал его остановить. Несколько позже, после одного из первых возобновлений «Маскарада», Юрий Михайлович произносил эти отрывочные слова с интонацией трагической издевки, издевки над окружавшим Арбенина равнодушием, над бесчеловечностью мира, в котором он жил.

И только в самой последней редакции спектакля, произнося эти слова, Арбенин — Юрьев задумывался. На одно короткое мгновение взгляд его согревался мыслью о том, что все могло бы быть иным, вся жизнь могла бы пойти по другому руслу, и мысль эта преображала его, делала его человеком, человеком прежде всего. Я помню, с какой высокомерной, надменной холодностью произносил Юрьев знаменитый монолог Арбенина в сцене с Ниной после маскарада. Даже такое интимное и горестное признание

Все, что осталось мне от жизни, это ты:  
Созданье слабое, но ангел красоты.  
Твоя любовь, улыбка, взор, дыхание...

Я человек: пока они мои, —

казалось в его устах ни к кому не обращенным и ни на кого не рассчитанным. Сжигающий Арбенина дьявольский скепсис и в эту минуту любовной откровенности сковывал его, мешал ему стать самим собой. Слова «я человек: пока они мои» Арбенин — Юрьев произносил, почти издеваясь над самим собой, охваченный жестоким и непостижимым ядом изверившегося человека. Пересматривая роль, Юрьев и здесь нашел совершенно новую внутреннюю тональность. В обращениях Арбенина к Нине стала звучать тоскливая, одновременно нежная и суровая мольба человека, который больше всего на свете мечтает о том, чтобы быть понятым и любимым. Сам Юрий Михайлович настолько подробно описал работу над ролью Арбенина в своих «Записках», что едва ли к этому описанию можно что-либо прибавить. Мне хочется только подчеркнуть здесь одну очень важную сторону дела. Далеко не все сцены стали у него получаться сразу — во многих случаях ему приходилось долго биться в поисках верного решения, и я ни разу не видел, чтобы он примирялся с приблизительным, половинчатым результатом. Так было, например, со сценой Арбенина и Звездича из второй картины второго акта. Поначалу сцена эта репетировалась Юрьевым со страшным скрипом. Беда заключалась в том, что в ней во время спровоцированного скандала с князем Арбенин должен быть предельно взволнован, кипеть от ярости на своего предполагаемого оскорбителя и вместе с тем держаться с ледяным, ошеломляющим спокойствием. Но юрьевского Арбенина поначалу или трясло, как в лихорадке, или, наоборот, он становился слишком равнодушным, настолько равнодушным, что весь его необузданный и жестокий замысел мстителя терял свой истинный смысл. Необходимо было во что бы то ни стало добиться двойного, точнее говоря, двойственного эффекта от поведения Арбенина в этой сцене. Достичь такого эффекта оказалось труднее всего.

Задумав расквитаться с князем за игорным столом, Арбенин очень точно разработал план расправы. Уже стоя у игорного стола рядом со Звездичем, он мастерски разыгрывает приветливого и доброжелательного партнера. Не отрываясь от игры и прерывая свою речь небрежными и привычными репликами игрока («твоя взяла, Казарин» или «внимательны вы что-то слишком, князь, и проиграетесь порядком»), он рассказывает «анекдот», придуманный им и довольно прозрачно воспроизводящий предполагаемый им ход его отношений с князем. Легко догадаться, что драматический эффект этого провокационного рассказа должен был усиливаться абсолютной непринужденностью рассказчика, полной его невозмутимостью и одновременно злой, беспощадной готовностью к задуманному удару. Но Юрьев, на первых порах, вкладывал в этот рассказ слишком много прямого и откровенного ехидства, играл, что называется, в открытую. Только упорные и долгие поиски привели его, наконец, к верному решению сцены, к решению, которое стало одним из самых блестящих достижений актера в роли Арбенина.

Решение это основывалось на том, что, рассказывая, Арбенин как бы вновь переживал все случившееся с ним: подозреваемую измену жены, подозреваемое

оскорбление, якобы нанесенное ему князем. Рассказывая, Арбенин вспоминал, вспоминал про себя, погруженный в глубокое и тягостное раздумье. То обстоятельство, что в центре его воспоминаний все время был князь, находившийся тут же, рядом, помогало Юрьеву жить этим горестным раздумьем, не отрываясь от партнера и ни на минуту не забывая о нем. По мере того как Юрьев — Арбенин вел свой рассказ, не переставая шелестеть картами на столе, продолжалась игра. Но вот рассказ подошел к концу. Арбенину только и осталось, что поведать о том, как поступил муж, дав обольстителю пощечину. «Так что же сделал он?» — спрашивал без особого любопытства поглощенный игрой князь, и Арбенин — Юрьев с тайным торжеством, не отрывая своего взгляда от князя, резюмировал:

Остался отомщен  
И обольстителя с пощечиной оставил.

В ответ на насмешливое замечание князя

Да это вовсе против правил

Арбенин произносил свои зловещие слова:

В каком указе есть  
Закон иль правило на ненависть и месть?

Вслед за ними наступала пауза, казавшаяся необыкновенно длинной.

Становилось совсем тихо, как будто нарочно для того, чтобы зрители могли отчетливо расслышать, как летят и ложатся на сукно стола карты, как шелестят тасуемые колоды, как тяжело и напряженно дышат игроки. Краткая лермонтовская ремарка «Играют. Молчание» была развернута Мейерхольдом в целый драматический эпизод, полный глубокого и сложного содержания. Здесь, может быть больше, чем где бы то ни было, требовалось от исполнителей безошибочное чувство ритма, искусство синхронной, привязанной ко времени игры. Вот напряженно склонился над столом Казарин; побледнев, всматривается в открываемую карту князь; и только Арбенин, как бы возвышаясь над игроками, неподвижный и мрачный, остается на своем месте. «Взяла... взяла», — восклицает он и, поднимаясь со стула, приводит в действие механизм задуманного им мщения.

С внезапно прорвавшейся яростью, словно обрадованный возможностью прекратить притворство, он, задыхаясь и спеша сделать задуманное, кричал:

Постойте, карту эту вы подменили.

Не обращая внимания на протесты князя, боясь заминки, он тут же давал выход всей накопившейся в нем злобе, громоздя оскорбление на оскорбление, не давая князю опомниться, не желая ничего видеть и слышать. Е. П. Студенцов, на протяжении многих лет великолепно исполнявший в спектакле роль князя Звездича, полушутя-полусерьезно утверждал, что после этой картины он каждый

раз уходил со сцены больной и с таким чувством, будто обида была нанесена не Звездичу, а ему самому. Мне кажется, что в этом не было большого преувеличения. Натиск Юрьева — Арбенина был и в самом деле столь ошеломляющим, что даже участники спектакля, досконально знавшие всю последовательность его сменяющихся событий, на каждом очередном спектакле оказывались застигнутыми врасплох. Объяснялось это, вероятно, тем, что, точно повторяя мизансцены, ни в чем не отступая от разработанного им рисунка, Юрьев все же каждый раз играл свою роль как на премьере — с тем же волнением, с той же трепетностью.

Вполне естественно, что особенно хорошо запомнил я те сцены спектакля, в которых мне довелось быть непосредственным партнером Юрьева. Моя собственная работа над ролью Неизвестного в значительной степени связана с эволюцией, которую пережил на протяжении нескольких десятилетий юрьевский Арбенин. Возобновляя в 1939 году «Маскарад», Юрий Михайлович уже выступал не только как исполнитель роли Арбенина, но и как режиссер всего спектакля. Перед началом репетиций он обратился ко мне с предложением пересмотреть мою трактовку роли Неизвестного и в особенности подумать о поведении Неизвестного в десятой картине драмы. При этом он сослался на то, что и сам не удовлетворен в ней своей работой. Я, конечно, согласился, и одновременно с общими репетициями мы начали работать над новым решением десятой картины.

В первоначальной редакции спектакля образу Неизвестного было отведено важное место. В нем как бы воплощалась мысль о неумолимом трагическом роке, преследующем и властвующем над жизнью и будущим человека. В трактовке режиссера, художника и композитора Неизвестный становился фигурой в полном смысле слова символической: зловещим был его внешний облик, зловещей была музыкальная тема, сопровождавшая его появление на сцене, зловещим должен был быть даже самый голос его — суровый и пророческий голос безжалостного и гневного судьи. Черная мантия и отталкивающая маска, в которых он появлялся на энгельгардтовском маскараде, цилиндр и глухо закрытый сюртук, в которые он был облачен при последнем его появлении в драме, делали Неизвестного не человеком, а переодетым дьяволом, холодно толкающим Арбенина на преступление и столь же холодно наказывающим за него.

Своеобразным и необыкновенно выразительным фоном для фигуры Неизвестного должен был стать, по замыслу авторов спектакля, многоцветный «пестрый сброд» маскарада, мелькавшие в нем условные театральные маски Карлика, Поличинелло, Тирселина, Голубого Пьеро, Фантома и многие другие. Неумолимая и злая воля Неизвестного держала в своих руках течение событий и предопределяла трагическую развязку драмы. В траурный, черный, со строгим серебряным орнаментом портал была обрамлена десятая картина «Маскарада», в которой происходит последнее объяснение Неизвестного с Арбениным и в которой Неизвестный впервые объясняет свое возвращение в жизнь Арбенина, цель и смысл своего мщения.

Однажды, еще в 1925 году, я предпринял попытку отойти от слишком

условной и вызывавшей серьезные сомнения критики трактовки роли Неизвестного, однако впал в противоположную крайность и превратил его в какого-то, бог весть почему, раздраженного и навязчивого крикуна. Такой чрезмерно обытовленный, слишком заурядный Неизвестный вступал в противоречие со всем художественным строем спектакля, со всей его внутренней логикой. Предложение Юрьева, сделанное пятнадцать лет спустя, заставило меня вспомнить об этой своей попытке, и меня, естественно, обрадовала возможность новых поисков и проб. Снова и снова перечитывая драму Лермонтова, я пришел теперь к твердому убеждению, что пересмотр образа Неизвестного должен сводиться не к отказу от условности в его изображении, а к поискам нового качества этой условности.

Конечно, нельзя было придавать житейскую, будничную естественность первым двум появлениям Неизвестного во второй картине, где он внезапно возникает среди пестрых, мечущихся фигур маскарада, и в восьмой картине, где он напоминает о себе в ту самую минуту, когда Арбенин всыпает яд в мороженое, предназначенное Нине. Обе эти сцены нарочито загадочны в самой драме Лермонтова, и отнимать у них эту загадочность — значит опровергать весь замысел пьесы. Однако, осуществляя свою первую попытку пересмотреть образ Неизвестного, я упустил из виду очень важное и, пожалуй, решающее обстоятельство. Лермонтов сознательно делает загадочной фигуру Неизвестного при первых двух его появлениях на сцене для того, чтобы дать Неизвестному возможность открыть себя в последней, десятой картине. Здесь он решительно разрывает окружающий его таинственный покров и предстает перед Арбениным во всей реальности своей собственной трагической судьбы.

Слова Неизвестного, которыми как бы завязывается драма

Нет, пусть свершается судьбы определение,  
А действовать потом настанет мой черед, —

полностью разъясняются в финале. Если бы Неизвестный сразу напоминал Арбенину о себе, Арбенин не совершил бы роковой ошибки, не наказал бы себя так жестоко. Именно процесс узнавания Неизвестного («кто этот злой пророк?») оказывается самой трагической минутой в жизни Арбенина. Мщение Неизвестного достигает своего высшего предела в тот момент, когда Арбенин в отчаянии узнает мстителя («Прочь — я узнал тебя, — узнал!») и перед мысленным его взором возникает картина содеянного им в жизни зла. Самым уязвимым в первоначальной моей трактовке роли Неизвестного как раз и было то, что я в десятой картине играл Неизвестного так же, как во второй и восьмой картинах, то есть ничем не помогал Юрьеву — Арбенину узнать Неизвестного, увидеть в нем хорошо знакомого ему, вполне реального человека. Даже напоминая о себе, я все еще продолжал играть загадочного и безымянного судью, в то время как в этот момент я уже должен был впервые в спектакле стать самим собой, глубоко несчастным, потрясенным душевными страданиями. Ведь, в сущности говоря, сам Арбенин угрозу зловещего неведомого ему посланца рока и живой сердечный укор жертвы своих злодеяний должен воспринимать

вовсе не одинаково.

Вот почему задуманный Юрьевым пересмотр образа Арбенина был неминуемо связан с пересмотром образа Неизвестного, с пересмотром трактовки всего спектакля в целом. И это — несмотря на то, что десятую картину Юрьев, вообще говоря, всегда играл великолепно. Трагическое напряжение достигалось им в этой сцене и внутренним ритмом декламации, и строгостью пластического рисунка, и безошибочно точным распределением драматических акцентов. Он не делал ни одного лишнего движения, нигде не позволял себе форсировать звук сильнее, чем это было рассчитано, и, как мне кажется, даже самая расчетливость его игры не лишала юрьевское исполнение огромной эмоциональной силы. Его выход со свечой из алькова и монолог, начинавшийся словами

Смерть! смерть! О, это слово здесь,  
Везде, — я им проникнут весь

были пронизаны такой мучительной душевной тревогой, такой ни с чем не сравнимой внутренней болью, что, казалось, совершенствовать их было очень трудно, почти невозможно.

И все же, вникая со страстью истинного художника в каждое слово лермонтовской драмы, он находил в нем оттенки, которых раньше не замечал, психологическое движение, которого прежде не видел. Начиная репетировать со мной финальную картину, он произносил последние слова монолога

Да, я был страстный муж, но был судья  
Холодный — кто же разуверить  
Меня осмелится?

как высокомерный вызов, произносил так, что следующая за ними реплика Неизвестного «Осмелюсь — я» должна была звучать неожиданным и устрашающим вмешательством каких-то неведомых, высших сил. Это было очень эффектно, но слишком театрально, слишком неправдоподобно. Репетируя, Юрьев стал искать более живые побуждения, заставляющие Арбенина задать себе этот трагический вопрос — «кто же разуверить меня осмелится», — и нашел их. Его Арбенин стал спрашивать с тайной и жестокой надеждой, что его действительно разуверят, что ему откроют эту убийственную для него самого тайну, тайну, которая вместе с тем окажется оправданием его бесконечной, единственной в жизни любви. Он спрашивал, просительно оглядываясь вокруг, и гордость его на какое-то очень короткое мгновение должна была отступить перед этой внезапной вспышкой любви. И только в следующем его вопросе, обращенном к Неизвестному, — «А кто же вы?» — Арбенин снова обретал свою давнюю надменную уверенность:

Пророков не люблю — и выйти вас  
Прошу немедленно — я говорю серьезно.

Далее в спектакле следовали признания Неизвестного, каждое из которых

наносило смертельный удар Арбенину. Защищаясь от этих ударов, юрьевский Арбенин становился все более беспомощным, сгибался все ниже и ниже, терял рассудок и старел. Но как раз это постарение во все большей степени делало его человеком, смывало с него грим разочарованного, холодного светского льва и обнажало перед зрителями его израненную душу. Слушая ошеломляющие его речи Неизвестного, он едва ли не впервые ищет сочувствия даже у своего оскорбителя-князя. «Убил? — я? — Князь! — О! Что такое...» Это растерянное, жалкое и бессильное обращение «князь!» было одной из драматических кульминаций сцены и одним из опорных моментов новой трактовки Юрьевым роли Арбенина, трактовки, еще раз показавшей, что не гасла, не успокаивалась мысль старого актера, через всю жизнь пронесшего свою великую любовь к творчеству.

Третья редакция «Маскарада», о работе над которой я рассказываю, была последней в истории спектакля. В этой редакции «Маскарад» шел до июля 1941 года. Первого июля, то есть через восемь дней после начала Великой Отечественной войны, он был сыгран в последний раз. Блокадной осенью этого года фашистская бомба уничтожила бессмертные головинские декорации. Восстановление спектакля после возвращения театра в Ленинград в 1944 году стало фактически невозможным. Юрий Михайлович очень страдал от этого — к мысли о спектакле он возвращался много раз. Однако и он должен был согласиться, что играть «Маскарад» в сборных декорациях было немыслимо. Тогда-то и родилась у Юрия Михайловича идея концертного исполнения «Маскарада» на подмостках Филармонии. Его трудами и неутомимой энергией идея эта была претворена в жизнь в 1947 году.

Огромный белоколонный зал Филармонии был переполнен в этот вечер. Все мы, участники спектакля-концерта, волновались, как на премьере, хотя каждый из нас уже сыграл свою роль многие десятки, если не сотни раз. Но больше всех волновался сам Юрьев. Разумеется, он не знал тогда, что спектаклю в Филармонии суждено будет оказаться его лебединой песней, но мысль о том, что он снова предстанет перед зрителями в образе Арбенина, мысль о том, что любимое создание его актерской жизни живо, живо наперекор страшным разрушительным годам войны, живо, несмотря ни на что, наполняло его молодой и счастливой гордостью. Должно быть, зритель филармонического спектакля почувствовал это: каждое появление Юрьева на оркестровом помосте, каждый его монолог сопровождался бурными и долгими овациями. После окончания спектакля зрители, устремившиеся к подмосткам, продолжали приветствовать его и после того, как были погашены ослепительные филармонические люстры. Так заканчивал свою тридцатилетнюю жизнь спектакль, с которым неразрывно была связана творческая биография Юрьева, его сложная и большая артистическая судьба.

Ему исполнилось в тот год семьдесят пять лет, но он вовсе не считал, что пришло время для отдыха. Полный творческих замыслов и надежд, по-прежнему неутомимый и беспокойный, уезжал он летом в свои Поняки, уезжал набираться сил для новых творческих начинаний и новых дел. Но на этот раз он возвратился в Ленинград уже тяжело больным неизлечимой и мучительной

болезнью. Ему пришлось лечь в постель, но Юрий Михайлович и после этого долго не сдавался, продолжал интересоваться жизнью своего театра, расспрашивал всех посещавших его друзей обо всем, что происходило в городе. Помню, с какой веселой усмешкой он объяснял мне, что врачи хотят обязательно, во что бы то ни стало доконать его своим лечением и для этого насильно привязали его к кровати. Юмор, с которым он говорил мне это, находился в разительном противоречии с тяжелым и, увы, неопровержимым диагнозом — все мы, навещавшие его, уже знали тогда, что жить ему осталось совсем немного.

И вот вспоминаю один из выходных дней в нашем театре. Александр Федорович Борисов и я, два ученика Юрьева, один младшего, другой старшего поколения, сидели в артистической уборной и репетировали отрывок из «Леса», с которым должны были выступить где-то на концерте. Кроме нас и охраны, в театре никого не было, тишина вокруг была полнейшая, и ничто не мешало нам работать. Вдруг в нашу уборную постучались. Вошел дежурный из охраны и таинственным, доверительным тоном сообщил нам, что к театру подъехал Юрьев. Узнав, что мы находимся в театре, Юрий Михайлович просил нас спуститься к нему.

У подъезда мы увидели его машину, а в ней сильно осунувшегося и, очевидно, очень ослабевшего Юрия Михайловича. Из машины он не выходил, но смотрел не отрываясь на здание театра, на стены, которые на протяжении многих десятилетий были свидетелями его актерских трудов. Мы, конечно, всплеснули руками — как же так, Юрий Михайлович, вы решились больной на такое путешествие, ведь врачи запретили вам подниматься с постели! Он ответил сердито, как говаривал в давние времена: «Ни черта они не знают, ваши врачи. Да и откуда им было бы знать, для чего я сюда приехал...»

Спросив нас о чем-то и еще раз взглянув на желтую стену бокового фасада театра, он откинулся на спинку сидения и дал знак шоферу ехать. После этой последней своей поездки он уже не вставал с постели, но жить жизнью нашего театра не переставал. Окончательно разлучила его со сценой только смерть.

## «СЧАСТЛИВЕЦ ВАРЛАМОВ»

Оказавшись в 1907 году в Петербурге, я сразу же стал завсегдатаем Александринского театра и восторженным почитателем его замечательных актеров. Имена Савиной, Стрельской, Давыдова, Варламова оказывали, на нас, молодых посетителей театра, поистине магическое действие. Увидеть этих актеров в новых ролях, узнать их поближе казалось нам одновременно огромной честью и великим счастьем. Вспоминая о своих первых посещениях Александринского театра, я всякий раз думаю о том, что бывают такие минуты, переживаемые нами в зрительном зале, которые никогда и ни в каких условиях не повторяются. Мне за прошедшие с тех пор годы довелось видеть на театральных подмостках многих и многих замечательных художников сцены, и все-таки не стерлось в моей памяти впечатление, полученное от первого спектакля, который я увидел на сцене Александринки — от «Ревизора», с участием корифеев этого театра. Все мы, постоянные обитатели «райка», сидели замороженные, я бы даже сказал, подавленные несравненным искусством Давыдова и Варламова.

Поистине грандиозным и совершеннейшим творением искусства представился мне тогда Осип в исполнении Варламова. Непомерно большой, грузный, круглоголовый Варламов, словно наперекор своим невероятным габаритам, был на сцене удивительно гармоничен, пропорционален и до такой степени подвижен, что казалось, начиная двигаться, он мгновенно сбрасывал с себя весь груз. Исключительным по силе, тембру и диапазону был его голос, доходивший до трех октав. Варламову нипочем были «контр-до» — самые густые, откуда-то, словно из преисподней возникающие звуки, и самый высокий теноровый фальцет. От своего отца, знаменитого в свое время композитора Александра Варламова, он унаследовал редкую музыкальность, и музыкальность эта сказалась на всей его манере разговаривать на сцене, в сложных и неожиданных интонационных модуляциях, которыми он так тонко и умно пользовался.

Такие образы, как Осип в «Ревизоре», живут в душе каждого из нас, живут во всех подробностях и во всей живой своей неповторимости. Может быть, самое большое чудо, которое способен совершить актер, заключается в том, что он воплощает на сцене образ человека, уже возникший в воображении других людей, и при этом воплощает его так, что заставляет поверить их в необычайную близость сценической интерпретации авторскому замыслу. Мне кажется, что как раз такое чудо совершал Варламов в роли Осипа. Все в созданном им строптивом и лукавом слуге было подлинно гоголевским, жирным, ощутимым, поразительно достоверным.

Второе действие «Ревизора». В глубине сцены, на плохенькой, застланной измятым одеялом гостиничной кровати распласталась огромная фигура спящего Осипа. Во сне Варламов — Осип жалобно и на разные голоса стонал, кряхтел, посапывал, вскрикивал, и к моменту, когда он просыпался, зрители уже очень

ясно представляли себе, что за разнесчастный, изголодавшийся перед ними человек. Проснувшись, Осип медленно спускал с кровати свои толстенные ноги и, невиннейшими, поистине страдальческими глазами глядя в зрительный зал, произносил свои первые слова: «Черт побери, есть так хочется, и в животе трескотня такая, как будто бы целый полк затрубил в трубы». Зрительный зал встречал эти слова оглушительным хохотом. И вовсе не потому, что Варламов как-то по особенному смешно, с «фортелями» произносил их. Нет, дело, по-видимому, было в его трогательно-невинном взгляде, который мог бы показаться взглядом ребенка, если бы не огромный варламовский живот, и впрямь готовый вместить целый трубящий в трубы полк. При этом Варламов — Осип свои первые слова произносил так, словно перед его глазами проносились сладостные видения окороков, жареных куропаток и рассыпчатых пирогов с рыбой.

Но уже совсем до упаду смеялись зрители в следующей сцене, когда Хлестакову удавалось, наконец, выклянчить себе обед и трактирный слуга приносил ему «боже мой, какой суп» и «топор, зажаренный вместо говядины». Теперь Осип, устремив восторженный взгляд на Хлестакова, торопливо пожирающего трактирную стряпню, так и застывал с этим взглядом. Варламов не изображал ни нетерпения, ни зависти — он просто худел на глазах у зрителей по мере того, как во рту Хлестакова исчезали «перья» из супа и куски «зажаренного топора».

В четвертом явлении третьего акта Осип — Варламов появлялся, тяжело дыша, с большим чемоданом на плечах. «На пустое брюхо, — говорил он, ставя чемодан на пол, — всякая ноша кажется тяжела». Опытным глазом осматривал он обстановку в доме городничего и, как бы убедившись в том, что живет городничий хорошо, достаток у него полный, сразу же приступал к наиважнейшему для него делу: «Послушай, малый, ты, я вижу, проворный парень, приготовь-ка нам что-нибудь поесть». Весь его вид при этом — лицо, туловище, руки и даже огромный живот — выражал такое унижение, такую рабскую угодливость, такую жалобную мольбу, что казалось, вот-вот он грохнется на колени и смиренными слезами оросит ноги растерянного Мишки. Но у Мишки, как известно, было совсем иное представление об особе хлестаковского слуги: «Да для вас, дядюшка, еще ничего не готово. Простого блюда вы не будете кушать, а вот как барин ваш сядет за стол, так и вам того же кушанья отпустят». Такой причины для отсрочки Осип не предвидел — здесь Варламов решительно менял тон, в голосе его прорывались жадность и нетерпение: «Ну, а простого-то что у вас есть?» Услышав ответ Мишки — «Щи, каша да пироги», — он с поистине ошеломляющей легкостью наклонялся и, чуть ли не пританцовывая от счастья, кричал: «Дай их, щи, кашу и пироги! Ничего, все будем есть».

В 1911 году я стал штатным сотрудником Александринского театра, и не было предела моему счастью, когда вскоре после моего зачисления в труппу В. Э. Мейерхольд, работавший над постановкой мольеровского «Дон-Жуана», поручил мне роль командора. Это было большой честью для «сотрудника», не имевшего еще театрального образования. Мне предстояло выступить в

спектакле, в котором были заняты Ю. М. Юрьев, К. А. Варламов, Ю. Э. Озаровский, Е. И. Тиме, А. П. Есипович, очутиться рядом с актерами, за игрой которых еще вчера я с трепетом душевным следил с галереи четвертого яруса. Я получал возможность повседневно наблюдать за тем, как они репетируют, как рождаются их великолепные сценические создания, как возникают в их игре неповторимые и несравненные детали.

Мало того — я попадал в спектакль, о котором говорили, как о событии. Огромное количество разговоров о предстоявшей постановке «Дон-Жуана» возникло в связи с тем, что режиссером для нее был приглашен В. Э. Мейерхольд, а художником А. Я. Головин. Уже одно это сочетание приковывало к «Дон-Жуану» самый оживленный интерес театрального Петербурга. В этой чуть возбужденной атмосфере мне, совсем тогда молодому актеру, пришлось не один раз испытать приливы самого необоснованного тщеславия: ведь не очень-то велика была порученная мне роль командора или, точнее говоря, статуи командора. А кругом горячие споры о провозглашенных Мейерхольдом принципах «традиционализма» на театре, о намерении постановщика использовать в спектакле приемы старого итальянского и французского театра, об уничтожении рампы и глубоком выдвигании просцениума в зрительный зал, о стилизаторской условности задуманных Головиным декораций.

Но как бы эффектны ни были сами по себе режиссерские новшества, примененные при постановке «Дон-Жуана», они все же не оттеснили актеров на второй план, хотя этого и опасались некоторые из спорящих. Надо сказать, что основания для таких опасений были: постановщик сделал немало для того, чтобы обезличить актеров, превратить их в механических исполнителей режиссерского замысла. Все мизансцены спектакля строились Мейерхольдом на замысловато сменяющихся танцевальных ритмах и требовали от исполнителей безусловного подчинения этим ритмам. Живее и охотнее всех откликнулся на это требование исполнитель роли Дон-Жуана Ю. М. Юрьев. Его замечательное пластическое мастерство оказалось тут как нельзя более кстати. Внешне образ Дон-Жуана был разработан безукоризненно, но думаю, что философская глубина характера при этом ощутимо пострадала. С готовностью выполняли указания Мейерхольда молодые участники спектакля — Е. И. Тиме, Ю. Э. Озаровский, А. П. Есипович. Режиссер увлек их своим темпераментным и неожиданным замыслом, своей поразительной изобретательностью и изощренным постановочным мастерством.

Более холодно отнеслись к требованиям Мейерхольда Варламов, исполнявший роль Сганареля, и Брагин, выступавший в эпизодической роли купца Диманша. Особенно раздражался Варламов, которому при его грузной фигуре и ожирении сердца не легко было, как он однажды выразился, «пускаться во французскую присядку». Его недовольство подогревалось еще одним немаловажным обстоятельством. Как я уже говорил, просцениум при постановке «Дон-Жуана» был выдвинут в зрительный зал, а рампа и вместе с ней суфлерская будка убраны. Отнюдь не в обычаях Варламова было выучивать текст назубок — без суфлера он никогда не обходился. Не собирался обходиться без

него он и на этот раз. Но роль Сганареля очень велика по тексту и, как известно, изобилует рядом длинных монологов. Отсутствие на своем обычном месте спасительного суфлера могло привести к настоящей катастрофе.

Однако Мейерхольд, несмотря ни на что, до последней минуты надеялся, что Варламов все-таки выучит свою роль. Он даже прибегнул к такой неприятной и крайней мере, как обращение к директору императорских театров с просьбой как-нибудь воздействовать на недисциплинированного артиста. Кстати, узнать об этом мне пришлось много лет спустя, уже после революции, при весьма неожиданных обстоятельствах. На каком-то спектакле, сейчас уже не помню, на каком именно, мне по ходу действия подали бумаги, которые мне надлежало «рассмотреть». Я терпеливо, по старой актерской привычке, взглянул на поданный мне лист и увидел размашистую, но отчетливую подпись Мейерхольда. Это было его заявление на имя В. А. Теляковского с требованием заставить Варламова выучить роль Сганареля. Оказывается, архив театра довольно легкомысленно использовался в наших спектаклях в качестве реквизита...

Но на Варламова никакие уговоры и даже мольбы не действовали. По-прежнему он мог репетировать только с подсказкой, и Мейерхольду не оставалось ничего другого, как искать какой-нибудь особый выход из положения. И в конце концов такой выход был найден. Используя при постановке «Дон-Жуана» приемы старинного театра, Мейерхольд ввел в спектакль «слуг просцениума», маленьких арапчат, напоминавших итальянских «дзанни» или японских «курамбо». Арапчата эти на глазах у публики переставляли мебель, зажигали свечи в канделябрах и, смешно раскланиваясь, объявляли о наступлении антракта. Чтобы спасти положение, Мейерхольд решил развить этот условный театральный прием. По эскизу Головина сделаны были две великолепные ширмы, которые устанавливались арапчатами — одна с левой стороны просцениума, другая — с правой. Вслед за установкой ширмы на просцениуме появлялись два суфлера, одетых в костюмы мольеровских времен, в пудренных париках и туфлях с бантиками. Они усаживались за ширмами и сразу же приступали к исполнению своих обязанностей.

Но тут возникло новое нешуточное осложнение. Если до появления ширм Варламов еще старался придерживаться мизансцен, указанных режиссером, то после того как появились скрытые за ширмами суфлеры, он стал неудержимо тянуться к ним, чтобы удобнее было слушать подсказку. Как ни заставлял его режиссер свободнее и непринужденнее использовать пространство сцены, Варламов все время оказывался то у одной, то у другой ширмы. Вдали от ширмы он чувствовал себя Антеем, оторванным от земли и терявшим поэтому если не силу свою, то, во всяком случае, способность разговаривать.

Постановка «Дон-Жуана» вызвала довольно резкие отзывы петербургских газет. А. Н. Бенуа иронически замечал, что на сцене Александринского театра поставлен самый настоящий балет, С. Н. Волконский называл спектакль торжеством обстановки без людей, А. Р. Кугель доказывал, что из-за декораций и костюмов стало не видно Мольера. Серьезные претензии предъявлялись и к актерам, в том числе к Ю. М. Юрьеву. Исполнителей обвиняли в том, что они,

следуя за режиссером, лишь внешними средствами рисовали мольеровских героев. Но, удивительное дело, все критики, как один, очень сочувственно отзывались об игре Варламова, отметив, что именно варламовский Сганарель оказался самым мольеровским образом спектакля. Мне кажется, что это суждение было в высшей степени справедливо. Должно быть, каким-то особым, врожденным чувством стиля, поразительной способностью «угадывать автора» обладал этот внешне неорганизованный, взбалмошный и ворчливый человек!.. Недаром многие говорили о нем «счастливек Варламов». Он и в самом деле был счастливцем, избранником природы, которая сделала его замечательным актером, дав ему для этого решительно все.

Так в бытность мою «сотрудником» Александринского театра впервые встретился я с целой плеядой замечательных актеров. У каждого из них были свои слабости, свои повадки, свои требования к окружающим. Для нас, «сотрудников», было очень важно знать обо всем этом, чтобы не попасть при каких-либо обстоятельствах впросак. Сказать по правде, нас и за людей в театре не считали — знаменитые «старики» на нас вовсе не смотрели, а молодые, но уже преуспевшие артисты поглядывали на нас с нескрываемым снисхождением. «Эх, вы, бедняги, — читали мы во взглядах этих артистов, — воображаете, будто служите искусству, а на самом деле вам до искусства, как до небес. Искусство, оно вон где, а вам только в массовках суетиться...»

Вспоминая о подобных надменных и презрительных взглядах, я ничуть не виню своих давних сослуживцев по театру. Таково уж было «общественное устройство» старого Александринского театра: люди здесь расценивались по месту, занимаемому ими на иерархической лестнице. В театре, совсем как в «Деле» Сухово-Кобылина, были и «важные лица», и «весьма важные лица», и «силы», и «подчиненности», и «ничтожества». Мы, «сотрудники», естественно, относились к последней категории. Это было узаконено всем установленным в театре порядком. Стоя иной раз за кулисами в ожидании своего выхода, мы имели возможность слышать, как различно звучал голос суфлера, когда он «подавал» маститым и признанным и когда раздраженно и торопливо подсказывал «подчиненностям», актерам на проходные и второстепенные роли. Я уже не говорю о «сценариусах», помощниках режиссера или гримерах и костюмерах — им приходилось в своем поведении особенно точно руководствоваться неписаной «табелью о рангах».

Но молодость остается молодостью. И всей этой суете я не придавал слишком большого значения. Меня до такой степени волновала близость к александринским знаменитостям, так радовала возможность день за днем и час за часом наблюдать их, ловить их интонации, жесты, манеры, что все остальное переставало для меня существовать. Я смотрел и не только смотрел, но и подглядывал, запоминал, впитывал в себя все, что видел. Мне уже начинало казаться, что талант и мастерство великих артистов, рядом с которыми мне посчастливилось побывать, так сказать, сами собой передаются мне и вот-вот я смогу делать то, что делают они. Впрочем, я думаю, что это казалось не только мне. Самообольщаться свойственно молодым людям.

Театральную школу я заканчивал весной 1915 года: по существовавшей

традиции экзамены в школе происходили ранней весной, в последние дни великого поста. В начале марта 1915 года я был принят на службу в Александринский театр, но уже не в качестве сотрудника, а на правах настоящего артиста. Само по себе это было такое счастье, о котором я мог только мечтать. Единственно, чего мне недоставало, это возможности немедленно, сию же минуту приступить к работе и показать себя в ролях. Но ждать мне предстояло довольно долго: от момента зачисления меня в «артисты императорского Александринского театра» до осеннего сбора труппы, происходившего, как правило, в августе, оставалось добрых пять месяцев. Пять длинных месяцев ожидания! Мне казалось, что я лопну от нетерпения, отсчитывая дни до начала сезона.

И вот тут-то мне опять необыкновенно повезло. Как раз в это время один из артистов Александринского театра и постоянный импресарио Варламова — П. М. Ильин формировал труппу для трехмесячных варламовских гастролей по южным городам России. В числе избранников, приглашенных в эту труппу, оказался и я. Надо сказать, что полученное мною приглашение было само по себе в высшей степени лестным, но особенно лестным оно было для меня потому, что исходило, как я впоследствии узнал, непосредственно от Варламова, предложившего Ильину мою кандидатуру. На репетициях «Дон-Жуана» Варламов время от времени обращался ко мне с несколькими ничего не значащими словами, подбодрял своими громкими шутками, но я, конечно, никак не думал, что он запомнил меня или тем более как-то выделил из всей молодежи, участвовавшей в спектакле.

Благодаря приглашению Ильина я получил возможность еще до начала фактической службы в Александринском театре испытать свои силы в таких ролях, получить которые на императорской сцене я, вероятно, не мог бы еще долгое время. Для гастролей труппы обычно набирались небольшие, и каждому из участников поездки, независимо от положения и возраста, приходилось выступать в ответственных ролях. Играть нам предстояло в Одессе, Екатеринославе (ныне Днепропетровск), Кишиневе, Харькове, а затем в Москве. Иными словами, нас ждала публика требовательная, выдавшая в театральном отношении виды и отнюдь не склонная прощать актерам большие и малые промахи. Все это — и прежде всего перспектива выступать на одних подмостках с Варламовым — не могло не волновать меня.

Варламов получил отпуск в Александринском театре задолго до окончания сезона, что в значительной степени предопределило состав нашей труппы: большинство актеров было приглашено через так называемое Театральное бюро, выполнявшее обязанности актерской биржи. Это были главным образом артисты частных петербургских театров, сезон в которых обычно кончался постом. Многие из них уже не раз участвовали в гастролях Варламова и удостоились стать его любимцами. Запомнились мне среди них недурная провинциальная актриса А. Е. Пятова, исполнявшая по преимуществу роли старух, артисты Клементьева, Петровский и некоторые другие. Режиссером нашим был артист Александринского театра В. И. Лукашевич, а антрепренером — уже упоминавшийся мною П. М. Ильин.

Я, конечно, не мог бы сейчас объяснить причины, по которым в труппу Варламова приглашался тот или иной артист. Здесь могли быть самые различные соображения и поводы, но в одном я убежден твердо. Меньше всего старался Варламов подобрать себе слабеньких и, так сказать, неопасных партнеров, как это иной раз делали другие гастролеры. Позже я не один раз убеждался в том, что Константин Александрович с необыкновенной теплотой относился к своим временным сослуживцам, следил за их творческим самочувствием, помнил и думал о творческих устремлениях каждого. Эта особенность его становилась необыкновенно важной в условиях гастролей, когда каждое его слово, каждое брошенное им замечание приобретало силу закона.

Репертуар гастрольной поездки состоял по преимуществу из пустых и непритязательных комедий, только тем и обративших на себя внимание, что в каждой из них была выгодная для гастролера центральная роль. Это были — трехактная комедия Морозова «Превосходительный тесть», комедия Тихонова «Через край» и пьеса А. Ф. Федорова «Хрущевские помещики». Особняком стояли в репертуаре гастролей две комедии А. Н. Островского — «Не в свои сани не садись» и «Тяжелые дни». Островский был вечной и, кажется, так и не утоленной до конца жаждой Варламова, чем-то вошедшим раз и навсегда в его душу и сознание. Выступления Варламова в пьесах Островского производили такое впечатление, будто он находил в образах, созданных великим драматургом, самого себя, свое прошлое и будущее, свои собственные большие и маленькие тайны. Не могу не привести в этой связи выразительные строки А. Р. Кугеля: «В своей душевной простоте Варламов был плоть от плоти и кость от кости Островского. Дух Островского, мироощущение Островского были духом и мироощущением Варламова. Чтобы *так* играть Островского, кроме таланта, надо иметь и склад такой — брать жизнь в ее чистоте и простоте, сводя все отношения к немногим элементам и над всем высоко подняв истину совести». Я не очень точно представляю себе, что такое «истина совести», но насчет «чистоты и простоты» Кугель был безусловно прав.

Репетиции наших будущих спектаклей происходили на квартире Варламова, в доме № 13 по Загородному проспекту. Мне поручены были две трудные и совершенно противоположные по характеру роли — отставного кавалериста Виктора Аркадьевича Вихорева в «Не в свои сани не садись» и «праздношатающегося человека» Василиска Перцова в «Тяжелых днях». Самое большое, что я мог сделать, это с наивозможной быстротой выучить обе роли и явиться на первую репетицию, уже зная их назубок. Мне казалось, что я по меньшей мере удивлю и самого Константина Александровича, и своих будущих товарищей по поездке быстротой, с которой я заучил текст. Но, увы, меня ожидало горькое разочарование: я никого и ничем не удивил.

Оказалось, что у всех моих партнеров роли уже сто раз играны и переиграны и никто из них репетировать всерьез не собирался. Просто нужно было меня, новичка, наспех ввести в уже фактически готовые спектакли. Только для этого и назначались репетиции. Партнеры мои вели себя довольно бесцеремонно, не скрывали своего раздражения, явно торопились и всеми способами давали мне понять, что не очень-то расположены возиться со мной. Мое положение было

особенно неловким оттого, что дело происходило на квартире Варламова, а не в каком-либо нейтральном, специально предназначенном для репетиций помещении. Располагались мы в варламовской гостиной, посреди которой в глубоком и необыкновенно широком кресле усаживался хозяин дома. Если я что-нибудь улавливал не сразу, у меня от волнения выступал на лбу холодный пот. Мне казалось, что Варламов сию же минуту рассердится и крикнет: долго еще вы будете тут возиться?..

Но ничего подобного ни разу не случилось. Несмотря на то, что Константин Александрович уже тогда чувствовал себя очень неважно, он добродушно и терпеливо всячески поддерживал на репетициях домашнюю свободную, непринужденную атмосферу. Но мне, признаться, было от этого не легче. Одной репетиции для каждой роли было для меня явно недостаточно, а просить еще по одной у меня не хватало духу. Особенно не располагал к такого рода просьбам наш антрепренер Ильин. Это был делец чистейшей воды, который даже к самому Варламову относился на редкость утилитарно, только о том и помышляя, как бы побольше заработать на его таланте и на его популярности. Врачи не советовали Варламову ехать на гастроли, состояние его здоровья внушало серьезные опасения, но Ильин настаивал — и поездка состоялась. Результат гастролей оказался печальным: в июле мы вернулись в Петербург, а через месяц, в августе, великого актера не стало.

После нескольких репетиций атмосфера в нашем коллективе стала налаживаться, у участников поездки появились общие интересы, общие поводы для беспокойств и, что особенно важно, общий подъем. Гастрольные поездки, как бы они ни были трудны и хлопотны, всегда радуют актеров. Новые впечатления начинаются с того момента, когда трогается поезд. Все время меняется обстановка, на каждом шагу приходится встречаться с новыми людьми, соприкасаться с новыми сторонами жизни. Должно быть, это чувство испытывают не одни только актеры, но для актера новые впечатления особенно важны — они приводят в движение его творческую фантазию, помогают о многом поразмыслить и многое лучше понять. Во время гастрольных поездок актер живет, как говорится, на виду у всех. Это довольно утомительно, но зато помогает очень многое увидеть и очень со многим непосредственно соприкоснуться. Надо при этом иметь в виду, что моя поездка летом 1914 года была моей первой актерской поездкой, и не было ничего удивительного в том, что я с жадностью воспринимал новые впечатления и новых людей.

Впоследствии я не один раз замечал, что отношения актеров, отправляющихся в общую поездку, разительно отличаются от отношений, сложившихся между ними в обычных условиях. У себя в театре мы встречаемся друг с другом главным образом на репетициях и на спектаклях, а в поездке мы всегда вместе — за завтраком, за обедом, в свободные часы, даже по ночам. Именно таким особенным, «поездочным» бытом вызывалось, должно быть, сближение актеров друг с другом и во время поездки, о которой я рассказываю. Мы чувствовали, что необходимы друг другу, что в какой-то степени отвечаем один за другого, и это помогало поддерживать во время гастролей атмосферу дружбы и товарищества.

Еще одно обстоятельство делало поездку особенно приятной. Наш антрепренер Ильин, вообще говоря, человек скупой и прижимистый, понимая, что надо поддерживать марку «самого Варламова», для пущего шика обставлял гастроли очень хорошо и денег на гостиницы, на курьерские поезда не жалел. Связанные с этим расходы окупались разговорами, которые по этому поводу велись в одесских, екатеринославских и харьковских домах. Здесь немало судачили о закулисной стороне наших гастролей, об очередных обедах и ужинах, устроенных Варламовым и стоивших немалых денег. Сам Константин Александрович был человеком широким, хлебосольным, добрым и любил, чтобы не только ему, но и всем вокруг было хорошо.

Из Петербурга в Одессу мы уезжали в конце марта, на последней неделе великого поста. Дни стояли довольно холодные и сырые. Настроение наше было невеселым: на огромной протяженности фронта бушевала война. Немцы теснили наши войска, потери были очень велики, и каждый день в газетах публиковались списки убитых, раненых и пропавших без вести. Но если на вокзалах и на маленьких железнодорожных станциях война очень решительно напоминала о себе, если на окраинах больших городов, на проселочных дорогах и в деревнях она чувствовалась во всем, то на главных улицах Петербурга война для многих переставала казаться реальностью. В особенности это ощущалось в вечерние часы, когда зажигались огни театров и ресторанов, варьете и кинематографов, когда устремлялась по Невскому проспекту нарядная и подчеркнута беззаботная толпа.

Отчетливо запомнился мне день нашего отъезда. На вокзал я приехал позже остальных. В залах ожидания Царскосельского вокзала, с которого отправлялись поезда на Одессу, народу было видимо-невидимо. Прямо на полу располагались здесь беженцы из прифронтовых районов, солдаты, отправлявшиеся в действующую армию, целые семьи с крохотными детьми и стариками. По тому, как равнодушно относились они к вокзальной суете и сутолоке, видно было, что проводят они здесь уже не первые сутки, что надежды на скорую отправку у них нет и что все они уже успели притерпеться к этой тягостной бивуачной жизни.

Поднялся я во второй этаж вокзала и бросился со своим солидным актерским чемоданом на узкий перрон, с которого должен был отойти одесский поезд. Перрон тоже был запружен народом. Но это был уже совсем другой народ: целое море дамских шляп с широкими полями, котелков, студенческих фуражек, а впережку с ними без конца цветы, огромные весенние букеты, неудержимо устремлявшиеся к вагону первого класса, в котором ехал Варламов. Петербург провожал своего любимца, и провожал, как говорится, от всего сердца — горячо и восторженно. У открытого окна своего двойного купе в вагоне первого класса сидел сам Константин Александрович, а расположившиеся рядом с ним Н. Н. Ходотов и гитарист Де-Лазари, широко известный в артистической среде под уменьшительным именем Ванечки, исполняли Варламову заздравную дорожную. Ходотову, которого петербургская публика тоже хорошо знала и любила, громко аплодировали, а когда импровизированный концерт закончился, провожающие буквально забросали варламовское окно цветами.

Так началась последняя гастрольная поездка Варламова. Проплыли мимо окон поезда шумные группы провожающих, безучастные лица носильщиков, прогрохотал поезд по мосту над Обводным каналом — можно было начинать нашу гастрольную жизнь. У меня в голове жужжали, как мухи, разрозненные реплики Василиска Перцова: «Господин Досужев, вы готовите новые испытания для суровой души моей», «Послушайте, господин Досужев, покроемте все это дело покровом вечного забвения», «Я несчастный человек, господин Досужев». Вперемежку с ними, ни с того, ни с сего, всплывали в памяти слова Вихорева: «Что такое деньги?.. Ни больше ни меньше, как средство жить порядочно, в свое удовольствие. А они стараются как можно больше копить и как можно меньше проживать; а уж доказано всеми науками, что это вредно...» Должно быть с непривычки, мои роли не давали покоя. Сплошь да рядом я засыпал в качестве Вихорева, а просыпался Перцовым. То и дело мне казалось, что я забыл текст, и меня прошибал холодный пот от суеверных предчувствий.

При всей своей душевной черствости Ильин очень хорошо понимал, что успех нашей поездки в большой степени будет зависеть от самочувствия Варламова. Поэтому он сделал все для того, чтобы артист был окружен всевозможными удобствами и строго придерживался предписанного ему врачами режима. Выполнить это последнее было отнюдь не легко. Варламову была назначена строгая диета, а аппетит, надо признаться, был у него отнюдь не плохой. На этой почве между Варламовым и Ильиным то и дело возникали перепалки. Стоило Константину Александровичу остаться без присмотра, как он торопливо заказывал себе ветчину с хреном или заливную осетрину и благодушно уплетал их за обе щеки. Ильин решил бороться с такими нарушениями режима самыми строгими мерами. Прежде всего он установил чуть ли не круглосуточное дежурство молодых участников поездки в варламовском купе. Нам было приказано незамедлительно сообщать Ильину о каждом желании Варламова что-либо съесть. При этом нас предупредили, что действовать мы должны крайне осторожно — так, чтобы, не приведи господь, Варламов не заметил нашего шпионажа. Очень скоро все мы убедились в том, что принятые меры отнюдь не были лишними.

Во второй вечер пути из Петербурга в Одессу в купе у Варламова дежурил Петровский. Разговор шел самый невинный. Варламов и не думал заикаться об ужине. Мирная беседа закончилась бы вполне благополучно, если бы на беду в купе не донеслись слова проводника о том, что ближайшая крупная станция — Бахмач. Константин Александрович заметно оживился, стал то и дело поглядывать в окно и, наконец, предался воспоминаниям об этом самом Бахмаче. Усыпляя своим благодушнейшим тоном бдительность Петровского, он повел рассказ о том, как однажды пришлось ему в Бахмаче ждать пересадки. И тут же признался, что часы мучительного ожидания были скрашены просто поразительными на вкус блинчиками.

По словам Петровского, впоследствии рассказавшего нам о происшедшем, выражение лица Варламова при упоминании блинчиков оставалось самым невинным и безмятежным. Петровский развесил уши. Воспользовавшись этим, Варламов, будто невзначай, сказал: «Но ведь что, миленький, интересно —

блинчиками-то, оказывается, Бахмач испокон веков славится, точно так же, как яблоками Поньри, или пряниками Вязьма. Очень тебе советую попробовать — не пожалеешь!»

Все дальнейшее произошло очень быстро. Поезд уже подходил к Бахмачу. Варламов ласково добавил: «Ты сходи, возьми десяточек, здесь и покушаешь с чаем, а я... разве что попробую один, так только, воспоминаний ради». Петровский не проявил необходимого мужества. О том, что произошло дальше, он не любил рассказывать.

В час ночи или позже того к нам во второй класс прибежал проводник из варламовского вагона и сообщил, что Константину Александровичу плохо. Сейчас же была дана телеграмма на ближайшую станцию с вызовом врача. Всю ночь до самой Одессы врач продежурил около больного. Лишь к утру припадок стал проходить. Разумеется, хуже всего пришлось Петровскому. Ильин устроил бедняге такой нагоняй, что тот, наверное, на всю жизнь запомнил и станцию Бахмач, и злополучные бахмачские блинчики.

Но люди, к счастью, забывчивы. Даже острая, невыносимая боль сразу же забывается, как только проходит. Все мы, в том числе и сам Варламов, были вознаграждены за проведенную нами тревожную ночь ослепительным одесским солнцем, веселым шумом встречавших нас на вокзале одесских театралов, одуряющей синевой весеннего моря. Больше всех радовался Константин Александрович. Лицо его сияло, словно вовсе не было жестокого ночного приступа, будто и не мучили его всего несколько часов назад невыносимые безжалостные боли. Очутившись в отведенных ему роскошных апартаментах гостиницы «Лондонская», он, сразу же распахнув двери на балкон, выходивший на Приморский бульвар, стал жадно оглядывать открывшуюся чудесную картину, даже зажмурился от счастья.

«Ведь вот, поди, — сказал он, обращаясь к нам, — слушай после этого врачей! Они тебе станут повторять: “Не ездь, не ездь, не ездь”, — а ты не соглашайся. Ведь и мне так говорили: “Не ездь да не ездь”, — а бог, видать, рассудил иначе. Богу, напротив, угодно было, чтобы я поехал и еще разок все это поглядел, всем этим наслаждался!..» С такой простодушной и наивной убежденностью говорил все это Варламов, что мы, молодые актеры, вовсе не расположенные к религиозным излияниям, сочувственно слушали его и соглашались с ним. Даже религиозность Варламова была, какая-то особенная, ребячливая, непохожая на истовое ханжество всякого рода святош, которых и в актерской среде было не так уж мало.

В Одессу мы попали в самый канун пасхи, в пятницу последней недели великого поста, а гастроли должны были начаться в воскресенье. Это давало Варламову возможность хорошенько отдохнуть перед первым спектаклем. Но Константин Александрович и тут оставался верен себе. В субботу вечером он, невзирая на горячие протесты Ильина да и наши тоже, пригласил к себе в номер всю труппу «разговляться». Хозяином он был очень радушным, щедрым, широким, умел угощать и веселить гостей, не жалея для этого не только средств, но и собственных душевных и физических сил. Неизвестно, каким образом в варламовском номере кроме нас появились не известные никому люди, которым

захотелось во что бы то ни стало лично поздравить знаменитого артиста с наступавшей пасхой. Варламов и для них нашел слова дружеского привета, шутил с ними, тащил их к столу. В конце концов оказалось, что двери варламовского номера широко распахнуты и чуть ли не вся гостиница устремляется в него.

Так бы, наверное, и прошла вся ночь напролет, если бы не событие, которое не оставило и следа от нашего веселья. Самым неожиданным образом и в самый неурочный час в нашу жизнь ворвалась война. Именно в эту пасхальную ночь 1915 года турецкие крейсеры «Гебен» и «Бреслау», переданные Турции Германией, совершили свое нападение на Одессу. Под прикрытием южной непроницаемой ночи крейсеры пытались подойти вплотную к городу, но были вовремя замечены нашими дозорными кораблями. Около двух часов ночи мы слышали страшный грохот артиллерийской канонады. Одновременно задрожали стекла тысяч одесских окон, оглушительные раскаты становились, казалось, все более близкими, вспышки на черной морской глади участились. Мы с тревогой глядели друг на друга, но старались делать вид, что ничуть не испуганы. Только Ильин стал как-то особенно бледен: непредвиденная военная ситуация в городе могла сорвать наши гастролы.

Но все прекратилось так же неожиданно, как началось. Умолкла канонада, воцарилась тишина на Приморском бульваре, снова стало темно на горизонте. И только утром мы узнали, что в тяжелом морском бою наши черноморские моряки доблестно защитили город. Один из вражеских кораблей попытался под огнем нашей артиллерии сманеврировать, но наскочил на мину и затонул. Другой, получив серьезные повреждения, обратился в бегство. Весь следующий день словоохотливая и экспансивная Одесса только и говорила об этом. Прямо на улицах — на Дерибасовской, Ришельевской, Екатерининской — кучками собирались одесситы, и в каждой такой кучке возникала своя версия ночного сражения, приводились свои подробности и детали.

Мы думали, признаться, что одесситам будет в такой день не до театра, и с тревогой ждали вечера. Но наши тревоги оказались напрасными: билеты на все семь объявленных гастролей Варламова были распроданы, и Ильин не без кокетства сообщил нам, что его буквально заставили объявить еще два добавочных спектакля.

На открытии шла пьеса Островского «Не в свои сани не садись», в которой Варламов исполнял одну из лучших своих ролей, роль Максима Федотыча Русакова. Театр был набит до отказа празднично одетой по случаю пасхи публикой, по всему судя, с нетерпением ожидавшей начала спектакля. Надо признаться, что с нетерпением своего выхода ждали и мы. Можно представить, какое испытывал я в тот вечер волнение, волнение молодого актера, которому предстояло впервые выступить в спектакле с участием такого крупного и популярного актера, как Варламов. Притом выступить перед искушенными зрителями большого театрального города. Можно было понять и моих старших товарищей по труппе — они волновались за судьбу гастролей, потому что хорошо знали, какие превратности могут ждать самых испытанных гастролеров.

Но волнение ожидавшего своего выхода Варламова, притихшего,

погруженного в себя, тревожно уставившегося в одну точку, — просто потрясло меня. Мне было невдомек в то время, что чем крупнее актер, чем шире, искреннее и непосредственнее его талант, тем дольше сохраняет он способность как бы заново воспринимать каждый свой выход на сцену, каждую свою встречу со зрителями. И вот наш престарелый помощник режиссера, ветеран Александринки Федор Федорович Поляков ласково и осторожно тронул Варламова за плечо: «Ваш выход, Константин Александрович». Тяжело поднялся артист и медленным, неуверенным шагом направился на сцену. Он немного постоял в кулисах, поглаживая длинную седую бороду и, расслышав слова Бородинки «Пожалуйста-с, Максим Федотыч! Наше вам почтение», — стряхнул с себя одним движением всю тяжесть ожидания и исчез за дверью павильона.

Сразу же раздался оглушительный и нарастающий грохот аплодисментов. Зрительный зал приветствовал своего гостя. Овация продолжалась довольно долго. Когда она окончилась, мы услышали степенные, благодушные и лукавые слова Русакова: «Ну вот, сват, я к тебе пришел, чем-то ты меня станешь потчевать». От звуков варламовского голоса стало нам спокойно и легко на душе. Куда девалось волнение артиста! В какой-то почти неуловимый момент он действительно стал другим человеком, другим — не по облику, даже не по характеру, другим — по душевному своему складу, по прожитой жизни, по воспоминаниям. В первой сцене спектакля Русаков рассказывает в небольшом монологе о своей единственной дочери Дунюшке: «Моя Дунюшка вылитая жена покойница... Помнишь, сват?.. Ну что! Роптать грех. Годиков тридцать пожил! и за то должен бога благодарить. Да как пожил! Тридцать лет слова неласкового друг от друга не слышали! Она, голубка, бывало, куда придет, там и радость. Вот и Дуня такая же: пусти ее к лютым зверям, и те ее не тронут». Произнесенное им слово «Дунюшка» особенно сильно врезалось в мою память. Варламов произносил его с такой необыкновенной нежностью, с такой застенчивой и волнующей теплотой, что в нем одном умещалась целая история болезненно острой, трогательной и всепоглощающей отцовской любви.

Я слушал эту сцену из-за кулис, и игры Варламова не видел. Но когда дрогнула в его голосе чуть уловимая, крохотная трещинка, когда я услышал непередаваемо теплый и живой звук — «моя Ду-у-нюшка», передо мной возник весь облик старого и одинокого человека, стыдливо таящего свою любовь к дочери и только против воли выдающего эту любовь в оттенках своей речи. Вспоминая об этом, я думаю о том, как глубоко прав был А. Н. Островский, который, как известно, имел обыкновение слушать свои пьесы из-за кулис. Действительно, когда слушаешь, но не смотришь спектакль, все оплошности актеров, вся допущенная ими неправда и фальшь становятся особенно заметными. Зрительные впечатления не отвлекают вас, и вы получаете возможность воспринимать мысль и чувство актера в их, так сказать, чистом виде.

В наше время актеры могут убедиться в этом, прослушивая свои выступления по радио. Весь внутренний рисунок роли открывается перед ними при этом, как на ладони, и то, что в живом спектакле могло показаться актеру

удачным и правдивым, в радиозаписи обнаруживает свою искусственность. Молодые актеры должны хорошенько задуматься над этим. Голос — это самое могучее их оружие. Они должны стремиться к тому, чтобы владеть им в совершенстве, должны непрестанно слушать себя, проверять свои интонации, не доверяясь при этом первым своим ощущениям. Не знаю, как именно это делал Варламов, но могу сказать с полной уверенностью, что за всю свою довольно долгую актерскую жизнь я не слышал актерского голоса, который бы с большим совершенством, чем голос Варламова, передавал сложное многообразие душевной жизни человека, его боль, радость, тоску, нежность и гнев.

Удивительно разным и вместе с тем необычайно цельным, законченным был созданный Варламовым образ Русакова. Особенно хорошо запомнилась мне сцена, в которой мне довелось быть партнером Варламова, — сцена разговора Русакова с Вихоревым, добивающимся у него руки его дочери. Вихорев изо всех сил старается обвести Русакова вокруг пальца, улещивает его «образованными» речами, пытается завоевать его смирением, наигранной откровенностью и столь же наигранной непосредственностью. Он вертится, суетится, торопливо меняет тон, ничем при этом не брезгуя, лишь бы добиться своего и убедить богатого старика, что перед ним образцовый жених.

На первый взгляд Русаков в этом разговоре занимает пассивную позицию и до поры, до времени позволяет Вихореву говорить все, что тому угодно. Но это только на первый взгляд. На самом деле, Русаков в этой сцене (Варламов это показывал с потрясающей выразительностью) весь подчинен одной, напряженной и полностью поглощающей его задаче — защитить свою дочь от лжи и коварства, охранить ее своим опытом и безграничной отцовской любовью от ничтожных и подлых людишек, устремляющихся, как бабочки на огонь, на его, русаковское богатство. Русаков — Варламов сидел за столом сосредоточенный, настороженный и чуть скошенным взглядом следил за своим собеседником. Вихорев забрасывал одну за другой свои удочки, а Русаков уходил от них в сторону — каждый раз по-новому, каждый раз неожиданным и обескураживающим Вихорева способом. «Я, знаете ли, сам человек русский, — рассыпается Вихорев, — и, признаться сказать, люблю и уважаю все русское; особенно мне нравится это гостеприимство, радушие...»

Варламов — Русаков, глядя прямо в глаза своему собеседнику, с непередаваемым ехидством, облеченным в добродушную простоватость, отвечал ему: «Не знаю, батюшка, как сказать. Что ж, худого тут нет ничего». Смысл этой отговорки был совершенно ясен — говоришь ты все это только для того, чтобы мне понравиться, да я-то не слишком легковверен, не на всякую болтовню падок. Именно так на протяжении всей сцены прятался Русаков от Вихорева, и только после того, как Вихорев прямо и открыто переходил к делу — «Влюблен, Максим Федотыч, влюблен... в Авдотью Максимовну влюблен...», — приоткрывал себя и Русаков — Варламов: «Полноте, ваше благородие, мы люди простые, едим пряники неписанные, где нам! Ведь нас только за карман и уважают».

Он и тут сохранял душевную сдержанность и спокойствие. Но говоря «мы люди простые», чуть заметно растягивал эти слова, вкладывая в них затаенную

гордость за «простоту» свою и своей дочери. Весь характер исполнения этой сцены Варламовым подчеркивал драматическую силу третьего акта, в котором Русаков узнает о бегстве дочери, а затем встречается с ней. Вся сдержанность, мягкость, простота Русакова исчезали. На их место являлись глубокое страдание, гневный порыв и отчаяние. Иным становился Русаков. В не меньшей степени иным показывал себя в этот момент и вдохновенный актер Варламов.

Не стану повторять, как сильно я волновался при первом своем выходе в роли Вихорева. Мне казалось, я обязательно сделаю что-нибудь непоправимое. Однако на деле получилось по-другому. Как сейчас помню, вышел я во втором акте на сцену и, говоря словами Аркашки из «Леса», «света божьего не взвидел». После короткого моего монолога начиналась сцена с Русаковым. До поры, до времени все шло благополучно. Я уже считал — самое страшное позади. Но вдруг Варламов, неизвестно почему, перемахнул через добрую страницу роли, и я, вместо того чтобы соответствующим образом перестроиться, по неопытности стал тянуть его обратно к пропущенному тексту. Суфлер, услышав, что я подаю давно оставшуюся реплику, потребовал поистине змеиным шепотом, чтобы я замолчал. Я вынужден был подчиниться. После этого Константин Александрович произнес все, что положено было произнести и ему, и мне, и под грохот аплодисментов удалился со сцены. Оставаясь после ухода Русакова на сцене, Вихорев в сердцах говорит вслед Русакову: «Ну есть ли какая возможность говорить с этим народом? Ломит свое — ни малейшей деликатности!» Признаюсь, я вложил в эти слова немало искреннего возмущения.

Можно себе представить, в каком настроении я, закончив сцену из второго акта, поплелся в свою уборную. Актерская профессия предстала теперь передо мною в самом черном свете, а содеянное мною казалось чуть ли не преступлением. Неизвестно, сколько времени пребывал бы я в таком состоянии, если бы не появление в моей уборной улыбающегося режиссера нашей труппы Василия Ивановича Лукашевича. Он долго высмеивал мое отчаяние и после этого передал мне просьбу Варламова зайти по окончании спектакля к нему. Приглашение это было передано таким веселым тоном, что я понял — ничего страшного меня не ждет. Во время последовавшего разговора я имел возможность еще раз убедиться в том, что добрая Молва об отношении Варламова к молодежи основывалась на сущей правде.

Вместо того, чтобы распекать, Константин Александрович попросил меня извинить его, старика: пропустив большой кусок диалога, он сбил меня на сцене с толку. «В нашем деле, — сказал он, — всякое случается. Так что актеру приходится быть начеку, никогда не терять голову и без слов понимать партнера. Слова — словами, а играть надо хорошо, уверенно, руководствуясь не только написанными репликами, а всем своим существованием на сцене. Вот, к примеру, случилось так, что перескочил через страницу — нехорошо это. Понимаю, что нехорошо, — но на сцене объясняться по этому поводу не приходится. Хочешь не хочешь, а продолжай жить жизнью, которой живешь, чувствами, которые чувствуешь».

Я и сам не заметил, как прослушал целую варламовскую лекцию об

актерском искусстве. Говорил он своим обычным тоном, очень непритязательным и добрым, и вместе с тем говорил о нашем актерском труде очень важные, я даже думаю, самые важные вещи. Впервые я услышал тогда о том, что такое актерский покой, высвобождение актера из-под власти посторонних и отвлекающих внешних влияний, о внутреннем самочувствии актера, об его умении всегда видеть перед собой глаза партнера и читать в них отражение своей собственной игры. Попутно и в очень осторожных выражениях он отозвался о моей работе над ролью Вихорева. Главный недостаток моего исполнения он видел в том, что я толковал Вихорева слишком внешне, подчеркивал его браваду, его хвастливое и показное щегольство. Варламов объяснил мне, что это помешало мне показать очень важную внутреннюю черту Вихорева — его барскую уверенность в себе, его душевное высокомерие, презрение к простым людям, которые в гораздо большей степени, чем внешняя бравада, определяют его действительную сущность.

... Выступления наши в Одессе проходили вполне успешно, и к объявленным спектаклям, как я уже говорил, пришлось прибавить еще два. В каждом новом спектакле одесские зрители видели нового, неожиданного Варламова. Следом за человечнейшим и трогательнейшим образом Русакова великий актер буквально до упаду смешил зрителей в пустяковой роли генерала Звонского из «Превосходительного тестя». При этом он в такого рода водевильных ролях, говоря современным языком, никогда не «халтурил», а щедро отдавал зрительному залу свой неисчерпаемый, предельно правдивый и наблюдательный юмор. Зрители Одессы, а потом Кишинева, Екатеринослава, Харькова на спектаклях с его участием и плакали, и смеялись, и громко кричали, и сидели притихшие. Всюду, где бы Варламов ни появлялся, он был актером желанным и любимым.

Но было одно обстоятельство, которое омрачило нашу поездку. Константин Александрович чувствовал себя все хуже и хуже. После выступления в Одессе его повсюду сопровождал врач. В труппе, естественно, стали раздаваться голоса о необходимости досрочного прекращения гастролей, но Ильин был неумолим — здоровье Варламова значило для него гораздо меньше, чем потери, которые он мог бы понести в случае отмены спектаклей в законтрактованных городах. Как всегда в таких случаях, у Ильина нашлись приверженцы, которые, не желая ссориться с работодателем, настаивали на том, чтобы все назначенные спектакли, в том числе и спектакли в Москве, были сыграны. В нашем, прежде довольно дружном коллективе, начались ссоры, перепалки, взаимные упреки. По-видимому, большинство участников поездки устало от переездов и огромной нагрузки.

В Харькове Варламов почувствовал себя совсем плохо. Один из спектаклей оказался под угрозой — Константин Александрович играть был не в состоянии. Никогда не забуду тягостную атмосферу, которая царила в этот вечер за кулисами харьковского театра Дюковой.

Спектакль уже начался. Шли «Тяжелые дни», в которых Варламов должен был играть Тит Титыча Брускова. К счастью, в первом акте Брусков не появляется вовсе. До середины второго действия спектакль мог идти спокойно.

После антракта Варламов, медленно и тяжело дыша, спустился из своей уборной на сцену и сел в кресло за кулисами, чтобы подготовиться к выходу. Около него сразу же захлопотал врач, который, вынув из жилетного кармана большие золотые часы, стал считать варламовский пульс. Здесь же оказалась фельдшерица, державшая в руках мензурку с каплями. Рядом с ней — с режиссерским экземпляром в руках никогда не покидавший своего поста помощник режиссера «дядя Федя». Мы все, участники спектакля, напуганные до предела, расположились поодаль. Еще дальше темнела зловещая фигура Ильина, встревоженного не столько болезнью Варламова, сколько возможностью срыва спектакля.

И вдруг наступил момент, когда хозяином положения стал не сам Варламов, не врач и даже не Ильин. Взглянув для порядка в свой экземпляр, «дядя Федя» решительно подошел к Константину Александровичу и, незаметно отстраняя врача и фельдшерицу, произнес своим обычным властным голосом: «Приготовьтесь к выходу». Слова эти прозвучали так категорично, что все, кто находился вокруг, не только ничего не возразили «дяде Феде», но устали в ожидании на Варламова, на его медленно и неловко поднимающуюся фигуру.

Не обращая никакого внимания на растерявшегося врача, на невозмутимого «дядю Федю» и на всех нас, Варламов направился на сцену, постоял несколько секунд в ожидании реплики и уже совсем другой походкой явился перед зрителями.

Меня часто спрашивают, верно ли, что актер, перевоплощаясь на сцене, забывает об испытываемой им в жизни боли и что боль эта возвращается к нему, как только он уходит со сцены. Я отвечаю в таких случаях, что раз на раз, как говорится, не приходится и что лично я иногда испытывал это на себе. Но то, что я видел в тот вечер, ни в какой степени не было случайностью. Наоборот, это было подлинное торжество внутренней воли актера, его владения собой и мужества. Утром в день спектакля Варламов лежал в постели и чувствовал себя отвратительно, к вечеру ему стало еще хуже. Тем не менее он поднялся и, невзирая на мучительную одышку и на общую слабость, заставил себя играть. Публика, разумеется, ничего не заметила и, что самое удивительное, забыл о своей болезни и Варламов. После спектакля он почувствовал себя гораздо лучше, повеселел и шутливо отгонял от себя беспокойного доктора.

Из Харькова мы перебрались в Москву, где по плану должны были закончиться наши выступления. Но аппетит, как известно, приходит во время еды. Опьяненный полученными в поездке барышами, Ильин воспользовался тем, что Варламов почувствовал себя лучше, и добился от него согласия сыграть еще несколько спектаклей в Нижнем Новгороде и Казани. Часть нашего коллектива возмутилась — это было проявлением уже такого наглого и циничного равнодушия к здоровью замечательного актера, с каким мириться было нельзя. Мы сказали об этом Ильину. Произошло крупное объяснение, в результате которого кому-то из зачинщиков «бунта» надо было уйти. Обстоятельства сложились таким образом, что этим «кем-то» должен был стать я. Нежно простившись с Константином Александровичем, я уехал отдыхать к родным в Лозовую. Однажды, раскрыв только что пришедший номер газеты

«Речь», я увидел глубоко потрясшее меня объявление, в котором коротко сообщалось о смерти артиста Александринского театра Константина Александровича Варламова, «последовавшей после непродолжительной, но тяжелой болезни».

Вспоминая о Варламове, я до сегодняшнего дня думаю о несправедливой его артистической судьбе. «Счастливцев» Варламов, бесконечно одаренный и самобытный актер, он фактически был вечным рабом театральных чиновников, алчных антрепренеров, рабом своего собственного поразительного дарования. Я пытаюсь объяснить себе причину, по которой он, человек хорошо обеспеченный, отнюдь не жадный, соглашался на утомительнейшие гастроли, принимал на себя тяжелейшую физическую нагрузку.

Мне кажется, что причины этой неугомонности великого артиста коренятся очень глубоко. Его, большого, искреннего и самобытного художника, несомненно, угнетала буржуазно-бюрократическая публика императорской Александринки, атмосфера высокомерного снисхождения к артистам, дух низкопоклонства, угодничества и злобного соперничества, отравляющий воздух артистических кулис. То и дело ему, замечательному мастеру, приходилось ощущать себя придворным шутком, развлекателем высочайших особ.

Варламова властно влекло к другим зрителям, бескорыстно, радостно и благодарно оценивавшим его искусство, любившим его за правду, за внутреннюю честность и видевшим в нем своего бесценного друга. Несмотря на невероятную физическую усталость, именно в поездках восстанавливал он душевные силы, обретал тот творческий подъем, благодаря которому актер создает лучшие свои творения. Можно несколько не сомневаться в том, что если бы Варламов дожил до наших дней, он в жизнетворной атмосфере советского театрального коллектива достиг бы еще более ошеломляющих творческих успехов. У всех нас, актеров, которым посчастливилось наблюдать его в повседневной артистической работе, возникало такое чувство, что даже в наиболее значительных своих созданиях он не открывал себя до конца, что-то очень важное и заветное прятал в себе, оберегал от постороннего глаза.

Это чувство неизменно обостряло интерес к нему и заставляло всегда ждать чего-то неожиданного и нового. Несмотря на его специфические и всегда напоминавшие о себе данные — необыкновенную полноту, рост и исключительный по силе и диапазону голос, он умел быть в высшей степени разнообразным в своих ролях. Любопытно, что достигал он этого разнообразия, не делая никаких попыток в большей или меньшей степени спрятать себя за гримом — гримировался он гораздо менее тщательно, чем, скажем, Давыдов.

Однажды, сидя у него в артистической уборной, я наблюдал за тем, как он гримировался. Большинство ролей Варламову приходилось играть с наклейками. Ему это изрядно надоело, и он решил облегчить себе процедуру гримировки. Бороду он не приклеивал, а носил на резинке, парики у него были без «лба». При помощи обожженной пробки или собственного пальца, чуть прикоснувшегося к краске, он делал себе брови, легкие морщинки и впадинки.

Силой какого-то таинственного внутреннего излучения ему удавалось по-своему высветить каждый воплощаемый им образ. Благодаря этому

многочисленные роли купцов, сыгранные им в пьесах А. Н. Островского, несмотря на кажущееся свое сходство, на самом деле звучали у него совершенно по-разному! Ахов не был похож на Курослепова, Курослепов на Большова. Самодурство одного разительно отличалось от самодурства другого, по-разному они были черствы и по-разному жадны. Гениальное по мягкости и теплоте варламовское исполнение роли Муромского из «Свадьбы Кречинского» Сухово-Кобылина, казалось бы, просто не давало возможности зрителям представить, что это тот же актер, который создает мрачную и пугающую фигуру Варравина в «Деле» того же автора.

Великая наша актриса Е. П. Корчагина-Александровская спросила однажды у К. С. Станиславского, каким путем пришел он к своей «системе», как удалось ему открыть свой непостижимый секрет актерского искусства. Говорят, будто Константин Сергеевич, глядя на Корчагину, улыбнулся и ответил: «Вот, например, вы, Екатерина Павловна, и есть моя “система”». Шутка Станиславского была в большой степени правдой. Талант и мудрость замечательных русских актеров, их неисчерпаемый и многообразный опыт были источником и фундаментом «системы». И сейчас, когда передо мной встает, как живая, колоритная фигура Константина Александровича Варламова, я думаю о том, что обаятельная непосредственность, чуть наивная и неподдельная искренность этого замечательного художника, его правдивость и убежденность — тоже навсегда вошли в «систему».

В этом смысле Варламов — не только прошлое русского театра, о котором любим вспоминать мы, современники этого вдохновенного труженика сцены, но и наше театральное настоящее.

## ВСПОМИНАЯ НЕСРАВНЕННОГО ДАВЫДОВА

При характеристике давно ушедших от нас великих актеров человеку, даже очень хорошо и близко знавшему их, волей-неволей приходится в своих рассуждениях быть чем-то приблизительным, а в чем-то голословным. У человеческой памяти есть свои пределы и свои пристрастия. Я отдаю себе полный отчет в том, что своеобразие Варламова не исчерпывается его обаятельным комизмом и трогательной достоверностью, но именно эти его особенности сильнее всего запечатлелись в моей памяти. Илья Уралов и Кондрат Яковлев волновали зрителей не только своей простотой и правдивостью, а виртуозное, блистательное мастерство Мичуриной и Юрьева ничуть не мешало им в иных ролях отдаваться самому трепетному вдохновению. Вероятно, святая обязанность современника замечательных мастеров сцены и заключается в том, чтобы отделить случайно запомнившееся от того, что осталось жить в памяти в итоге длительных размышлений над прошлым; надо пытаться отыскать общее и главное во всех своих наблюдениях над актером, во всех впечатлениях, полученных от его игры. Сделать это необычайно трудно. Нередко я ловлю себя на том, что простодушно доверяюсь впечатлениям, полученным мною в пору, когда требовалось совсем немного, чтобы разволновать меня, а потому впечатления эти преувеличены и недостоверны.

И здесь мне на помощь приходит сопоставление многих ролей актеров, о которых я рассказываю, наблюдений, сделанных в разные годы и при совершенно различных обстоятельствах. Лучше всего запомнились мне именно те артистические индивидуальности, которые у меня на глазах развивались, утверждали себя и вели трудную борьбу за свое место на сцене. В этом случае я видел не только внешнюю, так сказать, парадную сторону их становления, но и скрытые от зрителей трудности и противоречия их артистической судьбы. Видел их не только раскланивающимися перед восторженно аплодирующими зрителями, но и глубоко неудовлетворенными собой, ищущими и не находящими, добивающимися, но еще не добившимися.

Иначе обстояло дело с Владимиром Николаевичем Давыдовым. С того момента, как я впервые увидел его, и до самого дня его смерти он оставался не только необъятно большим актером, искусство которого с полным основанием считалось недостижимым, но вполне законченным явлением, о котором следовало судить именно как о явлении.

Он признавался человеком выдающегося ума, но было бы неверно утверждать, что именно ум был главной отличительной чертой его как актера. Художник поистине вдохновенной наблюдательности и восприимчивости, неподражаемого юмора в ролях комедийных и трогательной искренности, глубины в драматических ролях, он был первоклассным мастером, который все умел, все рассчитывал, который обдумывал каждый свой шаг на сцене. Трудно, почти невозможно представить себе, что в основе самых волнующих его созданий лежала безукоризненная и точнейшая техника. Очень полный человек,

он достиг совершенства в пластике, мог быть легким и изящным. Его заплывшее лицо было одним из самых подвижных лиц, которые я когда-либо встречал. Оно преображалось с такой быстротой, так полно отражало внутреннюю жизнь давидовских героев, что уследить за ним было очень трудно.

Природа наградила его выдающейся музыкальностью и чудесного тембра голосом. С неподражаемым артистизмом исполнял он старинные романсы и песни, пел в оперетках и с успехом исполнял оперные партии Бартоло в «Севильском цирюльнике» и Торопки в «Аскольдовой могиле». Однако и в этих своих выступлениях он оставался прежде всего драматическим артистом, мастером тончайшей фразировки, правдивым в каждом своем движении и жесте. Гениальный художник, он никогда не чуждался так называемых «легких жанров», бывал частым гостем на концертной эстраде, распевал смешные куплеты — и при всем этом продолжал быть великим Давыдовым. Самое непритязательное и поверхностное озарялось в его исполнении ни с чем не сравнимой художественной правдивостью и душевной силой.

При жизни Давыдова нередко раздавались голоса скрытого осуждения: как это такой великий актер позволяет себе появляться на подмостках легкомысленных театриков Невского проспекта, озорничать на эстраде, исполнять бог весть какую чепуху. Давыдов недовольно морщился, слыша подобные упреки, но от эстрадных выступлений не отказывался. До последнего дня жизни стремился он быть активно действующим художником, сохраняющим повседневные связи со зрителем, необходимым тысячам его современников.

От своих учителей и предшественников, замечательных русских актеров Павла Васильева, Медведева, Шумского, Садовского, Давыдов унаследовал поразительную творческую добросовестность и живой, постоянный интерес к работе своих младших товарищей. Для них у него всегда находилось время, он никогда не устал замечать, советовать, поправлять. Великолепный педагог, он воспитал таких выдающихся художников, как Комиссаржевская, Степан Яковлев, Ходотов, Усачев, Вивьен, и каждому из них сумел передать свою собственную, непоколебимую приверженность художественной правде. Можно сказать с полным основанием, что учил он не только на занятиях, но и, прежде всего, своим собственным примером. Многие актеры, никогда не занимавшиеся у него в классе, но часто наблюдавшие его на сцене, не без основания тоже называли его своим учителем.

В послужном списке Давыдова значится более шестисот ролей. Один только перечень воплощенных им характеров показывает, что для него не было неразрешимых задач, что при всем желании нельзя кратко охарактеризовать его актерское амплуа. Он играл простаков, «рубашечных любовников», «героев-резонеров». Появлялся на сцене в характерных, комедийных, трагических и даже женских ролях. В «Бедности не порок» он исполнял роли Мити, Разлюляева, Любима Торцова, Коршунова. В «Бесприданнице» был Кнуровым, Карандышевым, Робинзоном. Не менее знаменитой его ролью была роль Расплюева в «Свадьбе Кречинского», но это не мешало ему выступить в роли Арбенина из лермонтовского «Маскарада» и... Пошлепкиной из

«Ревизора». Такова была единственная в своем роде актерская палитра Давыдова, приводившая в изумление его современников, ниспровергавшая все укоренившиеся представления и каноны.

Я взял бы на себя совершенно непосильный труд, если бы попытался рассказать здесь обо всех сторонах Давыдовского таланта. Я буду говорить только о нескольких ролях великого актера, сыгранных им в последнем десятилетии его жизни, десятилетии, в течение которого мне посчастливилось быть его сослуживцем. С 1915 по 1925 год я имел возможность видеть и наблюдать его чуть ли не каждый день и, главное, в ряде часто шедших спектаклей быть его непосредственным партнером. В «Нахлебнике», где Давыдов с неподражаемым мастерством исполнял роль Кузовкина, я играл Карпачова, одного из тех пошлых и ничтожных людишек, которые издевательства и глумление над Кузовкиным сделали главным своим развлечением. В «Горе от ума» я играл Скалозуба и, стало быть, ближайшим образом соприкасался с Фамусовым — Давыдовым. В «Ревизоре» я в качестве судьи Ляпкина-Тяпкина от спектакля к спектаклю приглядывался к городничему — Давыдову и каждый раз открывал в нем новые и новые черты бездонного самодовольства, лукавой жадности и бесстыдного угодничества. В «Светит, да не греет» Владимир Николаевич создал законченнейшую фигуру Дениса Дерюгина — участвовал я и в этом спектакле. Наконец, в постановке пьесы А. В. Луначарского «Фауст и город», в которой мне была поручена роль Фауста, Давыдов исполнял свою первую в советских пьесах роль — роль старика Бунта.

Мое первое знакомство с Давыдовым произошло, однако, еще до того, как я стал актером. В 1913 году, еще будучи учеником Театрального училища, я впервые оказался участником спектакля, в котором играл Владимир Николаевич. В те времена в большом ходу было устройство частных драматических спектаклей в петербургских пригородах. Организацией таких спектаклей занимался, между прочим, актер Александринского театра Сергей Владимирович Брагин. Он подыскивал какого-нибудь крупного гастролера, имя которого могло собрать зрителей, подбирал соответствующую «ходовую» пьесу и наспех сколачивал небольшую труппу из второстепенных или очень молодых актеров, нуждавшихся, как правило, в побочном заработке. Само собой разумеется, использовал он и учеников Театрального училища, которых приглашал через воспитателя училища Григория Григорьевича Исаенко. Надо сказать, что Исаенко отлично знал своих воспитанников и безошибочно подбирал их на оказавшиеся свободными второстепенные и выходные роли.

Однажды дошла очередь и до меня. «Послушайте, юноша, — сказал он, глядя на меня со своей неизменной снисходительной улыбочкой, — завтра в Стрельне идет “Свадьба Кречинского” с Давыдовым. Сергей Владимирович предлагает вам сыграть в этом спектакле роль полицейского чиновника. Это, знаете ли, честь большая, да и пять рублей, должно быть, вам пригодятся!»

Честь действительно была очень велика. В первый момент у меня прямо-таки закружилась голова от счастья, но в следующую же минуту я так испугался, что, запинаясь и путаясь в объяснениях, стал отказываться. Мысль о

том, что мне придется вплотную столкнуться с великим актером, была так страшна, что я готов был сразу же отказаться от нежданно-негаданно свалившейся на меня удачи. К моему удивлению, Исаенко очень спокойно отнесся к моему отказу, словно заранее знал: в конечном счете я все равно соглашусь. И он, конечно, был прав в этом.

Утром следующего дня я был приглашен на специально для меня назначенную репетицию. Брагин представил меня Владимиру Николаевичу. Тот очень просто, безо всякой строгости объяснил мне, что репетироваться будет только заключительная сцена пьесы, в которой появляется полицейский чиновник, так как все другие сцены уже срепетированы и участникам спектакля хорошо известны. «Ну, а трилогию Сухово-Кобылина вы, конечно, читали?» — спросил он. Я робко ответил, что читал только «Свадьбу Кречинского». «Это не годится, — сказал он. — Чтобы правильно почувствовать себя в роли полицейского чиновника, вы должны знать, что с появлением его в финале “Свадьбы Кречинского” начинается, в сущности говоря, история мытарств Муромского, завязывается узел полицейских и бюрократических интриг». «Роль небольшая, — прибавил он, — а значение ее очень велико!» После этого началась репетиция.

Репетировать я начал, страшно волнуясь, суеюсь, невпопад произнося слова. При этом я вел себя так, что можно было подумать: не столько Кречинский напуган появлением полицейского чиновника, сколько полицейский чиновник — встречей с Кречинским. Давыдов прервал меня и сказал, что так дело не пойдет.

«До тех пор, пока вы не успокоитесь и не почувствуете себя самым главным действующим лицом в пьесе, у вас ничего не получится. Вы должны понять, что полицейский чиновник — это власть, сила, независимость... И ростовщик Бек, которого он так настойчиво призывает успокоиться, и Кречинский, и Расплюев для него не существуют как люди. Только себя самого почитает он настоящим и достойным человеком. Если вы проникнетесь этим сознанием — все пойдет, как по маслу». Растерянно слушал я эти давыдовские слова, но истинный их смысл не доходил до меня. Сознание мое улавливало какие-то отрывочные слова, но сильнее этих отрывочных слов жгла меня мысль о том, что передо мной Давыдов, сам Давыдов! И я, я, а не кто-либо другой говорю с ним. Именно ко мне он обращается, со мной разговаривает.

Увидев, что я так ничего толком и не понял, Давыдов решил сам показать мне, как надо играть злополучного полицейского чиновника. И тут произошло настоящее чудо. В одно мгновение превратился он из небольшого и полного человека с добрым и мягким лицом в надменного верзилу, откуда-то сверху вззирающего на людей суровым и величественным взором. Его вопросы — сначала к Кречинскому — «Позвольте узнать ваше имя и фамилию?», а затем к Расплюеву — «Ваше имя и фамилия?» — были полны такого привычного, выработанного годами полицейской службы холодного пренебрежения, его взгляд стал таким тяжелым и многозначительным, что все участники репетиции не выдержали и громко зааплодировали Давыдову. А Владимир Николаевич только усмехнулся и, сказав — «вот так» — снова стал самим собой, чтобы еще

через минуту превратиться в Расплюева.

С этих пор я уже почти без страха обращался к Давыдову, который был неизменным членом педагогического совета нашего училища и присутствовал на всех переходных экзаменах. С восторгом выслушивал я его замечания, задышался от счастья, когда раздавалась его похвала. Старался не пропустить ни единого слова в его справедливейших «разносах», которые он учинял с такой прямоотой и с такой внутренней доброжелательностью, что они воспринимались как самое настоящее поощрение. Был он необыкновенно принципиален во всех своих оценках и каждого молодого актера точно насквозь видел.

Именно Давыдову обязан я тем, что уже на второй год службы в Александринском театре получил в «Горе от ума» роль Скалозуба. Произошло это при обстоятельствах, о которых стоит рассказать подробнее.

В феврале 1916 года в театре предстоял закрытый дебют ученицы Давыдова Тырковой, которая должна была выступить в роли из «Горя от ума». Владимир Николаевич подошел ко мне и попросил подыграть Тырковой Скалозуба — оказывается, он запомнил мое выступление в этой роли на одном из экзаменов. Я, конечно, согласился. Какова же была моя радость, когда после дебюта Тырковой Юрий Михайлович Юрьев сообщил мне, что мое исполнение роли Скалозуба понравилось Владимиру Николаевичу и он настоял на том, чтобы меня срочно ввели в спектакль в качестве постоянного исполнителя. С этих пор я в течение двадцати четырех лет был бессменным исполнителем роли Скалозуба на нашей сцене, и только в 1940 году меня сменил в ней Г. М. Мичурин.

За все это время передо мной прошли многие и разные Фамусовы — роль эту исполняли на нашей сцене такие прославленные мастера, как К. С. Станиславский и А. И. Южин, выступавшие в качестве гастролеров, ее играли В. А. Бороздин, Б. А. Горин-Горяинов, А. П. Нелидов, И. В. Лерский. Само собой разумеется, каждый из этих актеров толковал ее по-своему, находил в тексте Грибоедова новые спорные подробности и оттенки, расширял наше представление о Фамусове. В этом смысле, как мне кажется, плодотворным было бы изучение всех сценических трактовок этого образа. Однако могу сказать с полной уверенностью, что исполнение роли Фамусова Давыдовым было наиболее близким замыслу Грибоедова, казалось до конца слитым с его мыслью и словом, со всем художественным строем комедии. Чтобы не показаться голословным, я расскажу здесь о трех Фамусовых, созданных великими мастерами, попробую для наглядности поставить рядом Фамусова — Южина, Фамусова — Станиславского и Фамусова — Давыдова.

Гастролеры в нашем театре были необычным явлением — их приглашали очень редко, и вовсе не потому, что боялись нарушить ансамблевую стройность наших спектаклей. Скорее в этом сказывалось предубеждение против «не своих», страх перед проникновением на нашу сцену каких-либо «новых веяний». Если, к примеру, Давыдов играл Фамусова, и играл бессменно, то не было никакой нужды пробовать в этой роли других исполнителей, рисковать и хоть на шаг отступить от давыдовских канонов. Случилось, однако, так, что именно незаменимость Давыдова послужила причиной для приглашения «варягов». В двадцатых годах Владимир Николаевич рассорился с дирекцией и на некоторое

время ушел из театра. «Горе от ума», которое было в тот период одним из самых репертуарных спектаклей, оказалось обезглавленным. Замены Давыдову внутри театра не нашли (или не захотели найти), и благодаря этому на афишах театра появились имена Южина и Станиславского.

Надолго запомнился мне Фамусов — Станиславский. Всем своим барственным обликом, холеными движениями, своим ростом и голосом напоминал он о том, что Фамусов еще не расстался со своим прошлым, что весь он — плоть от плоти екатерининского века, века блестящих, стремительных возвышений и карьер, века ослепительных дворцовых балов и приемов. Станиславский рисовал портрет фанатически убежденного ретрограда и столь же убежденного крепостника, взгляды которого подсказаны ему его прошлыми связями.

Было бы при этом наивно думать, что такой именно Фамусов получился у Станиславского непроизвольно, что великий художник безропотно пошел на поводу у своих внешних данных. Правильнее было бы предположить, что, ориентируясь на свои данные, Константин Сергеевич разработал широко обоснованную и в высшей степени последовательную концепцию образа, которую с присущим ему пластическим мастерством и точностью воплотил на сцене.

Безошибочно найденными интонационными штрихами подчеркивал он социальную сущность Фамусова. При расправе с Филькой и Лизой в поведении Фамусова проступала помимо раздражения и гнева еще чуть уловимая барская брезгливость, пренебрежительность некоего высшего существа, вынужденного против воли соприкоснуться с существами низшими. В разговорах со Скалозубом и Чацким его Фамусов ни на минуту не забывал о своих прошлых днях, сами воспоминания возвышали его над собеседниками, отрешали от обстоятельств нынешней измельчавшей, подешевевшей жизни. Надменная неторопливость речи, округлость движений, взгляд, направленный куда-то в сторону от собеседника — все это было точно рассчитано Станиславским и непосредственно работало на его замысел. При всем том надо сказать, что решение, избранное Станиславским, в известной степени отяжеляло роль, лишало ее той комедийной непосредственности, без которой гениальные грибоедовские стихи неизбежно приобретают оттенок риторичности и сухости. До конца в этом отношении удавалось Станиславскому лишь одно место монолога из второго действия комедии. Рассказывая Скалозубу о московских девицах, которые «словечка в простоте не скажут, все с ужимкой», Фамусов — Станиславский начинал терять самообладание и убыстрял свою речь, словно торопясь убедить Скалозуба в своей правоте. Но дойдя до слов «К военным людям так и льнут, а потому, что патриотки», Фамусов, необыкновенно довольный своей остротой, начинал громко хохотать. Смеялся он очень долго и до того выразительно, что вместе с ним не переставали хохотать и зрители. От этого внезапно прерывавшего фамусовский монолог смеха неожиданный и новый смысл приобретали заключительные слова грибоедовского героя — «Решительно скажу: едва другая сыщется столица, как Москва».

Умное и многогранное мастерство Станиславского позволило ему в роли

Фамусова с блеском и безукоризненной точностью воплотить на сцене свои актерские намерения. И, вместе со всем этим, я не могу отделаться от ощущения, что таких вот живых, непосредственных и наивно-комедийных мест было в его исполнении гораздо меньше, чем, могло бы быть. Подчеркивая сановитость и барственность Фамусова, Станиславский волей-неволей тяжелил тон своих монологов, перегружал искрометный, ошеломляющий своим чисто импровизационным блеском грибоедовский стих многозначительными интонационными оттенками и в конечном счете создавал на сцене уже слишком по-своему трансформированный образ. Глубоко продуманный и безупречный по своей внутренней логике художнический замысел в известной степени сковывал актера и, как это ни парадоксально, вступал в противоречие с его замечательным мастерством.

Своеобразно трактовал Фамусова и другой замечательный русский актер — Александр Иванович Южин. Один из лучших Чацких русской сцены, Южин выступал в этой роли на протяжении нескольких десятилетий. Тем не менее первой его ролью в комедии Грибоедова была не роль Чацкого, а роль Фамусова, которую он, начинающий двадцатидвухлетний актер, сыграл еще в 1879 году в каком-то полулюбительском спектакле. Впоследствии, утвердившись на сцене Малого театра в качестве «героя-любownika», он получил роль Чацкого, играл ее до зрелых лет и, наконец, перешел сначала на роль Репетилова, а затем и Фамусова. Круг, таким образом, оказался замкнутым, и можно сказать с полным основанием, что Южин исчерпал для себя, как актера, все возможности грибоедовской комедии и в полном смысле слова навеки породнился с ней. Должен, однако, сразу же сказать, что все это существенным образом отразилось на его исполнении роли Фамусова.

Прежде всего, слишком импозантен и пластичен был у Южина облик Фамусова. Это был человек с безукоризненными светскими манерами, знающий цену непринужденному жесту и округленным, изящным движениям. В общении с Чацким Фамусов в гораздо большей степени, чем это можно было бы оправдать содержанием комедии, оказывался человеком одного с ним круга. Великолепно читал Южин грибоедовские стихи, но в безукоризненном чтении его нередко пропадали и произвольная грубоватость фамусовского языка, и подчеркнуто старомодные обороты, демонстративно применяемые упрямым ретроградом, и старикинская фамильярность Фамусова по отношению к Чацкому, и столь же старикинское угодничество перед Скалозубом. С большим мастерством проводил Южин комедийные сцены Фамусова с Лизой и, что особенно важно, с подлинным драматизмом рисовал в финале оскорбленного, растерянного, потерявшего почву под ногами отца. В финальных сценах особенно ясно чувствовалось, что перед нами первоклассный драматический актер — темпераментный, властный, способный потрясать зрителей. Превосходный мастер, Южин с полным пониманием решал отдельные, как будто не имеющие ничего общего друг с другом сценические задачи, связанные с образом Фамусова, однако целостного грибоедовского характера он все же не создавал. И один только Фамусов, воплощенный Давыдовым, на всю жизнь запомнился мне, как фигура настолько живая и законченная, что из нее ничего

нельзя было изъять, к ней нельзя было прибавить ни одной черты, ни одной лишней подробности. Его надо было принимать именно таким, каким он появлялся на сцене. Обрюзгший, расплывшийся, самодовольный человек, он являл собой пример весьма примитивного, почти первобытного жизнелюбия — такие и едят с наслаждением, и спят со сладким храпом, и угощают широко. Дешевое волокитство старого крепостника, считающего естественной рабью покорность слуг, уживалось в нем с тупым фарисейским пуританизмом; хлебосольство ничуть не мешало ему быть чиновником до мозга костей.

Именно в этом почти причудливом смешении различных человеческих слабостей, показных добродетелей и тщательно укрываемых пороков, простоты и напыщенности, пустозвонства и лукавства, отцовской любви и отцовской черствости — заключалась удивительная, незабываемая правда созданного Давыдовым характера. Поистине, по тому Фамусову, которого играл Давыдов, можно было легко понять, какие именно люди населяли грибоедовскую Москву, как они жили, как лгали друг другу, как притворялись перед окружающими и перед самими собой. Давыдов, конечно, не ставил перед собой задачу *играть эпоху*, но как раз поэтому вся эпоха, с ее уродливыми и бесчеловечными общественными законами, с ее бутафорским правопорядком и косностью, обретала в Давыдовском Фамусове кровь и плоть. Перед нами был не только барин, не родовой помещик, а мелкий и, должно быть, безземельный дворянин, выслужившийся «на крестишках и местечках», выскочка, который, подобно всем выскочкам на свете, особенно ревностно защищает и отстаивает породившие его нравы.

В первой же сцене с Лизой он превращался в игривого и беззаботного живчика, эдакого безобидного ветреника, которому решительно все позволено. Лизу он сажал к себе на колени, умильно поглаживал ее плечи и шалости свои сопровождал — словно для того, чтобы объяснить и оправдать их — строгой сентенцией:

Скромна, а ничего кроме  
Проказ и ветру на уме.

«Опомнитесь, вы старики», — отбивалась от него Лиза, а он со смиренным юмором соглашался: «Почти». Разговаривал он с Лизой в высшей степени непринужденно. Непринужденность эта не исчезала даже тогда, когда беседа переходила на Софью, на ее поведение, на ее увлечение романами и бессонные ночи. Только в следующей сцене, после появления Софьи и Молчалина, Фамусов, словно спохватившись, становился строгим, непримиримым, требовательным отцом, суровым начальником и наставником. Тут уже и следа не оставалось от того вольного тона, которым он разговаривал с Лизой, — теперь каждое слово произносилось внушительно, убежденно, настойчиво. В свои права вступал хозяин большого московского дома, «взрослой дочери отец», человек, известный чуть ли не всей Москве. Как человек, лишенный истинной широты и размаха, должен он был напомнить дочери обо всем, что сделал для ее воспитания, о деньгах, которые потратил на мадам Розье, о своем собственном

примерном «монашеском поведении».

Поразительно тонко объяснял Давыдов бесконечное фамусовское брюзжание, его недовольство «ужасным веком», его раздражение против учителей, которых, повинаясь требованиям высшего света, он вынужден был приглашать в дом. Фамусов еще не вполне освоился со своим положением, чувствует себя не в своей тарелке и пыжится, пыжится без конца, чтобы не отстать от признанной московской знати. Перечисляя бесчисленные благодеяния, оказанные им Молчалину, — «дал чин асессора и взял в секретари; в Москву переведен через мое содействие», — давыдовский Фамусов изобличал себя как человека нового и случайного в сановных кругах. Потому-то и приходится ему все время подогревать свое тщеславие и чувство собственного достоинства. Даже в заключительной реплике этой сцены

А у меня, что дело, что не дело,  
Обычай мой такой:  
Подписано, так с плеч долой

можно было услышать мелкое самовеличание, умиление перед своей должностью, перед своей властью над важными бумагами и перед своими чиновными обязанностями.

Этот же мотив звучал и в первой сцене второго акта, в которой Фамусов заставляет Петрушку записывать в календарь предстоящие ему на неделе светские дела. То обстоятельство, что во вторник Фамусову предстоит отправиться «на форели» к Прасковье Федоровне, в четверг присутствовать на погребении Кузьмы Петровича, а после того крестить «у вдовы, у докторши», дает ему повод пофилософствовать по поводу «тяжкой жизни», которой ему приходится жить, благодушно пококетничать своим высоким положением. Со сладострастием истинного чревоугодника вспоминает он о предстоящих ему у Прасковьи Федоровны форелях, но тут же с лукавым жеманством брюзжит: «Ешь три часа, а в три дни не сварится». Перечисляя многочисленные и достославные добродетели скончавшегося Кузьмы Петровича и прежде всего то обстоятельство, что Кузьма Петрович «богат, и на богатой был женат», Фамусов уже не в силах скрыть свое умиление людьми, ныне его окружающими: «Что за тузы в Москве живут и умирают!» В одной этой фразе, которую Давыдов произносил чуть ли не с испугом, выдавал себя и свое мизерное прошлое маленький, бескрылый человечек, раб и угодник.

Хорошо известно, что истинный и высокий комический эффект на сцене возникает по преимуществу тогда, когда актер говорит и делает смешные вещи, оставаясь совершенно серьезным. Давыдов никогда не нарушал этого закона. Более того, самые смешные реплики своего героя он произносил с таким видом, что можно было подумать, Фамусова возмутит и приведет в бешенство любая попытка принять его слова в шутку, с таким искренним убеждением, с такой сердечной страстью он их произносил. Крайнее напряжение мысли отражалось на его лице в минуту, когда он соображал, в какой день ему придется крестить «у вдовы, у докторши». Заключительные слова монолога «она не родила, но по

расчету моему должна родить» вызывали целую бурю смеха в зрительном зале, а Фамусов — Давыдов с самым растерянным видом продолжал что-то обдумывать и высчитывать, вспоминать и взвешивать, недовольно поглядывая на хохочущих зрителей.

В этом упрямом и желчном старике была непостижимая душевная наивность и простота, вполне объяснявшая иные его рассуждения. После того как на сцене появлялся Чацкий, между ним и Фамусовым завязывалась словесная игра, в центре которой были Софья и возможное сватовство Чацкого. В ответ на прямые вопросы Фамусова «Скажи, тебе понравилась она? Обрыскал свет; не хочешь ли жениться?» — Чацкий холодно отвечает: «А вам на что?» Не на шутку обиженный этим пренебрежением предполагаемого жениха, Фамусов — Давыдов со всей искренностью качал головой, оглядывался по сторонам, словно ища человеческого сочувствия, и наконец выпаливал с каким-то неожиданным озорством:

Меня не худо бы спроситься,  
Ведь я ей несколько сродни;  
По крайней мере искони  
Отцом недаром называли.

В словах этих было столько насмешки и одновременно столько удивления, что трудно было решить — только ли вышучивает Фамусов Чацкого или потрясен до глубины души утратой власти над дочерью. В аплодисментах, которыми сопровождалось слова Фамусова, была немалая доля сочувствия к извечной отцовской судьбе, но в конечном счете сочувствие это ничего не меняло в отношении зрителей к Фамусову как личности. Отец, так сказать, отцом, а человек все равно дрянной и мелкий. Этот мелкий и дрянной человек очень откровенно обнажал себя и в монологе о Максиме Петровиче, и в беспокойстве, которое вызывали в нем речи Чацкого. Здесь Давыдов не останавливался на полпути и, что называется, выворачивал душу Фамусова наизнанку. Услышав Чацкого, его опасные и разрушительные слова, он прямо-таки цепенел от ужаса. В восклицаниях, которыми он сопровождал монолог своего гостя, от раза к разу все явственнее звучали возмущение, ярость, страх, изумление и снова панический ужас. «Ах! боже мой! он карбонари!» — всплескивал он руками; «Опасный человек!» — озирался он по сторонам; «Что говорит! и говорит, как пишет!» — шептал в неподдельном изумлении; «Он вольность хочет проповедать!» — вскрикивал с такой силой, чтобы все слышали его возмущение; «Да он властей не признает!» — орал он в исступлении, уже не в силах сдерживать свою ярость, свою ненависть к словам, способным поколебать устои, на которых зиждется его благополучие. Сцена эта завершалась отчаянным криком Фамусова: «Под суд, под суд».

Этим последним криком Фамусов как бы исчерпывал свои душевные силы. Его охватывала апатия, он весь сникал, и можно было подумать, что теперь ему уже не до новых гостей. Не слушая доклада слуги, сообщавшего о прибытии Скалозуба, он продолжал в самозабвении шептать какие-то возмущенные,

протестующие слова, но, узнав, что прибыл к нему не кто иной, как Скалозуб, спохватывался и самым чудодейственным образом менялся в лице. Приход Скалозуба возвращал его к действительности, вливал в него новые силы, разгонял обступившие его кошмары. «Принять его, позвать, просить, сказать, что дома, что очень рад», — торопил он слугу с той суетливой бодростью, о которой с таким сарказмом говорит Чацкий. Казалось, именно в Скалозубе видит Фамусов — Давыдов ту силу, которая охранит его от всех и всяческих карбонариев.

Но не только на этом строил сцену появления Скалозуба Давыдов. С необыкновенной тонкостью играл он и прямой комедийный конфликт, возникающий в ней и основанный на том, что пуще огня боится Фамусов встречи верноподданного полковника с бунтарем и вольнодумцем. Мотив этот достаточно ясен и в самом грибоедовском тексте, но Давыдов находил для его реализации выразительнейшую, хоть и очень простую сценическую деталь. Рассказывая Чацкому о Скалозубе и как бы подготавливая его к предстоящей встрече, он то и дело поглядывал на дверь, из которой вот-вот может появиться полковник. Рассказывая, Фамусов торопился изо всех сил, потому что за несколько минут нужно было сообщить Чацкому о том, что Скалозуб — «известный человек, солидный, и знаков тьму отличья нахватал; не по летам, и чин завидный, не нынче-завтра генерал». И еще более важно дать понять непрошенному претенденту на руку дочери, что столь почтенный человек сам явно влюблен в Софью. Снова взглянув на дверь, предупредив Чацкого, чтобы тот надлежащим образом вел себя при Скалозубе, Фамусов — Давыдов убежал навстречу дорогому гостю.

Всю эту сцену Давыдов вел в бешеном, непрерывно нарастающем темпе — можно было подумать, что страх перед вольнодумными речами Чацкого торопит его, заставляет суетиться и без умолку разговаривать. Любопытно, что при всем этом каждое произносимое Фамусовым слово звучало ясно и четко, каждое движение было осмыслено и закончено. Тут уж заявляла о себе виртуозная давыдовская техника, техника, позволяющая актеру мгновенно менять ритм речи, переходить из одного состояния в другое, пользоваться, если это требуется сценическими обстоятельствами, самыми причудливыми интонационными эффектами. Именно техника буквально ошеломила меня, когда я впервые, в качестве профессионального актера играя Скалозуба, дожидался своего выхода. Стоя за кулисами и уже настроив себя соответствующим образом, войдя в роль, я двинулся на сцену и услышал умильные, рассыпчатые слова Фамусова «Сергей Сергеич, к нам, сюда, прошу покорно, здесь теплее» и сразу же вслед за ними дружеский напутственный шепот: «Не волнуйся, все будет хорошо». А еще через мгновение снова заговорил вскочивший на стул Фамусов: «Прозябли вы, согреем вас; отдушничек отвернем поскорее». Для меня, начинающего актера, переключения эти были непостижимыми и казались каким-то профессиональным волшебством. Само собой разумеется, что в подобных переключениях не было и тени той технической бравады, нигилистического пренебрежения к внутренней жизни персонажа, которые проявляются иной раз актерами холодными и равнодушными, автоматически повторяющими

разработанный рисунок.

Диалог Фамусова со Скалозубом Давыдов строил на том, что мысль о полковнике как женихе для дочери заставляет его забыть о присутствии Чацкого. Захлебываясь от удовольствия, льстит он своему гостю, спешит изложить ему свои взгляды на жизнь и, вглядываясь в его лицо, ищет на нем знаки согласия и сочувствия. Слушая фамусовский монолог «Вкус, батюшка, отменная манера», я не успевал ловить Давыдовские интонации — они были так неожиданны, так выразительны, так живы, что мне было очень трудно оставаться Скалозубом, то есть сидеть неподвижно и с тупым безразличием поддакивать рассказчику. Могу сказать безо всякого преувеличения, что Давыдов играл в этом монологе не одного только Фамусова, а всю фамусовскую Москву, играл хвалёных «юношей, сынков и внучат», которые «в пятнадцать лет учителей научат», играл «старичков» — «прямых канцлеров в отставке по уму», играл «Ирину Власьевну! Лукерью Алексевну! Татьяну Юрьевну! Пульхерию Андревну» и незадачливых их дочек, играл всю жизнь московскую — показную, вздорную, безмозглую жизнь так называемого «света».

Но Давыдов господствовал на сцене не только тогда, когда завладевал вниманием зрителей блистательно разработанными, до предела насыщенными сценической жизнью монологами. В не меньшей степени он оставался в центре и тогда, когда ему приходилось молчать и слушать. Незабываемым было в этом отношении поведение Фамусова во время монолога Чацкого «А судьи кто?» Сидя между мною — Скалозубом и Юрьевым — Чацким, Давыдов умудрялся в буквальном смысле слова раздваиваться, превращаться в двух Фамусовых одновременно. Оцепенев от ужаса, но боясь, однако, обнаружить свой испуг перед Скалозубом, он одной стороной лица и одним глазом заискивающе и виновато улыбался, а другой стороной и другим глазом выказывал свое крайнее возмущение речами Чацкого, метал на него громы и молнии. Увидев, что Скалозуб особенно возмущен рассуждениями Чацкого о мундире, прикрывавшем «слабодушие, рассудка нищету», он тяжело втягивал воздух и, возведя очи к небу, горестно шептал: «Уж втянет он меня в беду».

На протяжении первых трех актов комедии Давыдов ни в какой мере не исчерпывал своей сценической изобретательности. Он не только умудрялся приберечь к Последнему акту свое актерское дыхание, но и открывал зрителям новую и, пожалуй, наиважнейшую сторону своего Фамусова. В минуту постигшей Фамусова беды он на одно короткое мгновение представал перед зрителями глубоко оскорбленным в лучших своих чувствах отцом, но сейчас же вслед за этим показывал, что не отцовские чувства были истинным источником его страданий. Все происшедшее в его доме — мнимое безумство Чацкого, обнаружившийся подлый молчалинский обман, бесчестие дочери — представилось ему грандиозным заговором, заговором против него самого, против его репутации и служебной карьеры.

Появлялся Фамусов — Давыдов на сцене в состоянии крайнего возбуждения. Озираясь по сторонам и увидев дочь — «бесстыдницу! Срамницу!» — он поначалу даже успокаивался: должно быть, ждал чего-то более страшного и непоправимого. С явным облегчением бросал в сторону

знаменитую реплику «Ни дать, ни взять она, как мать ее, покойница жена». Все или почти все Фамусовы, которых мне пришлось видеть, на этой фразе строили всю сцену, специально подводили к ней и всячески ее обыгрывали. Давыдов поступал иначе. Он произносил ее походя, небрежно и безо всякого нажима. Она непроизвольно вырывалась у него, как должны были бы вырваться слова «так я и знал». Видимо, Фамусов уже давно свыкся с мыслью о наследственной ветрености дочери, и не эта ветреность вывела его из себя. Отшатнувшись от Софьи, он сразу же спохватывался, обрушивал целый водопад упреков на дочь. И каждый из этих упреков адресован прежде всего карбонарию Чацкому, человеку, навеки запятнавшему его дом, его имя, его верноподданическую репутацию.

Во время заключительного монолога он, ошеломленный всем происшедшим, сидел на стуле и чуть раскачивался, обхватив голову руками. Поначалу он вовсе не слушал всего, что говорил Чацкий, и только со середины монолога начинал поднимать голову и прислушиваться к доносящимся до него обличениям. Смысл этих обличений в конце концов доходил до него, он изумленно разводил руками и с полным сочувствием к самому себе говорил: «Ну что? Не видишь ты, что он с ума сошел?» Медленно поднимался со стула, делал несколько шагов по лестнице, а после слов «Моя судьба еще ли не плачевна» резко разворачивался на публику, и, словно вспомнив что-то самое важное, восклицал: «Ах боже мой, что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» В позе совершеннейшего отчаяния, ищущий у зрителей сочувствия и помощи — таким он предстал перед зрителями в финале гениальной комедии Грибоедова.

Когда я буду говорить об Илье Матвеевиче Урлове и его городничем, я коснусь и исполнения этой роли Давыдовым. О другой замечательной работе Давыдова, о воплощении им образа Расплюева из «Свадьбы Кречинского» великолепно написал Ю. М. Юрьев в своих вдохновенных «Записках». Мне же хочется здесь рассказать еще об одной роли Владимира Николаевича — роли Кузовкина в «Нахлебнике» И. С. Тургенева. Смешное и трагическое в таланте Давыдова, трогательное и мудрое, простое и сложное раскрывались в этой роли с необыкновенной полнотой. Увидев «Нахлебника», можно было с полной ясностью представить себе, как велик диапазон мастерства Владимира Николаевича, как непостижимо широки его возможности и творческие интересы. Мне, как я уже упоминал, посчастливилось быть в «Нахлебнике» партнером Давыдова, непосредственно соприкасаться с его Кузовкиным. На каждом представлении пьесы Тургенева я снова и снова убеждался в том, что передо мной наиреальнейший человеческий образ, действительно почерпнутый из жизни, постигнутый и разгаданный большим сердцем художника. Ни в одной другой роли Давыдов в такой степени не открывал себя как актера-гуманиста, страстного и мужественного, бесстрашно глядящего в глаза жизненной правде.

Постановка «Нахлебника» была дебютом молодого режиссера Юрия Львовича Ракитина, приглашенного к нам из Московского Художественного театра. В течение четырех лет Ракитин служил в Художественном театре, сыграл в нем несколько ролей (в том числе роль Калганова из «Братьев Карамазовых») и в наш театр пришел с искренним желанием работать «по системе». Однако

добрых намерений молодого режиссера оказывалось совершенно недостаточно. «Систему» он понимал очень приблизительно, внешне и, столкнувшись с такими яркими и зрелыми актерскими индивидуальностями, как В. Н. Давыдов, К. Н. Яковлев, Н. П. Шаповаленко, И. В. Лерский, Ю. В. Корвин-Круковский, сразу же капитулировал и отказался от своих новаторских поползновений. В результате он поставил спектакль, который ничем не отличался от всех других постановок нашего театра. Талантливые актеры играли в нем хорошо, но целостного и последовательно осуществленного режиссерского замысла в работе Ракитина не было и в помине. Ракитин был сам слишком неопытен и неумел, чтобы предложить каждому из актеров ясное и интересное решение. При этих обстоятельствах, как и следовало ожидать, успех спектакля решили яркие, неповторимые индивидуальности актеров и прежде всего исполнение Давыдовым роли Василия Семеновича Кузовкина.

Исполняя роль Карпачова, я находился большую часть первого действия на сцене и игру Давыдова наблюдал в самой непосредственной близости. Это был незабываемый урок великого трагикомического искусства, искусства, заставляющего одновременно смеяться и плакать, радоваться и грустить, огорчаться за род людской и гордиться им. При этом мне особенно хочется подчеркнуть, что и драматизм, и комизм Давыдова были в одинаковой степени благородны — ни одной мелодраматической, слезливой интонации, ни единого грубого комического приема. Волнующее чувство жизни было единственным и безошибочным ограничителем мастерства актера, не позволявшим ему злоупотреблять и смешным, и печальным, ставившим это мастерство над какими бы то ни было сценическими эффектами.

Давыдов играл Кузовкина почти без грима, приклеивал он лишь маленькие, чахлые седые бачки. На сцене Давыдов появлялся в чистеньком, подчеркнуто опрятном сюртуке, улыбаясь какой-то блаженной, бессмысленной улыбкой. Оглядываясь по сторонам, чуть сгибаясь, робкими, еле слышными шагами входил он в гостиную барского дома. Так же осторожно и виновато, словно школьник, обманывающий доверие учителей, делал кому-то, находившемуся позади него, таинственные знаки. На одно мгновение останавливался, еще раз оглядывался и шел дальше — к окну, у которого стоял большой стол. Увидев управляющего Егора, он подобострастно, почти радостно кланялся, но Егор нетерпеливо отмахивался от него. Увидев дворецкого Трембинского, он и ему отвешивал почтительный поклон, причем делал это с таким видом, будто опасался неожиданного удара кнутом. Однако Трембинский, которого очень выразительно играл И. В. Лерский, снисходил до обращения к Кузовкину: «А! Этот! Ну что? И вы туда же? Тоже молодых господ встречать собрались?.. а?..» И Кузовкин поспешно подхватывал: «как же-с». Увидев пробиравшегося за Кузовкиным Иванова (роль эту очень трогательно исполнял Н. П. Шаповаленко), Трембинский внушительно объяснял, что теперь не время для гостей. Кузовкин — Давыдов проглатывал этот лакейский упрек с такой болью в глазах, с таким тоскливым смирением, что было сразу понятно: этот самый Иван Кузьмич Иванов — единственное человеческое существо, согревающее жизнь старого «нахлебника».

«Ваня!.. а Ваня?» — звал его Кузовкин после ухода Трембинского, и два маленьких, одиноких человека усаживались в уголку и вели свою бесхитростную беседу. Один из них что-то спрашивал, другой отвечал, один высказывал какие-то опасения, другой принимался отвергать их. Слова при этом произносились простые, не подобранные. Глубокое человеческое чувство, связывавшее двух этих людей, открывалось все сильнее и сильнее. Иванов — Шаповаленко с грубоватой прямоотой объяснял Кузовкину, что приезжающая Ольга и не посмотрит на него, а Кузовкин умоляюще возражал ему: «Ну, нет, Ваня». «Вот увидишь», — настаивал Иванов, а Кузовкин все еще держался: «Ну полно же, Ваня, пожалуйста». «Да вот увидишь», — не унимался Иванов, стараясь разбудить гордость в сердце Кузовкина. А тот, слабый, несчастный человек, на этот раз проявлял необъяснимое душевное упрямство: «Право, Ваня, перестань... Сыграем-ка лучше в шашки...»

Давыдов никогда не придумывал характера своих героев, не навязывал им особых отличительных черт. Характеры, и притом очень разные характеры, рождались им непосредственно на сцене, в действии, в столкновениях с жизнью. Случилось это и в роли Кузовкина. Силой могучего внутреннего перевоплощения Давыдов так преображался внешне, что, казалось, между обликом созданного им Кузовкина и его собственным обликом нет ничего общего. Между тем, повторяю, Давыдов почти совсем не гримировался в этой роли. Он зажил жизнью, болью, затаенным отцовским чувством, израненной гордостью Кузовкина — и лицо его избороздилось новыми морщинами, согнулась спина, негаснущая, усталая *обида* загорелась в глазах. Давыдовский Кузовкин не был жалок: его душевность и его доброта были сильнее его несчастий. Детское его простодушие, доверчивая прямоота и благожелательность заставляли не столько жалеть его, сколько удивляться ему и любить его.

Я не могу забыть, как, беседуя после приезда Елецких с Ивановым, Кузовкин — Давыдов спрашивал: «А заметил ли ты, Ваня, какие у ней глаза?» По тону, каким Давыдов произносил эти слова, можно было понять, что для Кузовкина нет сомнений в том, что Иванов, конечно, заметил и в таком же восторге от глаз Ольги, как сам он, Кузовкин. Но печальный скептик Иванов, к великому удивлению Кузовкина, отвечал: «Нет, не заметил, Василий Семенович». Тогда Кузовкин — Давыдов с глубоким сочувствием и одновременно укором склонялся над своим маленьким другом: «Я, брат, тебе после этого удивляюсь, — ей богу. Это нехорошо, Ваня, право, нехорошо». Столько детского простодушия, затаенной просьбы и доброго дружеского чувства было в его словах, что Иванов не мог не уступить. С неловкой растерянностью, не глядя на Кузовкина, Иванов — Шаповаленко бормотал: «Может быть; что ж, я не говорю», — и трусливо переводил разговор на другую тему: «А вон дворецкий идет». Еще одна интонационная деталь, найденная Давыдовым, запомнилась мне очень отчетливо. Ольга, уже знающая о том, что она дочь Кузовкина, продолжает путать его имя и отчество, называет его Василием Петровичем. Впервые Кузовкин позволяет себе поправить ее: «Меня Васильем Семенычем зовут, Ольга Петровна». Кузовкину — Давыдову мучительно трудно и стыдно было сказать эти слова вслух, потому что при всем

желании, при всей своей доброте, он не смог избежать в них горького и болезненного укора. Простите мне, как бы говорил Давыдовский Кузовкин, что я заметил ваше небрежение, простите мне обиду, которую вы же мне причинили.

Такого рода психологических интонационных нюансов рассыпано было в роли очень много. Должно быть, именно они и завоевали Кузовкину — Давыдову безоговорочные симпатии зрителей, вызвали мощную ответную волну тепла и нежности, которая шла из зрительного зала на сцену. Но были в спектакле сцены, в которых Давыдов поднимался до таких трагических высот, когда понятия нежности, сочувствия и тепла уже неприменимы. К числу подобных сцен принадлежит и сцена спаивания Кузовкина из первого акта. На всем протяжении этой сцены я находился, в качестве Карпачова, неподалеку от Кузовкина — Давыдова, минута за минутой мог я наблюдать, как накапливалась в добром и безобидном старике опасная взрывчатая сила, вот-вот грозившая прийти в движение. Незаметно даже для нас, непосредственных партнеров Давыдова, его Кузовкин переступал одну за другой границы трезвости, терял власть над собой и в какой-то момент оказывался совершенно пьяным. Глаза его становились тусклыми, весь он сникал, потеряв, казалось, навсегда какую-то внутреннюю опору, почву под ногами.

Это было очень страшно — как будто человек освобожден от каких-то пут и вместе с тем освобожден от самого себя, от своих живых человеческих чувств, превращен в мертвеца. Вот на какие-то короткие секунды охватывает его жажда куража, но тут же выясняется, что физических и душевных сил нет никаких. Путаясь и запинаясь, произносил он имя своего врага — «Ган-гин-местер» — и повторял его несколько раз. На лице Кузовкина — Давыдова отражалось при этом какое-то странное, болезненное наслаждение. «Он мне всю жисть вредил, этот Гангинместер», — почти с торжеством признавался Кузовкин и, блаженно улыбаясь, отмахивался, словно тот находился рядом. На голове его покачивался дурацкий колпак, водруженный мною, Карпачовым. Вокруг гоготали во все горло черствые мерзавцы, вроде Тропачева. А он, внезапно опомнившись, начинал плакать — плакать навзрыд, с какой-то ребячьей искренностью и ребячьей безудержностью, утирая слезы рукавом, стыдливо отворачиваясь от окружающих. Я ничуть не преувеличу, если скажу, что вместе с Давыдовым плакали зрители всех пяти ярусов Александринского театра, плакали осветители и рабочие сцены, с трудом сдерживали себя и мы, его партнеры.

При всем желании не мог бы я рассказать здесь обо всех ролях, в которых мне пришлось видеть Владимира Николаевича. Едва ли можно найти актера, послужной список которого так полно представлял бы весь театральный репертуар эпохи. В пьесах одного только Островского он сыграл свыше восьмидесяти ролей, выступал в драматических произведениях и инсценировках Тургенева, Щедрина, Гоголя, Пушкина, Чехова, каждый раз проявляя удивительное чувство и понимание авторского стиля. В пьесах Л. Н. Толстого он играл Звездинцева и 3-го мужика в «Плодах просвещения», Акима и Митрича во «Власти тьмы», Игната в «От ней все качества», и невозможно было понять, как удается одному и тому же актеру воплотить и глупую дворянскую спесь и горькую мудрость старика крестьянина, живую человеческую боль и сытое,

неумное самодовольство. Нет числа ролям, которые Давыдов переиграл в бездарных, пустых пьесах В. Крылова и ему подобных присяжных драмоделов императорского театра, в разного рода фарсах и водевилях, совершенно недостойных Давыдовского таланта и мастерства. Между тем и в этих своих выступлениях он оставался несравненным по своей правдивости художником, бесконечно наблюдательным, требовательным к себе, пытливым.

Никогда не казался он «ряженым», никогда не прибегал к поверхностной имитации простонародной речи, не подделывался под своих героев. Накопленный им запас жизненных наблюдений был так велик, что его с лихвой хватало на все роли. В этом его с полным основанием можно считать правдивейшим летописцем современных ему нравов, создателем огромной галереи портретов людей своего поколения. На этих портретах были запечатлены человеческое лукавство и простодушие, неизбывное горе маленьких незащищенных людей и брезгливое самодовольство власть имущих, гордость и унижение, великодушие и низость. С равной силой он сочувствовал и высмеивал, уличал и заступался — во всех случаях создаваемые им образы были до конца аргументированы, удостоверены самой жизнью. Роли, которые он переиграл в пьесах И. Потапенко, В. Рышкова, Е. Карпова, были в значительной мере его собственными созданиями — столько вкладывал он в них своего сердца, ума и опыта.

И при всем том Давыдов был сложным, весьма противоречивым человеком. Меньше всего хотелось бы мне изображать его эдаким театральным ангелом, безответным рыцарем без страха и упрека — в человеческом смысле он далеко не всегда оказывался на высоте. В Великой Октябрьской социалистической революции, в ее истинном значении он поначалу не разобрался и воспринимал ее сквозь призму событий, происходивших в Александринском театре: считал, что все вокруг плохо, поскольку плохо в самом театре, поскольку нет согласия среди актеров и непонятно, какие пьесы надо играть, чего добиваться. Он слишком любил театр, в котором проработал к этому времени без малого сорок лет, чтобы оставаться равнодушным к его судьбе. «... Теряюсь в догадках, что же делать, как быть, куда идти?» — признавался он в одном из писем к Батюшкову, относящихся к самому концу 1917 года, и можно несколько не сомневаться в искренности этого признания. Правильно понять великий исторический смысл событий, совершавшихся вокруг, он не сумел. Слишком сильно держало его в своих руках прошлое.

В 1918 году Владимир Николаевич ушел из театра. Некоторое время выступал в Петрограде — в театре Народного дома и в каких-то второстепенных театрах. Затем уехал в провинцию и волей судеб оказался в захваченном интервентами Архангельске. До 1920 года ему пришлось прозябать вдали от своего театра, от друзей.

Немало за это время пришлось ему пережить и передумать, о многом он теперь стал размышлять по-другому. Как только интервенты были выброшены из Архангельска, он обратился к А. В. Луначарскому с просьбой помочь ему поскорее добраться домой. Настоящим праздником стало возвращение Владимира Николаевича в нашу театральную семью. Его встречали, как

человека, выздоровевшего после тяжелой болезни, а он, пожимая всем нам руки, заглатывал слезы, мешавшие ему говорить, и только улыбался, счастливый и умиротворенный. Помню, как-то я сказал ему: «Во время вашего отсутствия, Владимир Николаевич, нам казалось, что сцена пустует». «А мне, — ответил он, глядя на меня грустными старческими глазами, — все это время казалось, что пустует моя душа». И тут же прибавил: «А теперь вот опять переполнена!»

Вскоре после возвращения Давыдов выступил в новом спектакле нашего театра, в философской драме А. В. Луначарского «Фауст и город», над постановкой которой работал режиссер Н. В. Петров. Роль старика Бунта, порученная Давыдову, была нелегкой, она требовала от актера большого эмоционального напряжения и немалой затраты физических сил. Но семидесятилетний актер работал над ней с таким увлечением и, я бы сказал, с такой гордостью, словно это была его первая роль на сцене. Мне и на этот раз, как я уже говорил, посчастливилось быть партнером Давыдова (в «Фаусте и городе» я исполнял роль Фауста) и видеть воочию, как он, несмотря на все перенесенные испытания, творчески молод, упорен в работе и беспощаден к самому себе. После репетиций уставали все участники будущего спектакля, уставал даже неутомимый Николай Васильевич Петров, совсем еще молодой в ту пору. Не уставал один только Давыдов, Давыдов — уже сильно похудевший, физически сдавший, совсем не тот, которого мы знали несколько лет назад.

Мне приходилось слышать, что у Владимира Николаевича был тяжелый характер, что он часто капризничал, придирался к окружающим. Не стану оспаривать этого, но думаю все же, что чаще всего за скверный характер люди принимали взыскательность Давыдова, прямоту его суждений, неумение и нежелание прибегать ко всякого рода дипломатическим тонкостям. Сам необычайно дисциплинированный, он требовал такой же дисциплинированности от других, не признавал и не терпел актерского панибратства, развязности, притворства. Его ученик Г. И. Соловьев, артист нашего театра, рассказывал мне о том, как провел Владимир Николаевич первое занятие со своим курсом в Театральном училище. «Ну, здравствуйте, — сказал он безо всякой торжественности. — Надеюсь, вы знаете, зачем вы сюда явились!» Чуть оробев от неожиданности, ученики заявили, что пришли учиться, чтобы стать артистами. Это очень развеселило Давыдова. «Артистами? — переспросил он. — Ну, это дело будущего. Есть у нас с вами дела поближе. Много, очень много придется вам потрудиться для того, чтобы получить право на это высокое звание». Г. И. Соловьев рассказывал, что Давыдов, помолчав после этих слов, стал разглядывать своих новых учеников, каждого в отдельности. Затем он снова заговорил: «Артист — это человек, утверждающий и проповедующий красоту, красоту души, красоту сердца. Знаете ли вы, что такое красота?» Ученики молчали и с недоумением поглядывали друг на друга. Тем временем Владимир Николаевич остановил свой взгляд на одной из учениц, явившейся с какой-то замысловатой прической и с нелепо пестрой лентой в волосах. Давыдов долго смотрел на нее и затем спросил: «Должно быть, у вас голова болит?» Девушка оказалась из бойких и громко возразила: «Ничуть не болит!» «Для чего же вы так обвязались?» — крикнул вдруг Давыдов и, ко

всеобщему изумлению сорвав с девицы ленту, растрепал нелепую прическу. «В таком виде вы ко мне на занятия ходить не будете. Незачем заниматься искусством в таком дурацком виде!» — громко и жестко произнес он. Поначалу девица очень сердилась, доказывала, что она, дочь известного художника, оскорблена и т. п. Но в конце концов здравый смысл восторжествовал, и она поняла, что учитель действовал в ее же интересах. Этот рассказ Соловьева в полной мере подтверждается всем педагогическим опытом Давыдова. Он не только учил, но и воспитывал, воспитывал актеров по-настоящему преданных театру, отечески наблюдал за ними, за их профессиональными успехами, за их личной жизнью, за их духовным ростом. Не случайно ученик Владимира Николаевича — Леонид Сергеевич Вивьен сам стал великолепным воспитателем актеров, вырастившим целую плеяду педагогических «внуков» Владимира Николаевича — Юрия Толубеева, Василия Меркурьева, Николая Симонова, Виталия Полицеймако, Ольгу Казико, Михаила Екатерининского.

Однажды мне посчастливилось быть на вечере у К. А. Варламова. Под аккомпанемент известного гитариста Де-Лазари Давыдов пел на этом вечере романсы А. Варламова и других русских композиторов, и пел, надо сказать, замечательно. По сей день звучат у меня в ушах романсы «О, позабудь бывшие увлечения» и «Голосистая птичка». Пел он так, словно обращался к находящемуся рядом очень близкому и очень дорогому человеку, с какой-то особой мягкостью и грустью. Помню, что еще до того, как Давыдов начал петь, Варламов совершенно серьезно обратился к своей родственнице: «Варвара, дай же мне чистый платок! Ты ведь знаешь, когда Володя поет, у меня слезы текут ручьями!» Предусмотрительность Константина Александровича оказалась не лишней: все, кто в тот вечер слушал давыдовское пение, не раз вынимали платки. В самой фразировке, в неповторимой речитативной передаче мелодии, в необыкновенной естественности дыхания — он как будто и вовсе не дышал — заключался, должно быть, секрет обаяния Давыдова как певца.

Давыдов сыграл многие и многие роли русского и западного репертуара, был актером-полиглотом, умеющим разговаривать на всех сценических языках, и вместе с тем его актерское своеобразие, как мне кажется, целиком и полностью нашло свое выражение в таких образах, как образы Фамусова и Кузовкина. И это не случайно: истинная художественная разносторонность — всегда есть также величайшая определенность.

Свой рассказ о замечательном русском актере Владимире Николаевиче Давыдове мне хочется закончить мыслью, с которой я этот рассказ начал. Мне, вероятно, пришлось быть и приблизительным, и слишком кратким в этом рассказе. О Давыдове следовало бы помнить больше и подробней; и не только потому, что он сам этого заслуживает, как величайший представитель русского сценического реализма, но и потому, что в его артистической индивидуальности, в его истолковании ролей, как в фокусе, соединились самые типичные, самые характерные черты нескольких поколений русского актерства — от Щепкина до великих мастеров сцены начала нашего столетия. В нем продолжали свою жизнь и могучий творческий дух Щепкина, и страстный гуманизм Мартынова, и блистательное мастерство Самойловых. Думаю, что он не был похож ни на

одного из своих предшественников и вместе с тем продолжал и повторял каждого из них. Среди актеров, которых я знал, Давыдов не имел себе равных. Он добился величайшей чести, которой может быть удостоен художник — самое имя его стало синонимом жизненной правды, мастерства и мысли на сцене.

## ТРАДИЦИЯ И МАСТЕРСТВО

Вера Аркадьевна Мичурина-Самойлова приняла актерскую эстафету из рук своей матери, талантливой представительницы «самойловской династии» русского театра Веры Васильевны Самойловой. Самой Вере Васильевне пришлось очень рано покинуть сцену: став в молодости женой офицера, она уже не могла продолжать службу в театре, ибо, нарушив этим кастовые офицерские традиции, поколебала бы репутацию мужа. Ее неутоленная страсть к искусству обратилась поэтому на дочь. Почувствовав в ней будущую актрису, Вера Васильевна не только одобрила выбор дочери, но и сама, со всей своей материнской пылкостью стала готовить ее к сцене. Вера Аркадьевна с грустной нежностью вспоминала о том, как ревниво прислушивалась мать к ее речи, как следила за ее произношением и манерой держаться, как учила ее носить платья. Указания, советы и рассказы матери были, в сущности говоря, единственной школой, в которой Вера Аркадьевна училась, — любительницей, самоучкой пришла она в Александринский театр и поднялась в нем до самых высоких вершин сценического мастерства.

О Вере Аркадьевне с полным основанием говорили, что в жилах ее течет актерская кровь и что сцена была ее первой колыбелью, первым знанием, первой верой и первой любовью. Вместе с матерью в актерскую дорогу ее напутствовала семидесятилетняя тетка, тоже Самойлова и тоже актриса. Дрожащим от волнения голосом она рассказывала племяннице о пленительных и незабываемых ощущениях, с которыми связан путь актрисы, — рассказывала и учила, рассказывала и предупреждала, рассказывала и требовала. Эти постоянные внушения родных сделали в конце концов свое дело — Вера Аркадьевна пришла в театр уже вооруженная если не мастерством, то, во всяком случае, сознанием, мыслью настоящей актрисы, до придирчивости требовательной к себе и в работе не жалеющей сил.

Первый отзыв о молодой актрисе появился в «Петербургском листке» 8 декабря 1885 года и принадлежал довольно известному в то время критику Н. Вильде. «В. А. Мичурина, — писал Вильде, — совсем еще молодая девушка, воскресила перед нами... изящный образ своей даровитой матери; когда же она заговорила своим мягким, полным по звуку и льющим в душу голосом, то публикой сразу овладел какой-то особенный интерес к начинающей артистке». Можно сказать безо всякого преувеличения, что интерес этот никогда не ослабевал и сопровождал вдохновенному искусству Веры Аркадьевны навеем протяжении ее долгой артистической жизни. Она могла быть холодной, чуть «умственной» на сцене, иной раз ей не хватало горячей непосредственности, но зато она всегда и неизменно была интересна, интересна своей острой и творчески самостоятельной актерской мыслью, интересна безупречной и разнообразной логикой своих сценических созданий.

Мое первое знакомство с Верой Аркадьевной состоялось незадолго до того, как она справляла двадцатипятилетие своей сценической деятельности —

иными словами, она уже была опытной признанной актрисой, а я ничего еще не умевшим театральным юнцом, восторженно взиравшим на нее из-за кулис. Кто-то сказал о ней: «Самая элегантная из русских актрис». И это была сущая правда. Она всегда была удивительно подтянута, молода, изысканно просто одета и выглядела на пятнадцать-двадцать лет моложе своего возраста. Такой она оставалась до последних своих дней — Вера Аркадьевна скончалась на восемьдесят втором году жизни, к общему изумлению, так и не став старухой. О ней можно было сказать, что она уже не молода, что она долго жила на свете и много видела, но назвать ее старухой не решился бы никто.

Чудес на свете не бывает. Неиссякаемая ее молодость была результатом упорной работы над собой. За сорок пять лет своей службы в театре я не встречал, за исключением разве одного только Юрия Михайловича Юрьева, ни одного актера и ни одной актрисы, которые бы столь же неутомимо, как Мичурина, изо дня в день работали над собой, соблюдали определенный порядок в жизни, сурово и неукоснительно тренировали себя. Попусту она не теряла ни одного часа, для всего находила время, много двигалась, читала, слушала музыку. Дисциплина, которой она подчинялась в своем быту, ничем не походила на насильственное и аскетическое самоограничение. Напротив, можно сказать со всей уверенностью, что она жила полной, радостной, целеустремленной и творческой жизнью.

Ее непримиримость ко всяческой, в том числе и профессиональной, расхлябанности молодых актеров не один раз заставляла нас задуматься над своим поведением на сцене во время спектаклей и репетиций. Нечего греха таить, она не слишком стеснялась в выражениях, разговаривала иной раз довольно резко, но резкость ее, по совести говоря, была гораздо более дружелюбной и благожелательной, чем иная равнодушная, ни к чему не обязывающая мягкость. Глаз ее поражал своей точностью — вот уж от кого нельзя было спрятать никакую оплошность, вот уж перед кем незачем было притворяться. Безгранична была ее преданность искусству, но столь же безгранична была ее вера во власть искусства над человеческими душами, в способность искусства совершенствовать людей, помогать им в жизни и в труде. В течение долгого времени Вера Аркадьевна настойчиво добивалась введения особого порядка утренних репетиций. «Что это такое, — говорила она, — о каком творчестве может идти речь, если актер, только что вскочивший с постели, ничего еще не успевший прочувствовать, разомлевший от сна, — сразу же начнет репетировать! У него в голове еще дела житейские: разговоры, которые он вел накануне, сны, которые ему приснились, долги, которые ему вспомнились, — а он, видите ли, рад стараться, уже начинает *творить*! Творить можно только с чистой душой, душа тоже требует утреннего туалета. Перед репетицией надо музыку слушать, забыть обо всем и слушать, слушать, слушать! Вот тогда и душа станет чистой, вот тогда и репетицию можно начинать!»

Признаться, кое-кто из нас посмеивался про себя, наблюдая, как горячится Вера Аркадьевна. Многие считали, что ее затея с прослушиванием музыки перед репетициями — не более как забавная причуда. Надо ли говорить о том, как это было несправедливо и недальновидно, надо ли доказывать, что с точки зрения

творческой и педагогической Вера Аркадьевна была совершенно права.

Мастерство было второй актерской натурой Веры Аркадьевны: все, что она делала на сцене, она делала очень умело и уверенно, с той высшей расчетливостью, которая создает впечатление полного отсутствия расчета. Она владела своей речью так хорошо, что могло показаться, будто ей ничего не стоит окрашивать ее в самые неожиданные тона и оттенки; ее повседневная и нелегкая работа над своей пластикой привела к тому, что ее походка и жестикуляция, движения корпуса и повороты головы обрели поистине величественную непринужденность. Я не помню ни одной роли, в которой Вере Аркадьевне изменило бы чувство меры, в которой она перешла бы ту черту, за которой начинается наигрыш, безвкусица или потеря чувства ансамбля.

К сожалению, у нас довольно широко распространено весьма неверное и поверхностное представление об ансамбле, как о чем-то якобы чуждом индивидуальному самоутверждению актера. Есть даже актеры, в особенности молодые, которые склонны считать, что войти в ансамбль — это значит непременно в чем-то отказаться от себя, от своих личных стремлений — наступить, как говорится, «на горло собственной песне». Однако на самом деле секрет истинного ансамбля как раз в том и заключается, что яркие и неповторимые актерские индивидуальности, находя путь друг к другу, как бы подчеркивают и оттеняют друг друга, обретают, наконец, условия, при которых им легче всего раскрыть себя, все свое внутреннее богатство. Если для того, чтобы не нарушить ансамбля, актеру приходится ущемлять себя, причесывать под остальных, грош цена самому ансамблю. Из драгоценного художественного достижения он превращается в обузу и помеху на пути творческого роста актера.

По моему глубокому убеждению, Вера Аркадьевна была первоклассной ансамблевой актрисой, на редкость чуткой партнершей, притом обладающей безукоризненным театральным слухом. От ее внимания не ускользала ни одна трудность, испытываемая на сцене ее партнером. Она сразу же угадывала тональность, в которой ведется диалог. И если тональность эта возникала в каком-либо спектакле произвольно, сразу же подчинялась ей. На протяжении целого ряда лет мне довелось быть ее партнером в самых различных по характеру пьесах, и всегда я чувствовал себя с ней на сцене спокойно и уверенно.

Бывают актеры, которые на сцене не видят никого, кроме себя. О Мичуриной можно было бы сказать, что она, не отрываясь, следила за каждым из своих партнеров, ревниво и требовательно ловила их взгляды, но никогда не подлаживалась к ним, никогда не переставала быть такой, какой она была.

Ей, как и всем мастерам Александринского театра, приходилось нередко выступать в посредственных, а то и просто пошлых и примитивных пьесах, сострепанных Виктором Крыловым, Рышковым или Потапенко, играть роли, смысла в которых не было никакого. Жалко было смотреть, как блистательное, изысканное мастерство растрачивалось на совершеннейшую чушь. Вера Аркадьевна отлично понимала цену этим ролям, но, что удивительно, играла их с такой же непоколебимой ответственностью, с какой играла любимые свои роли в пьесах Тургенева, Шиллера или Островского. Объясняла она это довольно

забавно. «Автор, с той минуты, как мы взяли его пьесу, уже ни в чем не виноват, — говорила она. — Ведь пьесу-то взяли мы — с нас, стало быть, и спрос». Сказав это, она с чуть слышной насмешкой прибавляла: «Другое дело, что можно было и не брать!» Впоследствии не один раз повторяли мы, прочитав какой-нибудь очередной «боевик», принятый к постановке в нашем театре, эту исчерпывающую формулу — «можно было и не брать». К несчастью, «можно было и не брать» многие и многие пьесы репертуара тех лет — и «Лабиринт», и «Дитя улицы», и «Жулика», и поставленную в 1915 году псевдопатриотическую и псевдоисторическую пьесу «Измаил». Однако их *брали* и обязанность каждого актера заключалась, по убеждению Веры Аркадьевны, в том, чтобы выполнять свой долг перед зрителями до конца, исправляя все, что можно исправить, улучшая все, что можно улучшить.

«Исправляла» и «улучшала» она, главным образом, деталями, восхитительно точными подробностями человеческого поведения, в которых проявлялась такая ошеломляющая ее наблюдательность, такое умение заметить, подсмотреть и понять самые неприметные человеческие привычки и повадки, что героини ее, даже неинтересные и бесцветные у драматурга, невесть каким путем становились содержательными, значительными. Она, например, как-то особенно, по-дамски держала папиросу в руках, очень по-своему смотрелась в зеркало, садилась в кресло, слушала собеседников, поправляла прическу, мешала ложечкой чай в стакане, лорнировала — все это было у нее предельно отделано, отработано и в то же время осмыслено, подчинено «сквозному действию», неотрывно от самой сути воплощаемого характера.

Должно быть, совершенно прав был К. Н. Державин, когда отмечал близость артистической школы Веры Аркадьевны со школой ее знаменитого дяди Василия Васильевича Самойлова. Самойлов, как известно, был актером чуть холодным, изощренным в мастерстве, математиком сценического искусства. Но дело, однако, не только в этом. Актерский рационализм привел его к убеждению в том, что нельзя создать выразительный и правдивый характер на сцене, не передав его особенности — нравственные, кастовые, профессиональные, особенности, развитые в нем конкретным жизненным опытом. Этим же убеждением руководствовалась в своей работе и Вера Аркадьевна. В каждом из созданных ею характеров отчетливо проступали и навыки определенной общественной среды, и привычки к каким-то тоже очень определенным занятиям, и нравственные правила, в которых этот характер воспитывался и формировался. Ее Наталия Петровна из «Месяца в деревне», или миссис Чивлей из «Идеального мужа», или Звездинцева из «Плодов просвещения», или Турусина из «На всякого мудреца довольно простоты» — все они возникли в процессе досконального изучения актрисой тончайших подробностей быта, обстановки, всего комплекса конкретных жизненных условий, которые в значительной мере создают людей по образу и подобию своему.

Трудно, разумеется, представить себе актера, который не пользовался бы таким верным и щедрым источником красок и деталей, как повседневные наблюдения над жизнью, над окружающими людьми. Для многих мастеров

сцены наблюдения эти являются насущной, внепрофессиональной потребностью — они наблюдают потому, что *вообще* любознательны, *вообще* интересуются всем, что происходит вокруг них. Но для Веры Аркадьевны, мне кажется, вне театра и сцены не было жизни, и ее пристальное внимание ко всему, с чем ей приходилось сталкиваться, было прежде всего выполнением долга по отношению к искусству. Она всегда чувствовала себя обязанной, буквально обязанной, наблюдать, видеть, приглядываться, обогащая этим и свое мастерство, и арсенал всего театрального искусства. Думаю, что, в конце концов, она и здесь была права. Актер должен тренировать не только свое тело, но и свое зрение, свой слух, свою восприимчивость.

«Условности, — писал Эмиль Золя, — всегда таковы, какими их делают, и они не обладают силой закона, — разве лишь тогда, когда им подчиняются». Продолжая эту мысль, можно было бы сказать, что Мичурина подчинилась только тем условностям, которые ей самой казались правдой. Точнее говоря, она сама, силой своего таланта и мастерства, поднимала их до уровня правды, делала их в такой степени органичными для воплощаемых ею характеров, что самое определение «условность» по отношению к ним начинало казаться крайне неуместным. Строго придерживаясь в иных ролях, в таких, например, как роль миссис Чивлей из «Идеального мужа» или роль Звездинцевой из «Плодов просвещения», весьма специфической манеры держаться, она оставалась в них предельно непринужденной. Условности ничуть не сковывали ее, и мне даже иногда казалось, что они помогают ей чувствовать себя свободно.

Эту особенность ее артистической индивидуальности обычно принято было объяснять ее приверженностью французской школе актерского мастерства. Мне кажется, что согласиться с этим можно только отчасти. Несомненно, ей было близко по духу искусство знаменитых французских актрис Режан и Жанны Бартэ. Несомненно и то, что многое в артистическом облике Веры Аркадьевны напоминало лучших актрис французской сцены, неподражаемых «кружевниц» диалога, создающих непревзойденные образы «салонных» героинь. Но бесспорно вместе с тем и другое — она очень по-своему, творчески воспринимала французское влияние и в конечном счете оставалась актрисой русской и никакой другой. Больше всего импонировало ей в актерах французского театра их безукоризненное, предельно точное мастерство, отвращение ко всяческому дилетантизму.

Этим, должно быть, объяснялся ее никогда не ослабевающий интерес к прославленным мастерам «Французской комедии» Режан, Бартэ, Мунэ-Сюлли, Коклену, с которыми на протяжении ряда лет она была связана личной дружбой. Непосредственно от Коклена-старшего она могла слышать его знаменитую формулу: «Я в равной степени не верю в актерское мастерство, чуждое жизненной правде, и в жизненную правду на сцене, чуждую искусству».

Вера Аркадьевна могла бы без колебаний повторить эти слова и отнести их к своему собственному искусству. Она тоже не терпела на сцене правду, чуждую художественности, — ее звала к себе жгучая, волнующая правда истинного театра.

Однако, изучая мастерство французских актеров, блестяще имитируя в

узком домашнем кругу их технику, она никогда не использовала свою способность точного воспроизведения чужой манеры в своих выступлениях на сцене.

Однажды я был в гостях у Веры Аркадьевны, и она, как говорится, разошлась — прочитала нам один из монологов Адриенны Лекуврер так, как это делала знаменитая Рашель, с точным соблюдением всех своеобразных пауз и интонационных неожиданностей, которыми ошеломляла слушателей замечательная французская актриса. В голосе Мичуриной, чуть вибрирующем и поющем, возникали такие сложные модуляции, она так легко переходила от интонаций легкого и чуть уловимого женского кокетства к глубоким драматическим переживаниям, звонкая и милая непосредственность так естественно превращалась в трагическое напряжение, что все мы, гости Веры Аркадьевны, совсем забыли о поставленной ею задаче воспроизведения чужой исполнительской манеры. Рашель была вытеснена из нашего сознания Мичуриной, а Мичурина — героиней Скриба.

И все-таки это было не воплощение образа Адриенны Лекуврер, а только воспроизведение чужого сценического рисунка, воспроизведение безукоризненное, поразительное, но воспроизведение. Когда мы признались Вере Аркадьевне, что восхищены ее чтением и что нас удивляет, почему она сама не выступает в роли Адриенны, Вера Аркадьевна небрежно, как она одна умела это делать, пожала плечами и сказала: «Ну, уж если бы я и играла эту роль, то играла бы ее совсем по-другому». Я уверен, в словах этих не было ни капли кокетства, сознательной или бессознательной рисовки. Умение точно, до степени полной иллюзии воссоздавать картину чужой игры имело для нее чисто вспомогательное значение — помогало проверять себя, облегчало выбор изобразительных средств и, в конечном счете, способствовало утверждению ею своей собственной артистической индивидуальности, своего собственного актерского мышления.

Серьезный и большей частью непоправимый ущерб творческим индивидуальностям актеров, служивших в дореволюционном Александринском театре, наносил безответственный и поверхностный подход дирекции к определению круга ролей и амплуа актера. Подход этот выработался в нашем театре очень давно, еще в середине прошлого столетия, и заключался в том, что актера искусственно привязывали на всю жизнь к роли, которую он сыграл особенно удачно. На первый взгляд это могло бы показаться вполне логичным — не заставлять же актера играть чуждые его индивидуальности роли. Но это только на первый взгляд. На самом деле такой подход вел к самому невыносимому штампу и ремесленничеству — многие талантливые актеры превращались из-за этого подхода в манекенов, которые всю жизнь повторяют одни и те же движения, делают одни и те же страшные глаза. Артистическая индивидуальность должна развиваться гармонично, и для того, чтобы добиться такого именно развития, нужно ставить перед актером новые и новые, иной раз кажущиеся чуждыми ему творческие задачи.

Случилось так, что Мичуриной в молодые годы удалось с успехом сыграть несколько ролей женщин, как тогда называли, «вамп», коварных и жестоких

обольстительниц, интриганок и обманщиц. Играла она их действительно хорошо, но дирекция не нашла ничего лучшего, как сделать ее монопольной их исполнительницей. Особенно охотно выводили такого рода героинь в своих пьесах драматурги безвкусовые, откровенно ориентировавшиеся на самых невзыскательных зрителей, и бедной Вере Аркадьевне приходилось за это расплачиваться. Зло смеясь, рассказывала она о диалоге, который стал автоматически повторяться при поручении роли очередной коварной развратницы и в котором Мария Гавриловна Савина простодушно переспрашивала: «Ах, вот эту развратницу, ах, вот эту интриганку — ну, конечно, Мичурина!..» Вера Аркадьевна приводит эту шутку в книге своих воспоминаний, но я могу засвидетельствовать, что и после того, как не стало Савиной, всегда находился кто-нибудь, называвший имя Мичуриной всякий раз, когда заходила речь о подобных неуклюже обрисованных и зловещих фигурах.

Тонкий и требовательный вкус Веры Аркадьевны никогда не позволял ей опускаться до уровня низкопробных пьес, в которых она оказывалась вынужденной выступать, — она и в этих пьесах умудрялась создавать образы, полные неповторимого «мичуринского» обаяния, какой-то особой «мичуринской» грации и ума. Но все же настоящую свою силу, подлинное своеобразие и остроту своего дарования она здесь не проявляла. «Ну, еще раз, — говорила она, — угрожающе помолчу, еще раз злобно посмеюсь над своими несчастными любовниками, еще раз покажу, до чего мы, женщины, опасный народ — но ведь приходит и конец актерской фантазии. Что же делать тогда? Посоветуйте что-нибудь...»

Первой пьесой, в которой мне пришлось играть вместе с Верой Аркадьевной, была пьеса А. И. Сумбатова-Южина «Старый закал». Это было в 1915 году, когда я еще только начинал свою службу в Александринском театре. Вначале в пьесе Южина мне поручили эпизодическую роль Брызгина, а спустя несколько лет, после смерти И. М. Уралова, ко мне перешла одна из центральных ролей пьесы — роль полковника Олтина, которую на сцене Малого театра исполнял сам автор. На протяжении всех лет Вера Аркадьевна неизменно исполняла роль Веры Борисовны. Роль эту она очень любила и играла ее с настоящим увлечением.

Надо сказать, что, при всей наивности пьес Южина, они всегда были очень чисты и благородны по замыслу. В них не было и тени той откровенной бульварщины, которая отравляла «творчество» Рышкова, Виктора Крылова и других записных драматургов — «поставщиков двора», обслуживавших императорскую сцену. То обстоятельство, что Южин сам был актером, великолепно знал «секреты» сцены, заранее представлял себе, как будет восприниматься та или иная картина в театре, доставляло ему среди актеров самых искренних приверженцев. Не составляла в этом смысле исключения и пьеса «Старый закал».

Действие ее происходит в конце пятидесятих годов прошлого столетия, в период восстания кавказских племен, возглавленного Шамилем. В одном из аристократических семейств Петербурга собирается большое общество, в том числе и офицерская молодежь, которая кружится около хозяйских дочерей —

веселой, чуть легкомысленной Людмилы и ее старшей сестры, серьезной, внутренне значительной девушки Веры. По понятиям людей старого закала Вера засиделась в девушках, а так как по семейным традициям младшей не след выходить замуж первой, то и судьба Людмилы оказывается в ее руках. Ко всему этому, Вера, как на грех, влюбилась в повесу и прожигателя жизни графа Белоборского, который о женитьбе и думать не хочет.

После одного, особенно тяжелого объяснения с Белоборским, окончательно убедившись в том, что счастья с ним ей не видать, Вера решается выйти замуж за пожилого, страстно в нее влюбленного, но не любимого полковника Олтина, старого служаку, героя кавказских походов. Уехав с мужем на Кавказ, Вера вновь встречается там с Белоборским. Снова разгорается в ней старое чувство, но, верная семейному долгу, она отвергает притязания Белоборского. Глубоко оскорбленным чувствует себя Олтин. Воспользовавшись тем, что предстоит опасная военная операция, он уезжает на передовые позиции и погибает в схватке с горцами.

Должен сознаться, что созданный Мичуриной образ Веры был так благороден, чист, обаятелен, что я, играя роль Олтина, влюблялся в героиню самым искренним образом. В ее Вере не было ни капли унылого и постного благонравия, той скучной праведности, которая так часто противопоставляется на сцене характерам восхитительно вздорным и очаровательно легким. Цельность и внутреннюю значительность своей героини Мичурина рисовала так, что именно эти ее качества делали ее особенно привлекательной, женственной, своеобразной. Внимательно приглядевшись к этой девушке, можно было сразу увидеть, что всего того, чем пленяла ее младшая сестра — истинной девичьей грации, душевной тонкости, нежной простоты, — в ней было не меньше, чем в Людмиле, а больше, но все они были озарены каким-то необыкновенным чувством собственного достоинства, светом сложной, сосредоточенной внутренней жизни.

Выступая в роли Олтина, я иной раз всерьез досадовал, что всего этого не понял хлыщеватый офицерик Белоборский и что именно его, Белоборского, полюбила Вера. Мичурина превосходно проводила сцену последнего объяснения Веры с Белоборским, роль которого исполнял Р. Б. Аполлонский. Объясняя Белоборскому, что им необходимо расстаться, Мичурина — Вера обходилась безо всякой драматической аффектации, ничем не подчеркивала трудности принимаемого ею решения. Но в голосе ее звучала такая горечь и боль, что невольно возникала мысль, как мало достоин Белоборский вызванного им чувства.

Перед Белоборским, по-настоящему любя его, она таила свою душу, почти стыдилась своих чувств, всей своей собранностью и сдержанностью показывала, что хорошо понимает, чего он в действительности стоит. Зато в сцене объяснения с мужем и в следующей сцене прощания с ним она с неожиданной силой открывала тепло своего сердца, свою беззащитную искренность, всю свою неутоленную потребность в большой любви. Прощаясь с Олтиным, она всегда плакала, и плакала так искренне, так неутешно, так доверчиво, что и у меня в этой сцене неизменно навертывались слезы на глаза.

Были, естественно, в репертуаре Веры Аркадьевны роли, которые в большей степени подходили к характеру ее дарования, были и роли, подходившие меньше. Но когда я вспоминаю об исполнении Мичуриной роли леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера, мне начинает казаться, что великий поэт специально для нее писал эту роль, именно о ней думал, когда мечтал об идеальном сценическом воплощении образа. Многое здесь надо отнести за счет безукоризненных внешних данных актрисы и ее блистательной пластической культуры. Она умела не только разговаривать, но и двигаться, держаться в любой манере, в любом ритме, но лучше всего удавались ей высокомерные женщины, сделавшие каждый свой шаг и каждый свой жест проявлением величайшей милости к окружающим. Такова была и ее леди Мильфорд — сама надменность, притом надменность наследственная, скрыть или преодолеть которую невозможно.

Но это была только одна сторона дела. Другая заключалась в том, что, выражаясь фигурально, ее надменность и чопорность сковывали окружающих, но сама-то она оставалась при этом совершенно непринужденной, ничуть не скованной — женщиной, умеющей в полную силу жить всеми человеческими страстями, безнадежно любить, ревновать, унижаться, мстить, приходить в отчаяние и снова надеяться. Внешнее в ней не подавляло ее внутренней жизни, а оставалось одной только, хоть и очень важной, гранью воплощаемого характера. Когда она при первом своем появлении на сцене напоминала о том, что в ее героине течет королевская кровь и что род свой та ведет от знаменитого герцога Томаса Норфолька, в словах ее звучала чуть уловимая насмешка, насмешка леди Мильфорд над собой — она-то хорошо знала, что сила ее отнюдь не в предках — и над окружающими, так легко склоняющимися перед именами мертвецов, до которых, как правило, им нет никакого дела. Мне кажется, что такая неожиданная краска нужна была Мичуриной для того, чтобы сразу же показать душевную сложность своей героини.

Краска эта вполне оправдывалась в последующем развитии образа, в сценах с Фердинандом из второго акта и с Луизой из четвертого. Здесь леди Мильфорд приводит в действие и свое чудовищное мастерство обмана, и способность быть искренней, свой огонь и свой холод, искусство грешить и искусство каяться, наносить удары и выжидать, побеждать и покоряться. Свой диалог Мичурина — леди Мильфорд и Юрьев — Фердинанд вели как поединок на шпагах двух необыкновенно искусных фехтовальщиков, из которых один — до предела расчетлив и холоден, а другой — пылок и нетерпелив. Уже при первых репликах этого диалога казалось, что, следуя правилам, дуэлянты изысканно раскланиваются друг с другом, чтобы немедленно броситься в ожесточенный бой: «Я вам не помешал, милостивая государыня?» — «Я ничем более важным не занята, господин майор»; «Я явился по приказанию моего отца» — «Я ему очень признательна». Напряженный ритм этого объяснения, благородное прямодушие Фердинанда, уязвленная гордость миледи создавали романтически приподнятую атмосферу всей сцены, атмосферу, в которой особенно легко дышалось и Юрьеву, чья приверженность к романтическому театру общеизвестна, и Мичуриной, которая, в сущности говоря, была в этом

отношении очень близка к Юрьеву.

... Вспоминается мне еще один «поединок», в котором Вера Аркадьевна показывала свое непревзойденное мастерство «дуэлянтки». Я говорю о сценах объяснения Дарьи Ивановны с графом Любиным из «Провинциалки» Тургенева. Здесь у Веры Аркадьевны, как и в «Коварстве и любви», был великолепный партнер — Б. А. Горин-Горяинов. Сменив в роли графа Любина В. П. Далматова, он создал образ поразительно легкий, полный живого и самого непринужденного веселья. Неистощимый дар комедийной импровизации, проявлявший себя во всем, что делал этот своеобразный и яркий мастер, позволил Горин-Горяинову не только самому до упаду смешить зрителей, но и заражать своим вдохновением партнеров. Играя графа Любина, он подхватывал буквально каждую находку Веры Аркадьевны и с таким увлечением включался в женскую игру, затеянную Дарьей Ивановной, что можно было подумать, будто каждая новая ее выходка дает ему новые силы и приносит ни с чем не сравнимое счастье.

Тут-то и проявлялась в полной мере многогранность Мичуриной. Вот уж о ней действительно можно было сказать, что она в этой роли «плела кружева», заставляя зрителей изумляться не только своей актерской изобретательности, но и своему пониманию женской психологии, искусства женского кокетства. Созданный ею образ Дарьи Ивановны утратил бы львиную долю своей привлекательности, если бы Вера Аркадьевна играла одно только притворство, один только задуманный Дарьей Ивановной обман Любина. Секрет успеха актрисы заключался в том, что она была и в самом деле обольстительной, что в процессе инсценировки, устроенной ею перед незадачливым петербургским баринном, она вполне искренне упивалась своей ролью — своими наивными вздохами, своими далекими девичьими воспоминаниями, своими несбывшимися мечтами о большой любви. Наигранная ее застенчивость, точно рассчитанная робость, заранее приготовленные недостатки и тщательно отрепетированные сомнения как раз и создавали непередаваемый комический эффект своей непостижимой всамделишностью, способной обмануть далеко не одного только Любина.

... Великую Октябрьскую социалистическую революцию Вера Аркадьевна встретила многоопытной и вполне зрелой актрисой, за плечами которой были три десятилетия напряженной трудовой жизни в театре. После революции многие из актеров нашего театра, как я уже говорил об этом, получили возможность показать себя в совершенно необычных для них ролях при воплощении характеров социалистической действительности. Вера Аркадьевна не составляла в этом смысле исключения. В ее послужном списке появились новые по самому своему существу роли: роль докторши в «Штиле» В. Билль-Белоцерковского, Надежды Львовны в «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова, Ксении Михайловны в «Огненном мосте» Б. Ромашова, Ленчицкой в «Бойцах» и, наконец, роль Полины во «Врагах» Горького — в пьесе, которая, как известно, до революции оставалась под цензурным запретом.

Некоторые из этих ролей открывали зрителям совершенно новую Мичурину. Такова была, например, роль Елизаветы Федоровны, жены великого

князя Сергея Александровича, из пьесы «Иван Каляев», где Вера Аркадьевна необычайно скупыми средствами создавала психологически сложный характер. Но в большинстве других своих послереволюционных ролей она прямо и непосредственно опиралась на свой прошлый репертуарный опыт, и, по первому впечатлению, играла прежних своих, разве только повзрослевших легкомысленных или коварных, пустых или злобных героинь. Характерен был в этом отношении созданный Мичуриной образ пожилой актрисы Ксении Дубравиной из «Огненного моста», женщины, у которой, по ее собственному признанию, не было «ровно никаких политических убеждений», ничтожной, ничегошеньки не понявшей в революции. Еще раньше Мичурина сыграла сравнительно небольшую роль Надежды Львовны, матери Незеласова в «Бронепоезде 14-69». Это была все та же ужасающая духовная пустота, убожество жизненных притязаний, порожденные долгим паразитическим существованием, все те же жеманство и наивность, обернувшиеся в пожилом возрасте уродливой, отталкивающей изнанкой. Мичурина рисовала теперь как бы новый этап в биографии своих бывших героинь, но рисовала, уже стоя на новых идейных позициях, на позициях советского художника. Сама Мичурина подчеркивает это в своих воспоминаниях.

Те самые характеры, которые она воплощала до революции в лирико-психологическом плане, она сделала на советской сцене предметом злого сатирического обличения. Особенно хорошо понял я это во время работы над ролью начальника штаба Ленчицкого из пьесы «Бойцы», в которой Мичурина исполняла роль Аллы Петровны, жены Ленчицкого.

Если прежде бывали случаи — я уже об этом писал, — когда Вера Аркадьевна заставляла меня, своего партнера, в буквальном смысле слова влюбляться в нее, то сейчас, в «Бойцах», она заставила меня всеми силами души возненавидеть Аллу Петровну, возненавидеть именно так, как должен был и по пьесе ненавидеть ее умный и честный муж. Если только можно было воплотить в одном человеческом существе пошлость и мизерность жизненных интересов, фиглярство и претенциозность, духовную слепоту и запоздалое женское кокетство, — Мичурина сделала это со всей художественной беспощадностью. Конечно, характеристика, данная ею Алле Петровне, выходила за пределы частного случая — это была характеристика целой умирающей общественной формации, глубоко чуждой понятиям, представлениям и жизненным принципам советских людей.

Пьеса «Бойцы» была одной из первых советских пьес, посвященных командирам Красной Армии, становлению и духовному возмужанию нового советского офицерства. Написанная в начале тридцатых годов, она показывала, как формируется новое мышление наших кадровых военачальников, из которых одни прошли школу гражданской войны и пытаются жить иждивением своего прошлого (Гулин), другие тянут на себе груз старого мировоззрения (Ленчицкий), а в третьих получили свое воплощение творческие силы и мысль народа, создающего для защиты великих завоеваний революции новую, победоносную военную науку (Берг). Мне даже кажется, что в «Бойцах» впервые прозвучали мотивы, которые впоследствии с такой остротой и

зрелостью были разработаны А. Корнейчуком в пьесе «Фронт».

Роль старого военного специалиста Ленчицкого стояла в центре событий пьесы, и если мне удалось добиться в ней успеха, то в немалой степени потому, что партнерами моими были Б. А. Горин-Горяинов, великолепно исполнявший роль отца моего героя, и Вера Аркадьевна Мичурина. Краски, которые нашел для своей роли Горин-Горяинов, заразительное жизнелюбие этого «барабанщика лихого», который в свои семьдесят пять лет оказывается душой моложе сына, его озорная и всевидящая мудрость, его дружеская тонкость и теплота в отношениях с сыном — все это укрепляло меня в моем понимании роли. Ведь образ, который мне пришлось воплощать, был не только сложен, но и противоречив: в Ленчицком-сыне смешалось старое и новое, мертвое и живое, вчерашнее и завтрашнее. Именно в сценах с Горин-Горяиновым я находил опору для утверждения живого в моем Ленчицком. В веселом, дружелюбном озорстве старого ученого находил я источник духовного возрождения моего героя, силу его победы над самим собой.

Другую же сторону характера Ленчицкого-сына, его непреодоленные слабости, его внутреннюю двойственность, я особенно хорошо чувствовал в сценах с Мичуриной — так психологически конкретен, точен и реален был созданный ею образ Аллы Петровны. То, что делала Мичурина, было очень далеко от какой бы то ни было назойливости и подчеркивания. Алла Петровна все время оставалась такой, какой создала ее среда. Но именно такая она и должна была предельно раздражать и действительно раздражала своего мужа, далеко ушедшего от нее в своих интересах, взглядах, убеждениях. Раздражала она прежде всего потому, что было ясно — она никогда не станет другой. Раздражение, испытываемое мною, Ленчицким, усугублялось еще и тем, что он до поры до времени чувствует себя не способным что-либо изменить или исправить в своей жизни. Безоговорочно осуждая свою героиню, Мичурина заставляла и меня, исполнителя роли Ленчицкого, до конца определить свое отношение к нему.

Вполне понятно, что при исполнении ролей в пьесах советских драматургов особенно ясно должны были проявиться черты нового сознания актрисы, честно и мужественно пересматривающей после революции свои художественные позиции. Однако не менее ясно можно было увидеть это и в новых трактовках классических ролей, в которых Мичуриной пришлось выступать на разных этапах своей творческой биографии.

Одной из таких ролей была роль Гурмыжской в «Лесе». Еще в 1918 году мне пришлось участвовать в постановке «Леса», осуществленной Н. С. Васильевой. Это был спектакль, сделанный довольно добротнo, но полностью воспроизводивший старые постановки «Леса», постановки, внешне как будто следовавшие букве Островского, но, увы, нередко упускавшие самую суть его гениальных творений. Это можно сказать, в частности, и об исполнении Н. С. Васильевой роли Гурмыжской. Спесивая и весьма импозантная барыня, Гурмыжская — Васильева внешним своим обликом вполне соответствовала указаниям Островского, но по внутреннему существу мало чем отличалась от своих многочисленных предшественниц. В спектакле, поставленном

Васильевой, участвовало два новых исполнителя — роль Аксюши исполняла В. Усачева, а роль Несчастливцева была поручена мне. Справедливости ради должен отметить: нам также не удалось сказать что-нибудь новое в своих ролях, мы тоже старались быть похожими на прежних Аксюш и на прежних Несчастливцевых.

Но вот прошло восемнадцать лет после этого спектакля, и решено было осуществить новую постановку «Леса». Режиссура спектакля была поручена на этот раз В. П. Кожичу, талантливому режиссеру нашего театра, безвременно скончавшемуся в 1955 году. Кожич подошел к решению поставленной перед ним задачи с позиций страстного и взволнованного советского художника. В воображении его возник дремучий и страшный лес собственнического мира, — мира, в котором торжествуют чистоган и угодничество, фарисейство и волчья злоба. Глубоко вчитавшись в пьесу Островского, Кожич увидел в ней не жанровые картины старопомещичьего быта, не то, что видели в ней давние постановщики «Леса» на сцене Александринского театра, а уличающую гневную правду жизни, исковерканной, изуродованной, растоптанной чистоганом. Эту правду он и задумал раскрыть в образах нашего спектакля. В «Лесе» была занята большая группа старых мастеров: В. А. Мичурина, исполнявшая роль Гурмыжской, Е. П. Корчагина-Александровская — Улита, А. П. Нелидов — Восьмибратов; Аркашку и Геннадия Несчастливцева в первом составе играли Б. А. Горин-Горяинов и Ю. М. Юрьев, а В. И. Воронов и я — во втором. Кожич сумел увлечь весь исполнительский коллектив и заставил многоопытных, искушенных в Островском актеров поверить в его темпераментный и глубокий замысел.

И, надо сказать, «Лес» в постановке Кожича действительно прозвучал необыкновенно свежо. Внутренняя тема пьесы, тема «дремучего леса», в котором настоящим людям темно и одиноко, «леса», в котором владычествует волчий закон, помогла по-новому осмыслить каждое из действующих лиц — Восьмибратова, Буланова, Улиту, Аркашку, Несчастливцева, Аксюшу, Петра. В центре всего спектакля была, разумеется, Гурмыжская. Образ ее был воплощен Мичуриной в полном соответствии с требованиями Островского и вместе с тем отнюдь не традиционно. По внешнему виду это была такая же важная и надменная барыня, какую можно было видеть во многих старых постановках «Леса». Все в ней было по-мичурински достоверно: печальная, но не подчеркнутая строгость вдовьего платья, вескость и значительность, с которой она одаривала своим вниманием окружающих, надменная суровость, призванная ставить ее выше всяческих подозрений. Такой представала Гурмыжская — Мичурина при первом своем появлении на сцене. Но дальше с убийственной реальностью открывались скрытые грани ее характера: неслыханное фарисейство — в сцене с Милоновым и Бодаевым, нестерпимая алчность — в сцене с Булановым.

Мичурина буквально не давала опомниться зрителям, заставляя их на протяжении всего спектакля постигать безмерную низость и нравственное падение своей героини. И к концу спектакля вполне благообразная, степенная дама и распущенная, злобная торговка сливались в представлении зрителей в

некое нерасторжимое целое, заставлявшее серьезно задуматься над противоречиями между внешней стороной окружавшей Гурмыжскую действительности и ее истинным содержанием. Можно сказать без всякого преувеличения и натяжки, что Мичурина заставляла ненавидеть не только свою героиню, ее лживый и злой характер, но и весь мерзкий общественный уклад, создавший ее по образу и подобию своему. Воплощенный Мичуриной образ обладал подлинной силой социального обобщения, и недаром Ю. М. Юрьев считал Гурмыжскую в исполнении Мичуриной «лучшей во всей сценической истории этой пьесы».

Такую же острую социальную трактовку сумела она найти для своей Хлестовой. Роль эту она сыграла впервые в 1928 году, когда «Горе от ума» было заново поставлено в нашем театре К. П. Хохловым. Большая, величественная, в черном с громадным шлейфом платье, отделанном серебристыми кружевами, с кавалерской голубой лентой через плечо, с институтским шифром на груди и в шляпе с дорогими плерезами, выплывала она на сцену. Весь роскошный ее наряд, весь ее облик спесивой старомосковской барыни-крепостницы казались наиточнейшим выражением самого духа фамусовского общества. Первые же слова Хлестовой — «Легко ли в шестьдесят пять лет тащиться мне к тебе, племянница!..» — произносились Мичуриной с таким холодным пренебрежением к окружающим, с таким привычным безразличием к людям, что сразу же возникала на сцене картина общественного уклада, при котором хозяевами стали Хлестовы. В образе, созданном Мичуриной, социальный смысл обретали и общий рисунок роли, и отдельные жесты, холодные, небрежные, и самый звук ее голоса, жесткого, резкого, раздраженного.

Наследница артистических традиций семьи Самойловых, Вера Аркадьевна пронесла через всю свою жизнь в театре трепетную и благородную любовь к актерской профессии. Она не терпела будней в искусстве и на каждый спектакль шла, как на большой праздник. «У актера должен быть страх перед искусством, — писала она, — перед той ответственностью, которая ложится на него с каждой его ролью. Без этого страха он не может говорить со зрителями взволнованно и убежденно. С искусством нельзя быть запанибрата». Эти золотые слова должна хорошенько запомнить наша актерская молодежь. Чего греха таить, есть еще у нас молодые актеры, которые сами превращают свою работу в театре в унылые будни, сразу же становятся ремесленниками, потребительски эксплуатирующими искусство и забывающими о своем высоком долге перед зрителями.

Была еще одна замечательная черта в характере Мичуриной: Веру Аркадьевну всегда волновала работа ее товарищей по сцене. Она не считала себя вправе проходить мимо любой трудности, встретившейся на пути ее молодых или старых сослуживцев. Никогда не забуду, как, получив роль профессора Серебрякова в пьесе Чехова «Дядя Ваня», роль, которую впоследствии принято было считать одной из лучших моих ролей, я поделился своей радостью с Верой Аркадьевной и просил ее помочь мне советом. Вера Аркадьевна ответила мне, что охотно это сделает, но только после того, как внимательно перечтет пьесу и хорошенько подумает над ней. Через некоторое время она сама напомнила мне о

моей просьбе и сказала, что готова к разговору. Слушая ее, я был буквально поражен той добросовестностью, с которой она отнеслась к моей просьбе. Ничто в роли Серебрякова не ускользнуло из ее поля зрения, о каждой черточке в характере незадачливого профессора она рассуждала так, словно целую жизнь с ним прожила. В заключение нашего разговора она сказала мне: «Я уверена, что вы сейчас достаточно хорошо знаете пьесу. И все-таки не поленитесь, прочтите ее еще несколько раз и, перечитывая, снова и снова вдумывайтесь в нелепые претензии этого человека, в его комическую напыщенность. Одним словом, проанатомируйте его так, чтобы не только главные черты его, но и все малозаметные его недостатки предстали перед вами, как в микроскопе. Хорошенько посмейтесь над ним и запомните, над чем вы смеялись сильнее всего. Уверяю вас, что после этого роль заиграет сама».

Неутомимая общественная деятельность Веры Аркадьевны может служить примером для нашей театральной молодежи — общественную работу она никогда не отделяла от работы над ролями. Известно, с какой молодой энергией вела она общественную работу в осажденном Ленинграде, выступала в частях армии и флота, участвовала в митингах и собраниях. Бодрая и подтянутая появлялась она на боевых кораблях, в палатах госпиталей, высоко подняв в те суровые дни репутацию советской актрисы — общественного деятеля, патриота, гражданина.

... В 1946 году, через год после окончания Великой Отечественной войны, мне довелось отмечать тридцатипятилетие своей работы в Театре имени Пушкина. Среди поздравлений и писем, полученных мною в тот день, особенно дорого мне письмо Веры Аркадьевны, в котором она писала: «Многоуважаемый Яков Осипович или просто — дорогой мой товарищ и друг Яша! Профессор Вальдман, мой врач, ни под каким видом не позволяет мне покинуть кровать до вторника; благодаря его лечению мне удалось выскочить из серьезной болезни, а мне так дорого было бы именно сегодня быть около Вас, обнять Вас, поздравить и сказать, как Вы стойко работаете тридцать пять лет в нашем театре, сказать, как Вы росли на моих глазах, как твердо идете до сегодня и как Вы из артиста превратились в художника. Я повторяю то, что я уже сказала Вам про Вашего Серебрякова из “Дяди Вани”. Идите же спокойно... Вы на широком, верном пути творчества... Работайте на радость всем любящим наше родное искусство. От души обнимаю Вас».

С любовью, волнением и благодарностью вспоминаю я о замечательной советской актрисе, в творчестве которой с такой силой воплотились и славные традиции русского реалистического искусства, и могучий духовный опыт нашего советского театра. Благородно и самоотверженно прошла она свой путь художника, девизом которого были правда, мысль и мастерство.

## РОЖДЕННЫЙ БЫТЬ АКТЕРОМ

Сколько было актеров в старом Александринском театре, столько же было в нем и человеческих судеб, сложных, капризных, порой изломанных, несправедливых и уж во всяком случае непохожих одна на другую. Несхожи были эти судьбы в той же степени, в какой не походили один на другой человеческие характеры и таланты, неведомо как соединившиеся под тяжелыми сводами нашего театра.

Друг за другом проходят передо мной мои старшие сослуживцы и учителя, партнеры и наставники. Они глядят на меня со старых, пожелтевших от времени фотографий, и за всей чопорной, подчеркнутой неприступностью принятых ими для фотографа поз вижу я душевную тревогу одного, обиду и разочарование другого, несбывшуюся, но не гаснущую мечту третьего. Многие из них были знамениты, не знали превратностей бродячей актерской жизни, жили обеспеченно. Но и им, как правило, было очень и очень нелегко — тоже каждому по-своему и каждому по особой причине.

В давние годы мир актера был в известном отношении очень мал. Дни и вечера, месяцы и годы коротал он в своем театре, замыкался в узком кругу своих профессиональных интересов. И в то же время в этот изолированный от окружающей действительности мир бурным потоком врывается жизнь. Целые вереницы человеческих характеров, добрых и злых, значительных и ничтожных, сильных и слабых, вчерашних и завтрашних проходили в сознании актера. Для иных, даже испытанных мастеров сцены такое бремя чужого и противоречивого человеческого опыта оказывалось непосильным; они становились подозрительными к себе и к окружающим, теряли чувство масштаба своей работы, заболели тяжелой и часто неизлечимой болезнью эгоцентризма. Могу сказать с полной уверенностью — нет ни одной профессии, представители которой в такой степени искали бы и требовали к себе сочувствия, как люди театра.

Но как раз сочувствие было довольно редкой вещью в актерском быту и обиходе. Поцеловаться при встрече — это пожалуйста! Сказать несколько дежурных дружеских фраз — это сколько угодно! Что же касается до живого и горячего интереса друг к другу, интереса, без которого немислимо никакое сочувствие, то его иной раз явно недоставало в отношениях актеров Александринского театра. Молодежи порой казалось, что пожилым, признанным и получавшим высокие оклады актерам грех жаловаться — добились они и ролей, и жизненных благ, и положения. Ну, а пожилые... они никогда не упускали случая позавидовать молодым — им-то что огорчаться, у них всё впереди. Скорее всего, правы по-своему и те и другие.

Сама атмосфера императорского театра, театра, на службу в который допускались немногие счастливы, воспитывала во многих артистах высокомерные претензии, амбицию, под покровом которой часто скрывались и творческая неудовлетворенность, и тоска по искусству большого человеческого

содержания, и в особенности раздражение против «царедворцев», которые неуклюже и невежественно хозяйничали всюду. Может быть, именно эта раздраженная амбиция особенно подчеркивала застенчивую и целомудренную простоту таких выдающихся актеров, как Кондрат Николаевич Яковлев, о котором можно с полным основанием сказать, что он был в труппе старого театра вечным пришельцем, хоть и прослужил в нем много лет.

Все в нем было непривычно, все в нем плохо вязалось с представлением о крупном актере, признанном мастере, и вместе с тем все в нем было по-настоящему человечно: его достоинства и его недостатки, его необузданный, чистый талант и его дикарское отношение к себе, его душевная тонкость и его грубое, иной раз просто ошеломляющее невежество. Больно было иногда видеть, как растрачивал он себя за проклятой актерской рюмочкой, как варварски обходился со своим талантом, ничем не питая его, не помогая ему развиваться, а, напротив, вытягивая из него день за днем все соки.

Приземистый, рано начавший округляться, улыбавшийся доброй и непритязательной улыбкой, он совсем терялся в чопорном артистическом фойе Александринского театра и казался здесь очень одиноким и чужим. У меня сохранилось такое ощущение, что первым он никогда и ни с кем не заговаривал, ничьей дружбы не искал, никому особенно не доверялся. Тем более неожиданным оказалось для меня первое близкое соприкосновение с ним. Во время одной репетиции шагал я из конца в конец коридора, полукружьем обрамляющего ложи бенуара, то и дело заглядывая в тощую тетрадку с ролью и что-то бурча про себя. Должно быть, при этом у меня был прекомический вид и весьма тупое выражение лица. И вот, самым неожиданным для меня образом, в полной тишине раздался чей-то ласковый и сочувственный басок: «Торопитесь, молодой человек! Надо куда медленнее — торопиться-то ведь некуда!»

Чуть вздрогнув, я оглянулся и увидел, что за моей спиной стоит Кондрат Николаевич Яковлев и серьезно, очень серьезно глядит на меня. Я, в свою очередь, растерянно посмотрев на него, слегка поклонился. А он, по-прежнему не улыбаясь, чуть притронулся рукой ко мне и повторил: «Быстрее, чем написано, все равно не скажешь, потому-то и не надо торопиться. А вы так торопитесь, точно боитесь — слова убегут от вас. Никуда они, голубчик, не денутся, останутся при вас!» И, улыбнувшись ребячливой, чуть плутоватой улыбкой, пошел прочь. Как будто ничего особенного сказано не было, а ощущение осталось такое, словно был человек весь закрыт, укутан, зашнурован и вдруг, неизвестно почему, сбросил с себя все лишнее, приоткрыл себя настоящего и живого.

Не знаю почему, но именно с этих пор почувствовал я какую-то трудно объяснимую нежность к Кондрату Николаевичу, особый интерес ко всему, что он говорил и, само собой разумеется, к каждому его выходу на сцену. Глядя на его Осипа в «Ревизоре», Расплюева в «Смерти Тарелкина» или Миллера в «Коварстве и любви», я непременно вспоминал его забавное предупреждение — никуда слова не убегут, все равно их нельзя произнести быстрее, чем они написаны. Сам он каким-то неведомым чутьем угадывал авторский ритм речи и для каждой из своих ролей находил свой внутренний темп. Шутка остается

шуткой, и я не хочу вкладывать в сказанное мне Кондратом Николаевичем слишком глубокий смысл, но думаю, в чем-то он был безусловно прав.

К несчастью, судьба многих актеров нашего театра свидетельствовала о том, что одного только таланта недостаточно, чтобы преуспевать. В Александринском театре надо было уметь, что называется, подавать себя, напоминать о себе и за свои права упорно бороться. Актер, который не умел делать этого, оказывался нередко незамеченным и непризнанным, о нем или совсем забывали, или, пользуясь его безответностью, обращались с ним не по заслугам. По чьему-то вполне справедливому замечанию, Кондрата Яковлева использовали не то чтобы до конца, а даже не до середины. Талант его, яркий и полнокровный, признавался всеми, но говорили о нем почему-то всегда во вторую очередь.

Сама по себе его актерская биография мало чем отличается от многих других актерских биографий. В 1889 году закончил он образование в Московском филармоническом училище, удостоен был медали, почти сразу после выпуска обратил на себя внимание театральных антрепренеров и был приглашен в один из лучших провинциальных театров того времени, в киевский театр Соловцова. Школа, которую он прошел в Филармоническом училище, была превосходной: он учился у двух замечательных мастеров Малого театра — О. А. Правдина и А. И. Южина, относившихся к своим ученикам тепло и любовно и тщательно выращивавших в каждом из молодых актеров живую творческую индивидуальность.

Ряд лет Кондрат Николаевич проработал в провинции и довольно быстро завоевал признание как отличный характерный актер, для которого везде и всегда найдется работа. В 1890 году его приглашает в свою труппу Ф. А. Корш. Здесь он впервые встречается с П. Н. Орленевым, Л. Б. Яворской, М. П. Домашевой, которые вскоре после перехода своего в петербургский театр Литературно-художественного общества, именовавшийся в просторечии театром Суворина, помогли перебраться в столицу и Кондрату Николаевичу. В 1898 году Яковлев становится артистом суворинского театра, в котором в это время служили такие признанные мастера, как Н. Н. Музиль-Бороздина, К. В. Бравич, В. П. Далматов и П. Н. Орленев.

На сцене суворинского театра рождалась слава Орленева. Роль Федора Иоанновича в трагедии Толстого принесла ему неслыханный успех как в самом Петербурге, так и далеко за его пределами. Имя Орленева стало своеобразным знаменем театральной эпохи и на долгие годы оказалось связанным с целой галереей образов нового для русской сцены направления. Его Раскольников, Митя Карамазов, Освальд навсегда вошли в историю русского актерского искусства своей удивительной человечностью, внутренним демократизмом, невиданной ранее простотой, искренностью, светлой непосредственностью. В пору, когда Яковлев вошел в труппу театра Суворина, Орленеву было всего двадцать девять лет, но слава его казалась уже недостижимой. И вот, скромному, неприметному, новому для Петербурга актеру Кондрату Яковлеву суждено было обратить на себя внимание как раз в тот самый момент, когда блеск орленевской славы был особенно ярким. Вслед за царем Федором явился орленевский

Раскольников, который вызвал новый взрыв восторга петербургских театралов. Орленев и в самом деле играл Раскольникова, судя по рассказам очевидцев, превосходно, с таким душевным трепетом, тревогой и нервным напряжением, каких уже давно не знала русская сцена.

Но как ни хорош был Орленев в «Преступлении и наказании», успех его не был ни для кого неожиданным: публика была вполне подготовлена к новой победе артиста. Зато действительно неожиданным оказалось для зрителей исполнение роли следователя Порфирия Петровича Яковлевым. Никто не мог понять, каким чудом мог явиться в спектакле столь совершенный, так точно отвечающий замыслу Достоевского образ, каким таинственным наитием могло быть достигнуто такое поразительное проникновение в сложный, изломанный и словно из самой жизни вырванный писателем характер. О Порфирии Петровиче — Яковлеве сразу же заговорил весь театральный Петербург. «Но пальму первенства не господину Орленеву нужно отдать, — писал один из рецензентов спектакля, — несмотря на его официальное, так сказать, первенство. Лучшим исполнителем оказался г-н Яковлев, игравший Порфирия Петровича, следователя. Лучшего ничего от артиста нельзя требовать».

Спектакля, шедшего в суворинском театре, я, к сожалению, видеть не мог: в год, когда он был впервые поставлен, я в Петербурге не жил. Однако мне все же посчастливилось видеть Яковлева в роли Порфирия Петровича дважды. Правда, «Преступление и наказание» в оба эти раза исполнялось не полностью, а шло только в отрывках (пятая, седьмая и десятая картины инсценировки), но отрывками этими почти исчерпывалась роль следователя. Особенно хорошо запомнилось мне празднование тридцатилетия сценической деятельности Кондрата Николаевича, отмечавшееся на сцене нашего театра в 1920 году. Поставлены были сцены из «Преступления» на скорую руку, в сборных декорациях, но партнер у Яковлева оказался очень хороший — Раскольникова играл П. И. Лешков. Впечатление от сцен осталось огромное.

Все начиналось с какого-то непостижимого совпадения наружности Порфирия Петровича, очень точно описанной Достоевским, с внешними данными Кондрата Николаевича. «Это был, — говорится в романе, — человек лет тридцати пяти, росту пониже среднего, полный и даже с брюшком, выбритый, без усов и без бакенбард, с плотно выстриженными волосами на большой круглой голове... Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно бодрое и даже насмешливое. Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз, с каким-то жидким, водянистым блеском, прикрытых почти белыми, моргающими, точно подмигивая кому, ресницами. Взгляд этих глаз как-то странно не гармонировал со всею фигурой, имевшею в себе даже что-то бабье, и придавал ей нечто гораздо более серьезное, чем с первого взгляда можно было от нее ожидать».

Я привел полностью все это описание Порфирия Петровича не только потому, что оно и само по себе ко многому обязывало актера, но и потому, что в нем уже обозначается и самый характер следователя, властно проступающий в его наружности: облик Порфирия и душа его представлены Достоевским нераздельно. Для того чтобы воссоздать внешние черты следователя, Яковлеву

не нужно было прилагать особых усилий и отдаваться во власть грима: актер и без него мог чувствовать себя в роли свободно и сосредоточиться на внутренней жизни своего героя. И, надо сказать, Кондрату Николаевичу удавалось сразу же, с первой своей сцены, в которой к Порфирию является Раскольников в сопровождении Разумихина, зажить внутренней жизнью человека подозрительного, лукавого, настороженного и опасного.

После краткого доклада слуги «сейчас войдут» наступала секундная пауза, во время которой Раскольников обменивался с Разумихиным тяжелым, ожидающим взглядом — вот оно сейчас совершится, явится существо суровое и неумолимое, и неизвестно, как надо держаться с таким человеком, как укрыть от него свою жгучую тайну, как подойти к нему поближе. Но на самом деле все происходило совсем не так, как думал и ждал Раскольников. Порфирий Петрович не выходил на сцену, а выкатывался, как заброшенный кем-то, шутки ради, круглый и веселый мячик. Вместо грозного служителя законности являлся на сцену озорной, жизнерадостный, гостеприимный и благодушный хозяин, донельзя обрадованный нагрянувшим к нему дорогим гостям. Первое впечатление от этого выхода было ошеломляющим. Застигнут врасплох был не только Раскольников, но и зрители, которые тоже готовы были к появлению любого, но только не такого Порфирия. С добродушной торопливостью человек этот входил в разговор, незаметно устанавливал очень близкие, очень свойские отношения с новыми для него людьми, и, лишь присмотревшись к нему внимательно, можно было понять: не так-то он прост, есть в нем что-то изуверское, опасное, изощренно жестокое.

Только при ближайшем рассмотрении можно было заметить, что смотрит он вокруг рысьими, бегающими глазками, что во всех его повадках есть что-то профессионально следовательское, ищущее и ловящее врасплох. Он мог пристально, сосредоточенно глядеть на Разумихина и в самую подходящую для него минуту внезапно перевести на одно только мгновение взгляд на Раскольникова. Он делал это так ловко и вместе с тем с таким очевидным умыслом, что становилось страшно за человека, который неминуемо окажется его жертвой. Но Порфирий Петрович — Яковлев тут же отводил глаза и снова озарялся простодушной, невиннейшей улыбкой, способной хоть кого ввести в заблуждение.

Нелегко было и Раскольникову следить за всей этой психологической игрой Порфирия Петровича — растерянный и непонимающий, он волей-неволей говорил какие-то слова невпопад, смеялся нарочитым, взвинченным смехом и ни с того ни с сего начинал пререкаться с Разумихиным. А Порфирию Петровичу только этого и надо было. Ласковыми, округлыми, обкатанными словечками он влезал в разговор своих посетителей, смеялся, когда смеялись они, удивлялся их удивлением и присоединялся к их согласию. Как-то очень по-своему обращался он к Раскольникову — «батюшка Родион Романыч», и в обращении этом был оттенок иезуитского, скользкого панибратства. При всем этом Порфирий Петрович ни на одну минуту не забывал, что он радушный хозяин в доме, готовый душу положить за своих гостей. Увидев, что Разумихин стряхивает пепел на пол, он чуть заметно подставлял ему пепельницу; Раскольникова он

усаживал на диван, самолично поправив при этом подушки, а сам бочком, в высшей степени деликатно, чтобы не нарушить удобств гостя, пристраивался к краешку дивана. И если поначалу все это казалось неожиданным и удивительным, то под конец уже пугало и отталкивало.

Раскольников начинает свой сбивчивый и взволнованный рассказ о заложенных вещах — «... вещи мои стоят всего пять рублей, но мне особенно дороги, как память тех, от кого достались, и, признаюсь, я, как узнал, очень испугался», — а Порфирий Петрович слушает его с необыкновенным участием, прямо-таки самозабвенно ловя каждое его слово. И глядит, глядит, не отрываясь от Раскольникова, будто старается лучше его понять и правильно оценить излагаемые им обстоятельства. Ничего, кроме истинного доброжелательства, не написано при этом на простодушной физиономии Порфирия Петровича, и нужна поистине сверхъестественная наблюдательность, чтобы поймать во взгляде его бесцеремонное, злое и жестокое следовательское любопытство.

Но, единожды заметив его, уже трудно было отделаться от мысли, что Порфирий Петрович непрерывно прощупывает Раскольникова, прокалывает его своими колючими глазками и думает при этом совсем не о заложенных Раскольниковым вещах, а о том, чтобы подцепить его на один из своих крючков и, подцепив, вытащить мгновенно, коротким рывком, как вытаскивают неожиданно клюнувшую драгоценную рыбину. И вот, наконец, становится ясным, что и сам Раскольников понял значение взглядов Порфирия Петровича, ощутил от них боль и стал время от времени уклоняться от них, как бы для того, чтобы передохнуть, собраться с силами, опомниться. Тотчас же начал опускать глаза и сам Порфирий Петрович — и ему надо сообразоваться с ходом разговора, подготовить очередной маневр, придумать новый, как он выражается, «вопросик».

Перелом в этой сцене происходил в тот момент, когда Порфирий Петрович, сочтя предварительную, так сказать, подготовку законченной, неожиданно открывал свои следовательские карты. После того, как Раскольников кончал излагать Порфирию Петровичу свои опасения насчет заложенных вещей, тот бросал с небрежной уверенностью: «Вещи ваши ни в коем случае и не могли пропасть», — и с ошеломляющей, бьющей наповал откровенностью прибавлял: «Ведь я уже давно вас здесь поджидаю». В том, как произносилась эта последняя фраза, уже звучал прямой и самодовольный цинизм отлично решившего свою задачу следователя. Цинизм этот заставлял вздрогнуть как бы наполовину уже пойманного Раскольникова. Но, сделав свое дело, Порфирий Петрович снова начинал любезничать со своими гостями, как будто ничего особенного не произошло, словно сам он и думать перестал о своей жертве.

Уже в этой картине Яковлев рисовал по-своему законченный портрет Порфирия Петровича, показывал все или почти все грани его характера. Но в последующих картинах инсценировки (седьмой и десятой) он находил новые и неожиданные краски, все дальше и дальше уводил зрителей в мрачный душевный мир Порфирия, мир, в котором спутались ложь и правда, гуманность и человеконенавистничество, закон и самое грубое беззаконие. С силой поистине потрясающей вел Яковлев знаменитый разговор Порфирия с

Раскольниковым, в котором как бы подводился окончательный итог хитроумным наблюдениям и умозаключениям следователя. Теперь Порфирий представал перед зрителями во всей силе своего точного логического ума, действующего с безотказностью машины, холодного и безжалостного. Казалось странным, что такой вот человек, незначительный, почти уродливый и неловкий, умен таким дьявольским умом.

Ему уже нечего было в этом разговоре играть слишком хитрую игру. С жестокой дотошностью и неторопливостью развязывал он перед Раскольниковым все психологические узлы, нагромождал перед своим собеседником довод за доводом против предполагаемого убийцы, но имени этого убийцы не называл. И все это с такой точностью воспроизводило драму, происходившую в душе Раскольникова, что, собственно говоря, можно было к этому ничего не прибавлять. «... А то вот еще, — высказывал Порфирий последнюю свою догадку, — убил, да за честного человека себя почитает, людей презирает, бледным ангелом ходит». «Так... кто же... убил?..» — спрашивал сломленный Раскольников, и Порфирий Петрович с поистине детским изумлением поднимался с места и переспрашивал: «Как, кто убил? Да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с!» Эти последние слова Яковлев произносил, в точности соблюдая указание Достоевского, почти шепотом, тем доверительным, почти интимным тоном, которым разговаривают только с очень близкими людьми. Был вместе с тем еще и другой оттенок в словах, произнесенных Порфирием, — нечто от условной детской игры, участники которой должны друг перед другом притворяться не замечающими того, что делается у всех на глазах. Этим простодушным, изумленным и почти веселым «вы и убили-с» игра заканчивалась, заканчивалась победой Порфирия Петровича и страшным крахом Родиона Раскольникова.

... Прославившийся исполнением ролей царя Федора и Раскольникова, Орленев стал гастролировать по стране и в одну из своих гастрольных поездок пригласил Кондрата Николаевича. Успех Яковлева в роли Порфирия был настолько явным и так противоречил традициям гастрольных выступлений, все внимание и интерес к которым должны сосредоточиваться на главном гастролере, что Орленев в конце концов возмутился — кто же, в самом деле, гастролер: он, Орленев, или никому не известный Яковлев? Дело кончилось тем, что в середине гастролей Яковлеву пришлось вернуться в Петербург. По-видимому, Орленева окончательно вывела из равновесия рецензия, появившаяся в одной из провинциальных газет. «Интересно, — спрашивал бесхитростный рецензент, — согласился ли бы г-н Орленев, чтобы на афише вместо “гастроли Орленева” писалось “гастроли Яковлева?”» Трудно было оказать Яковлеву более медвежью услугу.

Прослужив два или три сезона в театре Суворина, проработав после этого несколько лет в провинции, Яковлев получил самое широкое признание и, наконец, в 1906 году был приглашен П. П. Гнедичем, возглавлявшим в те годы Александринский театр, на императорскую сцену. Казалось бы, теперь перед ним открывалась широкая и гладкая артистическая дорога. Однако путь, на который он вступил, был отнюдь не таким легким и гладким, как это можно

было себе представить. В его биографии, нигде не опубликованной и хранящейся у его дочери, содержатся прямые указания на это. Напоминая о том, что к моменту его прихода в Александринский театр в списке актеров императорской сцены значились имена М. Г. Савиной, В. В. Стрельской, В. А. Мичуриной-Самойловой, В. Н. Давыдова, К. А. Варламова, Ю. М. Юрьева, В. П. Далматова, Р. Б. Аполлонского, Кондрат Николаевич писал: «При таком выдающемся составе артистов деятельность моя не прошла незаметно, а, напротив, с каждым текущим годом оценивалась дирекцией и сослуживцами, хотя давалось это мне не легко».

Пожалуй, только исключительная личная скромность и нетребовательность Кондрата Николаевича заставили его так мягко и осторожно сформулировать мысль, которую следовало бы, как мне кажется, выразить гораздо резче. На самом деле в условиях императорского театра ему было не только «не легко», а очень трудно бороться за свои позиции большого и талантливого мастера, самым дарованием заслужившего право на заботливое, внимательное и осторожное к себе отношение. Ничего этого не было и в помине, скорее наоборот — дирекция относилась к нему с безобразной подчас пренебрежительностью.

К этому пренебрежению еще примешивались обстоятельства, которые, на первый взгляд, не зависели ни от самого Яковлева, ни от дирекции. Дело в том, что Яковлев был приглашен в театр на роли, большинство которых исполнялось в Александринском театре гениальным Давыдовым, пиетет к которому соблюдался самым неукоснительным образом. Насколько я знаю, сам Давыдов относился к Яковлеву в высшей степени любовно, очень ценил его дарование и уж во всяком случае никак не препятствовал его выдвижению. Но несмотря на это, слишком угодливые режиссеры Александринского театра предпочитали все роли, которые могли бы исполняться Яковлевым, поручать одному только Давыдову, и лишь в самых крайних случаях, когда Владимир Николаевич наотрез отказывался от той или другой работы, передавали ее Яковлеву.

Таким образом, создано было положение, при котором Яковлев всегда и неизбежно оказывался на втором плане, превращался в своего рода авральную фигуру, призванную выручать театр и страховать его от превратностей Давыдовского вкуса и настроения. К этому еще надо прибавить, что всякого рода дрянные пьески, лишенные каких бы то ни было литературных и художественных достоинств, весьма часто попадали в репертуар Александринского театра и роли, которые по вполне понятным причинам претили Давыдову, порой приходилось исполнять все тому же Яковлеву.

Не следует забывать также и того обстоятельства, о котором я уже упоминал. Кондрат Николаевич был прямо-таки болезненно скромен и часто явно недооценивал свои возможности. От многих ролей он отказывался, считая, что «не вытянет их», что они ему не под силу, что кто-то другой непременно сыграет их лучше. И если в конце концов его удавалось уговорить взяться за какую-либо из таких ролей, мучился он с ней ужасно, ругательски ругал себя за каждый свой жест, за каждую интонацию, и сомнениями своими выматывал души и из партнеров, и из режиссуры. Самое удивительное при этом, что, сомневаясь, терзая себя и окружающих, он, в конечном счете, инстинктивно

находил «зерно» роли и создавал на сцене очередной, чисто «яковлевский» шедевр. Помню один разительный пример такой удачи актера.

Была ему поручена довольно сложная по замыслу роль философа Марка в пьесе М. Метерлинка «Монна Ванна», роль человека, в котором Метерлинк пытался воплотить образ эпохи Ренессанса. Услышав слово «ренессанс», Кондрат Николаевич сразу же помрачнел и объявил режиссеру, что играть эту роль не может. «Ничего в этом не понимаю, — сказал он, — и никогда этого не сыграю». «Да чего ты, собственно, не понимаешь? — удивился режиссер. Ренессанс — это эпоха возрождения, раскрепощения человеческой мысли, эпоха расцвета творческих сил человека. Уж чего, кажется, яснее!» Но Яковлева это объяснение не успокоило. «Ренессанс, ренессанс, — проворчал он угрюмо, — это больше для резонера, а я... какой же я резонер?» Но все же он согласился «попробовать» и «попробовал» так, что Марк оказался самой яркой фигурой в спектакле. Такого рода случаев в практике Яковлева было немало.

И еще одно серьезное обстоятельство мешало Кондрату Николаевичу занять в театре положение, соответствующее силе и самобытности его дарования. К несчастью, он пил, и пил совершенно неводержанно, иной раз до умопомрачения. Болезнь эта очень рано вырвала его из жизни и сыграла трагическую роль во всей его актерской судьбе — в этом отношении биография Яковлева походила на биографии многих актеров дореволюционного русского театра, безрассудно сжигавших себя алкоголем и с молодых лет губивших свои дарования.

Невыносимо тяжело было видеть Кондрата Николаевича в состоянии запоя. Откуда только в эти минуты брались в нем, скромном, застенчивом человеке, и какая-то бесшабашная грубость, и бесстыдство, и потребность обижать, крушить все вокруг себя, и мстительное исступление. Все обиды, сомнения и горести, которые он подолгу таил в себе, в минуты пьяного разгула прорывались в самом уродливом виде. Он кричал, что его не замечают, что им помыкают, что у него повсюду враги, что не театр ему, а он театру нужен. И все это было так неправдоподобно, так нелепо, что казалось — подменили человека, не настоящий это Яковлев. И в такой же степени, в какой страшны, отвратительны были его пьяные загулы, тягостными оказывались минуты похмелья. Подлинное страдание отражалось на его лице, когда он узнавал о своих пьяных подвигах.

Вылечиться от этой тяжелой болезни он так и не смог. Его никак нельзя было назвать прожигателем жизни, и пил он в немалой степени от мучавшей его творческой тоски. Разумеется, это никак не оправдывало его поведения, но сейчас, когда прошло уже около тридцати лет после его смерти, следует попытаться понять всю степень испытывавшейся им артистической неудовлетворенности, чтобы по справедливости отнестись к его душевной слабости. Должен к этому прибавить, что запои Яковлева ничуть не влияли на его отношение к театру, к своей профессии и к своему труду. Достаточно сказать, что он никогда не появлялся ни на спектаклях, ни на репетициях в пьяном виде. В этом смысле он был поистине безупречен — на протяжении всей его жизни театр оставался для него святыней, которую он бережно и трепетно чтил.

Мне всегда казалось — и я уверен, это впечатление не было обманчивым, — что в момент, когда Кондрат Николаевич появлялся в театре, у него делалось какое-то особенное выражение лица, напряженное, сосредоточенное и вместе с тем просветленное. Он преображался так, словно именно с этой минуты начиналась его истинная жизнь, и все, что происходило до этого, улетучивалось из его сознания. За всю свою жизнь я не встречал актера, который так же волновался бы перед каждым своим выходом, даже в сыгранных уже многие десятки и сотни раз ролях, как Яковлев. Может быть, только Екатерина Павловна Корчагина-Александровская точно так же заново переживала каждый очередной спектакль. Дело тут, конечно, не только в возбудимости актера, в его нервной организации, но и, прежде всего, в его трепетном и бесконечно честном отношении к зрителям. Все они были для Кондрата Николаевича равно строгими и равно авторитетными судьями, и он искренне боялся приговора любого из них.

Мне пришлось участвовать в нескольких гастрольных поездках Кондрата Николаевича и в период гастролей очень близко соприкасаться с ним. Он и здесь не изменял своим принципам и привычкам, являлся в театр задолго до начала спектакля, с необыкновенной тщательностью гримировался и во время гримировки не позволял никому заговаривать с собой и отвлекать себя. Перед началом спектакля он непременно осматривал сцену, вымеривал ее своими маленькими шажками, что-то при этом вспоминая, обдумывая и соображая. Заложив руки за спину, не обращая никакого внимания на рабочих, готовивших сцену, отрешенный от целого мира, он ходил взад и вперед, готовясь к выходу. Повторяю еще раз — так бывало во время всех выступлений, даже в совсем крохотных провинциальных театрах.

К своим актерским обычаям и привычкам он требовал полного неукоснительного уважения и раздражался, когда мы, молодые актеры, позволяли себе вносить в торжественную для него предспектакльную атмосферу свои житейские дела и интересы. Однажды я узнал, что Кондрат Николаевич очень долго не получает известий из дому. Зная его характер и понимая, что он волнуется, хоть и не показывает виду, я вошел к нему в уборную в момент, когда он гримировался, и спросил, получил ли он, наконец, долгожданное письмо. Не поднимая на меня глаз и даже не повернувшись в мою сторону, он с неожиданной для меня резкостью оборвал меня: «О домашних делах мы будем разговаривать после спектакля и только дома». Я, испуганный, ретировался из уборной и, конечно, больше о письмах не заикался. Тем не менее после окончания спектакля Кондрат Николаевич вернулся к нашему разговору и прочитал мне довольно длинное нравоучение по поводу того, как актеру следует вести себя в театре. Я уверен, при этом он нисколько не кривил душой и был искренне убежден в том, что я совершил своего рода святотатство.

Не любил Кондрат Николаевич рассказывать о своей работе над ролями, не умел находить для такого рассказа слов и, должно быть, стеснялся выставлять на общее обозрение свой интимный актерский мир. Мы, молодые артисты, очень сокрушались по этому поводу. Нам дорого и важно было буквально каждое слово, сказанное нашими старшими, умудренными опытом товарищами. Не знаю почему, но как-то само собой получалось, что именно те актеры, от

которых мы больше всего хотели узнать секреты их мастерства, оказывались самыми немногословными, и, наоборот, люди бездарные, самодовольные готовы были часами распространяться о своем «методе» и об открывшихся им тайнах актерского искусства.

Тем более был я счастлив, когда однажды, после премьеры драмы Шиллера «Коварство и любовь», возобновленной в новом составе исполнителей Н. Н. Арбатовым, мне удалось вызвать Кондрата Николаевича на откровенность. Разговор начался с того, что я высказал Яковлеву свое восхищение его исполнением роли музыканта Миллера, сыгранной им тогда впервые. Раньше роль Миллера играл на александринской сцене один только Давыдов. По-видимому, роль эта была чем-то особенно дорога Кондрату Николаевичу. Неожиданно он разговорился и с увлечением стал объяснять мне, как важно в полном смысле слова полюбить роль, которую ты согласился играть. «Можно, — сказал он, — думать о роли все, что угодно, и как угодно к ней относиться, но только до той минуты, пока ты не дал согласия исполнять ее. А уж взявшись за нее, надо отдать ей всего себя, без остатка».

«Я, например, — продолжал Кондрат Николаевич, — с того момента, как получил роль, уже не принадлежу себе, с ней засыпаю ночью и просыпаюсь поутру, думаю о ней до того, что душа начинает болеть. Но боль эту надо терпеть, потому что стоит начать забывать о роли, как она куда-то отходит от тебя, перестает быть реальной, осязаемой, живой. Это такой круг, которым надо себя обвести и ни под каким видом не выходить из него». Слово «круг» было произнесено Яковлевым совершенно случайно, он и в мыслях не имел, что придет время, и понятие «круга» окажется одним из первых и основополагающих в гениальной «системе» Станиславского.

По собственному его признанию, он всю жизнь боялся новых ролей именно потому, что хорошо знал — каждая новая работа непременно принесет ему и новые мучения. «Никогда не знаешь, чем все это кончится и где, в какой момент тебя может подстеречь самое трудное; ждешь его, этого трудного, а оно обязательно перехитрит тебя и явится как раз оттуда, откуда и ветра самого маленького не было». Рассказывая это, Кондрат Николаевич смотрел на меня с ребячески наивной подозрительностью, словно хотел прочесть на моем лице, не слишком ли он со мной откровенен, не совершает ли он оплошности, так близко допуская меня в свой внутренний актерский мир.

«И еще, — продолжал он, — очень важно, получив роль, сразу же увидеть перед собой человека, которого тебе придется играть, извлечь его из своей памяти, из своей фантазии или, может быть, из своей мечты. Если ты полюбил роль, образ ее непременно явится тебе, и явится во всех подробностях, во всех красках и оттенках. Так было со мной, когда сказали мне, что дают мне роль Миллера. Я взял тетрадку в руки, прочел шиллеровскую ремарку “быстро ходит по комнате” и первые слова старого музыканта — “Довольно! Это уже не шутки. Скоро весь город заговорит о моей дочери и о бароне”, — как тут же, не постучавшись, вошел в мою душу бесконечно мягкий человечек, и добрый, и вспыльчивый, и отходчивый, и доверчивый, один из тех добрых людей, которые уверены, что стоит их только разозлить, и они превратятся в лютых зверей. И уж

поверьте, дальше я читал пьесу так, словно узнавал какие-то новые подробности о жизни своего старого и близкого знакомого.

Помните, как ругается Миллер, выведенный из себя несчастной любовью своей дочери: “богомерзкая образаина”, “чтоб тебя содомским серным дождем испепелило”, “попадись мне эта канцелярская крыса на узкой дорожке”. Фантазия и изобретательность Миллера на такие выражения оказываются тем более щедрыми, чем добрее и беззащитнее его сердце. После того как я понял это, открылся мне он до конца, открылась мне его светлая, самоотверженная любовь к дочери, любовь, составляющая смысл и содержание его жизни. Любовь к дочери и сжигающая этого добряка ненависть ко всему, что препятствует ее счастью, неотделимы друг от друга. Едва прикоснувшись к роли Миллера, я подумал прежде всего о том, как, должно быть, тяжело Миллеру, с его доверчивостью и добротой, научиться ненавидеть зло жестокой безжалостной ненавистью. Это-то больше всего мне и хотелось показать в нем».

... Я стараюсь со всей возможной точностью передать свой разговор с Кондратом Николаевичем и чувствую, что слова его могут показаться сегодняшнему актеру недостаточно конкретными и, может быть, даже кое в чем примитивными. Но, разговаривая со мной, Яковлев и не претендовал на то, чтобы выступать в качестве мыслителя и теоретика своей собственной работы. Я и по сей день бесконечно благодарен ему за то, что он простыми своими словами дал мне почувствовать всю страстность и человеческую искренность, с которыми он подходил к каждому новому воплощаемому им образу. К тому, что рассказал он сам о своей работе над ролью Миллера, я могу только прибавить, что в своеобразном соревновании с В. Н. Давыдовым, продолжавшим одновременно с Яковлевым исполнять эту роль, он еще раз подтвердил свое право стоять в одном с ним ряду. Я говорю об этом потому, что и в самой истории театра часто действуют те же предрассудки и предубеждения, которые складывались при жизни актеров. Согласно этим предубеждениям, имя Яковлева должно стоять где-то в отдалении от Давыдова. Нет, тысячу раз нет! Историки театра не должны повторять ошибок рутинерской, несправедливой дирекции императорских театров, умудрявшейся на протяжении долгих лет теснить, принижать и обессиливать этот замечательный талант!

Есть закономерности, которые еще не разгаданы и не поняты ни одним театральным исследователем. То, что лежит на поверхности, то, что и так ясно, находится великое число охотников обобщать, объяснять и истолковывать, а вот вещи, которые кажутся диковинными и которые ни в какую заданную теоретическую схему не лезут, остаются необъясненными. Зная, например, Яковлева, его данные, склад его характера, его малую, во всяком случае внешнюю, интеллигентность, совершенно немыслимо было себе представить, что ему могут удаваться роли аристократов, людей «голубой крови», рафинированных русских и западных интеллигентов. На самом же деле, в таких ролях, как роль профессора Телемахова из драмы Л. Андреева «Профессор Сторицын» или роль доктора Ютнера из «Старого Гейдельберга», он был положительно неузнаваем. Безо всякого усилия рисовал он и душевную изысканность своих героев, и внешний их лоск, и непринужденность, с которой

они оперируют самыми сложными умственными понятиями, нередко остававшимися совершенно недоступными ему самому. Как это удавалось Кондрату Николаевичу — понять почти невозможно.

Другой раз нельзя было поверить, что тот же самый актер может с такой сочностью, такими жирными и резкими мазками рисовать Градобоева из «Горячего сердца» или Расплюева из «Смерти Тарелкина», или Землянику из «Ревизора». В этих ролях он был предельно национален и, я бы сказал, историчен — переселялся куда-то в середину XIX века и чувствовал себя в другой эпохе совершенно естественно. В этом смысле огромное впечатление производил его Лев Гурыч Синичкин.

Читал Кондрат Николаевич, насколько мне известно, очень мало, иных писателей и по именам плохо знал, но авторский стиль угадывал безошибочно и до тончайших оттенков — стиль Островского и стиль Шиллера, стиль Сухово-Кобылина и стиль Мольера. Немногие актеры одариваются природой таким верным чутьем!

С неподдельной радостью и воодушевлением встретил Кондрат Николаевич Великую Октябрьскую социалистическую революцию. С первых же дней строительства новой социалистической культуры он безраздельно отдал себя ей на службу и за одиннадцать лет, которые прожил после революции, успел едва ли не больше, чем за все предшествующие двадцать восемь лет своей службы в театре. На последние годы жизни Кондрата Николаевича приходятся многие и многие замечательные его работы. После смерти В. Н. Давыдова он прожил недолго, но успел сыграть некоторые из ролей великого артиста — такие, как роль Фамусова, городничего, Расплюева. Создав замечательный образ Журдена в «Мещанине во дворянстве», он и в этой роли остался верен своему чутью: вышел на сцену истинным французом — по ритму речи, по характеру юмора, по блеску внешнего рисунка. Воспоминание об этой чисто французской манере, в которой была сыграна Яковлевым роль Журдена, не изгладилось в моем сознании даже после того, как много лет спустя я увидел мольеровский шедевр в исполнении артистов Французской комедии, где роль Журдена исполнял замечательный мастер французской сцены Сенье.

Никогда не гас в Яковлеве живой внутренний интерес к актерской молодежи. При всей своей сдержанности и даже застенчивости, о которых я уже говорил, он находил простые и теплые слова во всех случаях, когда шла речь о судьбе молодого актера. Как-то увидев на экзамене совсем молоденькую, но явно талантливую девочку, он, позабыв все принятые в таких случаях условности, стал советовать ей сразу же добиваться открытого дебюта. Девочка эта хорошо сделала, что не послушалась слишком преждевременного совета, но в оценке ее будущего Кондрат Николаевич оказался прав. Сегодняшние зрители знают эту девочку как прекрасного мастера сцены, как народную артистку республики Е. П. Карякину.

Однажды и мне довелось услышать его совет, совет очень простой, но удивительно точный. Было это на одной из репетиций «Коварства и любви», где мне была поручена роль президента фон Вальтера. Ответственную сцену объяснения Фердинанда с отцом мне пришлось репетировать со своим недавним

и весьма требовательным учителем Ю. М. Юрьевым. Сцена эта, как на грех, не получалась. Юрий Михайлович злился на меня страшно: кричал, одергивал и, как всегда в подобных случаях, посылал к черту. Придирчивость Юрьева окончательно сковала меня, сцена решительно «не шла». Вместо того чтобы войти в роль и почувствовать себя возмущенным отцом, обрушившимся на своего мятежного сына, я все время видел в этом сыне своего взыскательного учителя, подавлявшего меня своим авторитетом.

Кондрат Николаевич, репетировавший роль Миллера, сидел в это время в кулисах и наблюдал за нами очень пристально. В перерыве он подошел ко мне и сказал, весело улыбаясь одними только глазами: «У вас и не могло ничего получиться: вы же трепещете перед своим сынком. Это уж, знаете ли, никак в Шиллера не лезет. Забудьте, дружок, раз и навсегда, что Юрий Михайлович учил вас когда-то, забудьте и возьмите власть над сыном. Заставьте себя как можно более резко и зло сказать фразу президента “Тебя нужно, видно, насильно заставить понять свое счастье”, а уж дальше можете разговаривать мягче!» Совету Кондрата Николаевича я последовал, и, кажется, дело пошло на лад. Юрий Михайлович, который не слышал моего разговора с Яковлевым, очень обрадовался и удовлетворенно сказал: «Вот теперь вы меня поняли правильно!...» А в кулисах заливался смехом Кондрат Николаевич.

... Последние годы жизни Кондрат Николаевич тяжело болел, но, несмотря на болезнь, продолжал работать и по-прежнему жил театром, одним только театром. Выступал он в этот период по преимуществу в маленьких, эпизодических ролях, оставаясь в них тем же несравненным мастером, каким был всю свою актерскую жизнь. В августе 1928 года Кондрат Николаевич умер, умер, как нередко случается, именно тогда, когда перед ним открылись все пути и когда редкое его дарование стало подлинно народным достоянием. Один из некрологов, посвященных Яковлеву, назывался «Кондрат — простота». В нем говорилось: «Ушел громадный, неоцененный, национальный талант, он заслужил того, чтобы числиться преемником и продолжателем Провов Садовских, но он таковым не числился и, увы, едва ли и история театра исправит эту погрешность».

Это горестное пророчество, к счастью, не оправдалось. Имя Кондрата Николаевича Яковлева по праву вошло в список имен особенно дорогих нашему искусству — имен художников, труд которых не только принадлежал народу, но и сам был отражением совести, воображения, жизнелюбия и душевной красоты народа.

## ИЛЬЯ УРАЛОВ — АКТЕР-ГРАЖДАНИН

Не помню, когда и где именно пришлось мне услышать слова какого-то безымянного мудреца, который сказал, что слава артиста подобна самому артисту — если артист громок и жаден к успеху, то и слава ему достается неугомонная, такая же, как он сам, громкая, требовательная, заносчивая. Но если, наоборот, артист бескорыстен в своем искусстве, если голос его никогда не гремит только для того, чтобы возвысить его самого, то и слава к нему приходит застенчивая и неловкая, стыдливо прячущаяся по углам. Едва ли эта мысль справедлива применительно ко всем без исключения актерам, но ничья, пожалуй, судьба не подтверждает ее в такой степени, как трудная и благородная судьба замечательного русского актера Ильи Матвеевича Уралова.

Имя его теперь уже почти забыто и мало что говорит не только зрителям, но и актерской молодежи. Между тем Уралов заслужил долгую память не только своим могучим сценическим талантом, но и всем своим душевным складом, всем своим существом беззаветного и доблестного труженика театра. Не его вина, что слава его была такой же скромной и деликатной, как он сам. О нем восторженно отзывались искушенные любители театрального искусства, его выделяли даже среди избранных, но все это без аффектации, без восторженных восклицаний, я бы даже сказал, по-деловому — дескать, истина есть истина, и по поводу ее совершенно незачем слишком подробно распространяться.

У Ильи Матвеевича был круг своих особых и, я бы сказал, неоценимых поклонников, почитателей, о которых может мечтать каждый актер. Это были суфлеры и «сценариусы» (помощники режиссера), театральные парикмахеры, костюмеры, капельдинеры и рабочие сцены — все те, кто вплотную соприкасался с трудовыми буднями актера, все те, кто наблюдал его работу пристально и вплотную и чьи суждения неизменно диктовались преданной и безотказной любовью к театральному искусству. Все они видывали на своем веку *настоящих* актеров, знали, что такое сцена, и умели бозошибочно отличать подлинные таланты от умелых, но ничего не стоивших подделок. Уралова они признавали единодушно, и я не один раз слышал, как, стоя в кулисах, они жадно и радостно ловили каждую новую его интонацию, каждую симпровизированную им мимическую сцену.

При первом взгляде на Илью Матвеевича Уралова почему-то вспоминался сам Илья Муромец, такой, каким он изображен на знаменитом полотне Виктора Васнецова «Богатыри на распутье». Объяснение этому сходству надо было искать не только в огромном ураловском росте, необыкновенно широких плечах и эффектной посадке головы. Независимо от них, от Ильи Матвеевича исходило трудно передаваемое ощущение богатырской нравственной силы, прочности, внутренней стойкости и еще, я бы сказал, покоряющее обаяние личности, яркой и самобытной человеческой индивидуальности.

Очень редко приходилось мне видеть Уралова в ролях, в которых оказывались уместными именно эти редкие человеческие качества, когда ему

удавалось в полную силу отдать их своим героям. И все-таки Уралов в моем представлении неотделим от них. Каждый из воплощенных им образов, на мой взгляд, вбирал в себя что-либо неповторимое, чисто ураловское, доброе, резкое, ясное, из самой жизни почерпнутое.

Уралова уже давно нет на свете, а я как сейчас вижу его перед собой. Его некрасивое, будто грубым резцом изваянное лицо было озарено такой светлой и прямодушной силой, таким непоколебимым чувством правды и справедливости, что стоило за него отдать все самые правильные и безупречные классические лица, любую наисовершеннейшую красоту. Это было лицо простого, верного своему делу, трудолюбивого и стойкого человека, меньше всего задумывающегося над тем, как он выглядит и как расценивают его окружающие. Он, как мне кажется, никогда не притворялся иным, чем был на самом деле, и вместе с тем никогда не доказывал на сцене того, во что не верил всем своим существом.

Объяснялось это, пожалуй, не его зрелыми артистическими убеждениями и уж во всяком случае не его общими эстетическими взглядами, которые были во многих отношениях весьма сумбурны и неопределенны. Просто, в отличие от многих других актеров его поколения, он не умел жить на сцене, ни во что не веря и ни к чему не стремясь. С этим были связаны порой его самые неожиданные увлечения. Неизвестно, например, как, и неведомо, каким путем этот ясный и сильный человек вдруг оказался под властью толстовских идей, сдружился на этой почве с В. Г. Чертковым, подолгу размышляя о «христианской нравственности» и «непротivлении злу насилieм». В том, как он разговаривал на эти благочестивые темы, не было и намека на ханжество; если он заблуждался, то заблуждался вполне искренне и, я думаю, заблуждался главным образом потому, что, вращаясь в театральной среде, где господствовал в его время сильнейший идейный разброд, ощущал постоянную потребность в какой-то основательной и помогающей жить «вере». Он и в заблуждениях своих оставался человеком большой душевной честности, совестливости, думавшим очень конкретно и искавшим непременно своего собственного ответа на все возникавшие перед ним жизненные вопросы.

Я застал его в театре сравнительно молодым — ему было сорок с лишним лет, — и тем не менее он уже успел за недолгое время своей службы в Александринском театре занять в нем одно из первых мест. Выходец из «низов», он родился в городе Орске в 1872 году, а учился в Оренбурге. До конца дней своих сумел он сохранить ненаигранную простоту обращения с окружающими, не стал, что называется, театральным вельможей, хотя, повторяю, в ряду корифеев нашей сцены занимал очень высокое положение. Особенно ценили эту черту Уралова молодые актеры и так называемые «сотрудники».

С ним всегда легко было разговаривать, не надо было помнить о неукоснительно соблюдаемой в стенах театра актерской субординации, льстить ему и подлаживаться к его манерам. Он никогда не изрекал всякого рода актерских афоризмов, никого не похлопывал снисходительно по плечу, а говорил то, что думал, и думал о том, что беспокоило других. Его внешнее спокойствие было очень обманчиво. Постоит он где-нибудь в уголке, за

кулисами, насупившись и ни на кого не обращая внимания, пожует губами и вдруг, ни с того ни с сего, улыбнется собственным мыслям. Не знаю, о чем он в эту минуту вспоминал и чему улыбался. Думаю только, что улыбка, непонятная для окружающих, завершала какую-то длинную беседу его с самим собой.

Увлечаться театром Уралов начал очень рано. Будучи еще актером-любителем в маленьком украинском городке Новгород-Северске, он, попробовав свои силы в какой-то заезжей труппе, окончательно определил свое призвание и свою жизненную цель. Превосходный рассказчик, Илья Матвеевич любил собирать вокруг себя в актерском фойе Александринского театра небольшую аудиторию и вслух вспоминать первые годы своей актерской жизни. С детства владея украинским языком, он некоторое время служил попеременно то в русских, то в украинских труппах, скитавшихся по маленьким провинциальным городкам. Рассказывая, он весело вышучивал не только своих бывших товарищей по сцене, но и самого себя, неопытного и неуклюжего театрального новичка, вставлявшего в русских спектаклях украинские слова, а в украинских русские, с трудом привыкшего к торопливому и беспокойному распорядку разъездного актерского быта. И хотя рассказы его были удивительно живописны и веселы, всегда в них проступала чуть уловимая грусть человека, который умеет помнить все хорошее, встретившееся ему на жизненном пути, и преданно бережет в своем сердце черты самых давних своих друзей, спутников и товарищей своей артистической жизни.

Мастерству учил Уралова сам театр. Никакой театральной школы, в определенном смысле этого слова, он не прошел. До всего, что делал на сцене, доходил он своей собственной актерской сметкой, своим живым практическим соображением. Я бы не сказал, что его выручали одни только внешние данные и то, что принято называть «актерским нутром». Это было бы неверно потому, что во многих ролях он показывал себя расчетливым, уверенно действующим мастером, художником, пользующимся своими выразительными средствами очень умно и целеустремленно. Но одновременно он был очень далек от той «внутренней техники», которую воспитывала в актерах рождавшаяся на заре нашего столетия «система» Станиславского.

Вместе с тем с «системой» он соприкоснулся, и соприкоснулся очень близко. Прослышав об ураловских данных, о его могучем, самобытном таланте, К. С. Станиславский пригласил Илью Матвеевича в Московский Художественный театр и вскоре после этого поручил ему ответственной роль классического репертуара, роль городничего в гоголевском «Ревизоре». Это была блистательная победа Уралова, один из тех поразительных случаев, в которых, по словам Белинского, актер становится не только помощником автора, но и его «соперником в создании роли». Уралов — городничий действительно заставлял думать, что, именно на Уралова глядя, писал Гоголь свой гениальный сатирический портрет. Все в ураловском Антоне Антоныче было живое, всамделишное — почти никаких наклеек, толщинок, никакого наигрыша и притворства. Само бурбонство российское, хамское самодовольство тупого стяжателя и хапуна были начертаны на физиономии городничего, что-то на редкость грубое, откровенно примитивное сквозило во всех его повадках. Судя

по рассказам самого Уралова, Станиславский не жаловался на его работу.

Однако несмотря на достигнутый успех, Уралов не нашел себя в Художественном театре, не свyksя с установившимися в нем творческими порядками. Над ролями он привык работать быстро и в одиночку, медленное и методическое приближение к цели было чуждо всей его натуре. Ему казалось нужным в актерской работе только то, что уже делается и тут же реализуется. В этом смысле он был не одинок. Многие актеры сходной с ним сценической биографии оказывались не в силах подчинить себя сколько-нибудь отдаленной творческой задаче. Станиславский же, начинавший именно в этот период разработку своей «системы», настойчиво требовал, чтобы актеры, не торопясь выходить на сцену, вживались и вдумывались в образы, созданные драматургом. Добродушно и с каким-то извиняющимся видом посмеиваясь над собой, Уралов рассказывал впоследствии, что самым мучительным делом было для него в Художественном театре переживать так называемый «застольный период». Ему совершенно искренне казалось, что время, проведенное «за столом», тратится впустую, что для правильного и выразительного исполнения роли оно решительно ничего не дает.

В знаменитой постановке театра В. Ф. Комиссаржевской, в котором Уралов работал до Художественного театра, в «Детях солнца» Горького, Уралов сыграл одну из центральных ролей, роль Бориса Чепурного. Лизу в этом спектакле играла, как известно, В. Ф. Комиссаржевская, и, по словам петербургской газеты, вложила в эту роль «всю вибрирующую гамму своего задушевного голоса, всю скорбь и неудовлетворенность жизнью, столь близкие ее дарованию».

«Всю скорбь и неудовлетворенность жизнью» вкладывал в свою противоречивую, трудную роль и Уралов. Насмешник, циник и, одновременно, по словам Лизы, «правдивый, простой и сильный человек, успевший многое понять и во многом разувериться», Чепурной — Уралов был воплощением не нашедшей себе применения, обреченной иссякать впустую жизненной силы. Я был еще юношей, когда смотрел «Дети солнца», но очень хорошо помню, как тепло звучали по-украински смягченные, горькой шуткой приправленные реплики Чепурного — «мамочка моя», «добре», «а бес его знает». Мне кажется — и я думаю, что не ошибаюсь в этом, — Уралов был создан для драматургии Горького, и только превратности дореволюционного репертуара помешали ему доказать это. В Уралове была та самая народность, жизненная полнота и сила, от избытка которой и невозможности ее реального применения так страдали многие горьковские герои.

Много лет спустя после «Детей солнца» он сыграл роль Бессеменова в «Мещанах». Мне посчастливилось быть его партнером в этой постановке, исполнять роль певчего Тетерева. Когда Уралов — Бессеменов появлялся на сцене, у всех нас, его партнеров, возникало такое чувство, словно какая-то огромная, тяжелая, страшная глыба упрямства и ограниченности, мелочности и завистливой злобы обрушивалась на мир и загромождала его собой, закрыв вокруг свет. Это был поистине тот самый «образцовый мещанин», о котором с сарказмом и болью говорит в пьесе Тетерев. Это было то самое воплощение

неподвижной, угрюмой, мертвящей морали, которая убивает все молодое и ищущее, которая признает только себя и только собой довольна. Уралов ничуть не упрощал свой замысел. Следовало бы даже сказать иначе — замысел его сформировался как бы одновременно со сценическим рождением его героя, человека с хищным, свинцовым взглядом добытчика и опустошенной душой безнадежного, непоправимого обывателя. Раздражаясь против своих домочадцев, он как-то по-бычьи выдвигал вперед голову, словно собираясь таранить ею своих действительных и мнимых врагов. В сценах же, раскрывающих бессилие Бессеменова (например, в сцене неудавшегося самоубийства Татьяны), он, громоздкий, массивный, пугающий своим внешним обликом, сникал на глазах у зрителей, становился жалким и почти трогательным, можно было даже подумать, что он внезапно ослеп: таким неуверенным становился его шаг, такими невидящими — его глаза.

Но я немного забежал вперед. Роль Бессеменова была сыграна Ураловым на сцене Александринского театра уже в конце его творческого пути, и, как бы хорошо она ни была сыграна, не ею была упрочена его репутация. И здесь я хочу вновь вернуться к созданному им образу городничего. В Александринском театре был, как говорится, *свой* городничий, который довольно единодушно считался совершеннейшим из всех возможных городничих, своего рода мерой приближения театра к гоголевскому образцу. Было большой смелостью со стороны Уралова вступать в соревнование с Давыдовым и тем более оспаривать своей трактовкой роли давыдовскую трактовку.

Давыдов рисовал Антона Антоныча, как прожженного пройдоху, мягко стелющего, искушенного в притворстве, знающего все тонкости лакейского обхождения с начальством. Его городничий был особенно выразителен в сценах, где присущие ему природное хамство и грубость укрошены служебной необходимостью. Давыдову великолепно удавались, например, финал первого акта, когда взволнованный городничий напяливает на себя шляпную картонку и собирается отправиться в ней к петербургскому инкогнито — «Коробка так коробка. Черт с ней», — и сцена с Хлестаковым во втором действии. Давыдовские «апарте» в разговоре с Хлестаковым, произносимые с видом блаженной простоты, — «О господи ты боже, какой сердитый!» или «О, тонкая штучка! Эк куда метнул!», «А вот посмотрим, как пойдет дело после фриштика да бутылки толстобрюшки» — стали прямо-таки классическими по своей остроте и выразительности.

Зато гораздо меньше удавались Давыдову те сцены, в которых выплескивалась наружу истинная сущность городничего, в особенности сцена с купцами. Тут Давыдову решительно не хватало необузданности, грубой силы и своего рода широты характера. Слишком уж был он в этих сценах округл, мягок, даже интеллигентен. Краска, которая должна была быть в образе вспомогательной, оказывалась главной. То же самое можно было бы сказать и о заключительном монологе «Чему смеетесь». Давыдов читал его замечательно, с несравненным мастерством передавая всю гамму переживаний городничего — от слезной обиды до самого ядовитого сарказма. Но ярость, ничем не сдерживаемая грохочущая ярость в его монологе не звучала.

И как раз то, что не выходило у Давыдова, оказалось самым сильным в исполнении Уралова. В сцене с купцами ураловский городничий буквально сатанел; глаза его наливались кровью, лицо уродовалось диким, кровожадным оскалом, и весь он трясся от потребности измордовать, заклеить, втоптать в самую что ни на есть грязь проштрафившихся «самоварников», «архиплутов», «аршинников», посягнувших на его благоденствие. Это был настоящий разгул административно-полицейской страсти — не оставалось и следа раболепства. Городничий — Уралов поднимался во весь свой огромный рост и превращался в громовержца, власти и силе которого нет предела.

Огромное впечатление производило и исполнение Ураловым последнего монолога городничего. Городничий подходил очень близко к рампе и с такой же силой и яростью, с какой разговаривал с купцами, обрушивался теперь на зрительный зал. Подтекст его монолога был таков, что во всем виноваты одни только зрители — это они его вовремя не предупредили, они бросили его на произвол судьбы, и сейчас, изволите ли видеть, смеются! Мне кажется, что эта внутренняя интонация монолога была на редкость гоголевской — по смыслу и духу, по настроению, по человеческой своей достоверности. Многих городничих видел я на своем веку, но такого, как Уралов, больше видеть не пришлось. Это был настоящий триумф гоголевской, предельно жизненной, жгучей и захватывающей театральности.

Надолго запомнилось мне исполнение Ураловым роли Петра I в сценически довольно эффектной пьесе П. Гнедича «Ассамблея». Пьера эта шла на александрийской сцене в очень сильном составе: Пехтерьеву играла М. Г. Савина, ее сына — Н. Н. Ходотов, в других ролях выступали М. А. Потоцкая, Е. И. Тиме, А. Н. Петровский, И. В. Лерский. Спектакль шел удивительно слаженно, ровно, и все же Уралов выделялся в нем. Созданный им в «Ассамблее» образ по значению своему выходил далеко за пределы поверхностной семейно-исторической хроники, написанной Гнедичем. В пьесе образ Петра был проходным, иллюстративным и написан в полном согласии с буржуазной историографией. Драматург и не ставил перед собой задачи по-новому обрисовать реформатора России. Однако в исполнении Уралова Петр казался своего рода открытием.

У Ильи Матвеевича были все необходимые внешние данные для исполнения этой роли. Сама «фотографическая карточка», которую прежде всего предъявляет зрителям актер, была безукоризненно достоверной. «В плечах косая сажень», могучий человечище, Уралов был как будто специально создан для того, чтобы изображать «строителя чудотворного». Ему не приходилось всякого рода вспомогательными средствами «подделываться» под Петра, пользоваться толщинками и подклейками, подкладывать коски в обувь. Он мог чувствовать себя совершенно свободно в этой роли, сохраняя свое собственное обличье. Характерный петровский парик, усы, схваченный в талии кафтан с широко расходящимися полами — вот и все, что ему требовалось для того, чтобы зрители сразу же и безоговорочно признали в нем Петра.

Но легко доставшимся портретным сходством ни в какой мере не ограничивался успех Уралова. Ему удалось добиться в этой роли гораздо

большого — внутренней реалистичности образа и достоверности характера. Его Петр был одновременно и очень значительным, и очень простым человеком, в нем угадывалось настоящее величие, и вместе с тем он лишен был какого бы то ни было позерства и картинности. Ураловский Петр был более всего большим государственным человеком, поглощенным своими огромными повседневными делами. Если он молчал, за паузой непременно угадывалась напряженная работа мысли; его нежность и его гнев, его досуг и его неутомимый труд были в исполнении Уралова осмыслены большой и всеобъемлющей жизненной целью. Спокойно, сосредоточенно и самозабвенно трудился его Петр у токарного станка, вел яростный допрос проштрафившегося Меншикова, одаривал улыбкой друзей и сподвижников.

Особенно хорошо запомнился мне в «Ассамблее» финал третьего акта — сцена допроса Петром Меншикова. Уралов вел ее с настоящей психологической виртуозностью, мастерски передавая сложнейшую гамму чувств, овладевших Петром после того, как он узнал, что его баловень и любимец Меншиков — главный виновник взяток, хищений в армии и флоте. По уходе рассказавшего ему об этом Пехтерьева растревоженный Петр — Уралов некоторое время машинально шагал по комнате и, так же машинально подойдя к окну и увидев подъехавшего на санях Меншикова, как-то весь вытягивался, напрягался. Затем, словно стряхнув с себя оцепенение, приказывал своему денщику Нартову «вынуть» Данилыча из саней и незамедлительно вести к нему. Отпустив Нартова, он молча подходил к столу и внимательно перечитывал какую-то бумагу.

Он ничего не говорил, и все же это был целый монолог, содержание которого зрители понимали безошибочно по меняющемуся выражению лица Уралова. Цифры или факты, содержащиеся в бумаге, ошеломляли Петра, причиняли ему физическую боль; ему было и стыдно, и тяжело, в нем боролись гнев и обида. Только огромное усилие воли помогало ему до поры, до времени держать себя в руках. Петр все еще перечитывал бумагу, когда Нартов впускал в комнату Меншикова, догадавшегося о том, что произошло. Исполнитель роли Меншикова К. Н. Вертышев отлично вел эту сцену. Ни слова не говоря, входил он в комнату и опускался перед Петром на колени. Вид при этом был у него самый жалкий.

Петр — Уралов неторопливым движением откладывал в сторону бумагу, которую до этого держал в руках, откидывался на спинку кресла и долго, мучительно долго смотрел на распростертого перед ним Меншикова. Всю эту громадную паузу Уралов держал так выразительно, что казалось, именно молчанием своим пригвождает Петр Меншикова к позорному столбу, что приговор над плутоватым «Алексашкой» уже произнесен. И тут раздавались слова Петра «Ну, что скажешь, Данилыч?», произнесенные с какой-то особой, ураловской интонацией. В интонации этой звучали и укор, и горькое разочарование в близком человеке, и чувство стыда за свою неразумную доверчивость. Петр спрашивал, и тут же как бы сам отвечал себе, чуть заметно сверкнув глазами, — он-то уже хорошо знал, что ему ответит Данилыч.

«Спрашивай, государь, каяться приехал», — униженно и испуганно

бормотал Меншиков. Снова помолчав немного, продолжая вглядываться в лицо Данилыча, Петр, наконец, давал прорваться своему гневу. «Ну, говори, сколько ты казенных денег»... — севшим от ярости голосом спрашивал он, с трудом вдыхая воздух. Вопрос его так и оставался недосказанным: боль и гнев сжимали ему горло, и видно было, каких усилий стоила ему его внешняя сдержанность. Услышав от Меншикова, что украдено, из казны полтора миллиона, Петр вскакивал с места, изворачивался, словно для удара, и нависал над распластавшимся Данилычем, как тяжелая каменная глыба, сорвавшаяся со скалы. Затем медленно выпрямлялся, отирал пот и глухо приказывал: «Встань! Я сам с тебя допрос сниму». После этой сцены публика буквально неистовствовала. Помню, как на одном из спектаклей раздался чей-то звучный, низкий голос: «Уралову спасибо. Bravo!» Все повернули головы в сторону, откуда раздался этот голос, и увидели сидящего в директорской ложе Ф. И. Шаляпина.

«Ассамблею» я смотрел несколько раз еще будучи учеником Театрального училища. Однако случилось так, что много лет спустя, в тридцатых годах, мне самому довелось сыграть в пьесе А. Н. Толстого «Петр I» роль Петра. Работая над ней, я не один раз вспоминал о замечательном ураловском образе. В роли, лишенной серьезной литературной основы, он сумел сделать то, что не смогли сделать ни Н. К. Черкасов, ни я, воплощая образ, глубоко и проникновенно написанный Толстым. Мне пришлось довольно часто бывать у Толстого в Пушкине, подолгу беседовать с ним о роли, выслушивать его необычайно ясные требования. И не один раз возникала у меня мысль о том, что именно Уралов, игравший Петра задолго до революции, никогда не слышавший доводов, которые на основании новейших исторических исследований приводил Толстой, ближе всего подошел к решению задачи, которую ставил писатель перед актером, призванным воплотить образ Петра на сцене.

... В творчестве художников пытливых, внутренне активных и по-настоящему талантливых — а Уралов был именно таким художником — поучительны и ошибки, и неудачи. Одну из таких ошибок Уралов совершил отнюдь не по своей вине. Дело в том, что после смерти Василия Пантелеймоновича Далматова в 1912 году в нашем театре некому было играть Несчастливцева. Далматов действительно исполнял эту роль великолепно, в благородной романтической манере, глубоко и многогранно раскрывая и романтическую широту натуры Геннадия, и его дворянскую надменность, и его картинность, и его простоту. В старом спектакле Александринского театра образ Несчастливцева совершенно слился с обликом Далматова, и трудно было себе представить, что вообще, когда бы то ни было, сможет быть создан другой и столь же совершенный Геннадий Несчастливцев.

И вот в 1918 году, при возобновлении спектакля, решено было попробовать в этой роли Уралова. Состав исполнителей был очень сильным. Гурмыжскую играла Н. Н. Васильева, Буланова — Б. А. Горин-Горяинов, Улиту — А. А. Чижевская, Восьмибратова — К. Н. Яковлев, Петра — П. И. Лешков, Аксюшу — Н. М. Железнова, Карпа — В. Р. Гардин, Бодаева — А. П. Пантелеев, Милонова — И. В. Лерский, Аркашку — Н. П. Шаповаленко.

Поначалу сам Уралов решительно отказался от роли, считая, что она совершенно не в его данных. Однако его не послушали, заставили играть и, надо сказать честно, ничего хорошего из этого не получилось. Очевидно, Уралов лучше, чем режиссура, понимал свои действительные возможности, и соответствие его внешних данных образу Несчастливцева не обмануло его. Уралову был совершенно чужд романтический склад странствующего актера, его ничем не сломленная барственность («барственность у них врожденная» — говорит о Несчастливцеве Улита), его старая актерская приверженность к позе, к декламации, к высокопарным цитатам. Непоправимую ошибку совершают те исполнители роли Несчастливцева, которые пытаются противопоставить человеческое в нем актерскому, опростить роль, низвести ее до уровня обыденной жизни. Образ Несчастливцева должен быть непременно согрет романтическим воодушевлением. Хорошо об этом говорил Ю. М. Юрьев: «Играть Островского бытовым тончиком нельзя. Островский такой же поэт, как Шекспир. Они различны по методу и материалу, но оба они творчески преображают действительность». Эти золотые слова Юрьева я особенно оценил и почувствовал, когда мне самому пришлось играть Несчастливцева. Именно поэтического «преображения действительности» ощутило не доставало тому Несчастливцеву, которого играл Уралов. Это был, что называется, человек средней руки, почти такой же приземленный, как и Аркашка.

Неудача в роли Несчастливцева, само собой разумеется, не бросает никакой тени на самобытный и яркий талант Уралова. Напротив, она именно тем и оказалась поучительной, что лишней раз показала, как важно глубоко понимать внутренние возможности актера и как опасно делать его всеядным, «мастером на все руки». Не было никакой необходимости пробовать Уралова в чуждой ему роли Несчастливцева уже по одному тому, что ряд ролей из репертуара Островского он играл безукоризненно, и роли эти яснее ясного показывали его действительный, а не мнимый творческий диапазон.

Непревзойденным был его Дикой из «Грозы», человек, на самом лице которого были написаны какое-то первобытное упрямство и неподвижность мысли. До сих пор живет в моей памяти диалог Дикого — Уралова с замечательным Кулигиным — Кондратом Яковлевым. «Да ведь гроза нам от бога посылается, чтобы мы чувствовали, а ты там какими-то шестами да рожнами, прости господи, хочешь обороняться», — говорил Уралов с такой угрюмой жестокой беспрекословностью, что тяжело становилось на душе. И тут вдруг все огромное его тело круто поворачивалось к Кулигину, глаза вылезали из орбит; он с угрозой и издевательством спрашивал: «Что ты, татарин, что ли? Татарин ты? А, говори, татарин?» И в вопросе этом звучала злая душевная закоснелость Дикого, закоснелость того самого мира, в котором задохнулась, не могла не задохнуться Катерина.

Не менее интересен был другой образ Островского, воплощенный Ураловым на сцене нашего театра, — образ Кнурова из «Бесприданницы». Несмотря на то, что по внешним приметам Дикой и Кнуров разительно отличаются друг от друга, Уралов и в той, и в другой роли был в равной мере правдив и достоверен. Его Кнуров был настоящим воплощением чванного

денежного мешка, эдакого ходячего и расфуфыренного чистогана. Что-то наглое и вызывающее было во всех его повадках, в его манере показывать кольца на руке и вертеть палку с золотым набалдашником, в его шаге, по-особенному степенном, расчетливом, неторопливом шаге человека, хорошо знающего себе цену не в переносном, а в прямом значении этих слов. Уралов перевоплощался очень по-своему, не изменяясь, не пряча свое собственное обличье, а как бы придавая ему новый смысл и вкладывая в него новое содержание. Такого рода перевоплощение требовало от актера предельной веры в свою роль, в жизненную цель и убеждения своего героя. В подавляющем большинстве случаев он обнаруживал эту веру.

Как я уже говорил, на протяжении нескольких лет Илья Матвеевич увлекался «толстовством». С этой порой его жизни связан один очень интересный эпизод в истории нашего театра. Вскоре после революции театр испытывал естественные трудности в деле создания нового репертуара. Зритель требовал новых, отвечающих его настроениям пьес, а пьес таких не было или почти не было. И вот в начале 1918 года Уралов услышал о том, что на сцене театра Незлобина в Москве поставлена много лет находившаяся под официальным или неофициальным запретом пьеса Льва Николаевича Толстого «Петр Хлебник» (другое ее название «Петр Мытарь»). Не откладывая дело в долгий ящик, отправляется он в Москву, добывает «список» пьесы у А. Л. Толстой и В. Г. Черткова, и пьеса включается в репертуар Александринки.

Пьеса эта, как и ряд других уже основательно забытых драматических произведений великого писателя («О пане, который обнищал», «И свет во тьме светит» и другие), была предназначенной для сцены своего рода проповедью толстовства. Действие ее происходило в Сирии, если не ошибаюсь, в III веке нашей эры. Богатый и жестокосердный Петр отказывается помогать беднякам и однажды, обозленный домогательствами нищего, бросает в него краюхой хлеба. Это совершенное им против собственной воли добро исцеляет его и превращает в праведника. Теперь он сам хочет раздать беднякам свое богатство, но встречает сопротивление семьи. Тогда Петр продает себя в рабство, а вырученные деньги раздает нуждающимся. Так получает он ответ на долго терзавший его вопрос: «Неужели правда, что нельзя богатому войти в царство небесное?»

Конечно, пьеса Толстого была очень далека от революционных идей, воодушевлявших зрителей нашего театра в 1918 году. Однако звучала в ней по-своему жгучая ненависть к социальному неравенству, и это завоевало ей известные симпатии. Во всяком случае, насколько я помню, Илья Матвеевич очень радовался ее постановке и с увлечением взялся за роль Петра. Предельно скупой материал, данный писателем театру (вся пьеса содержала чуть ли не десять-двенадцать страничек машинописного текста), не дал возможности ни театру, ни исполнителю роли Петра Уралову добиться сколько-нибудь ощутимых результатов в этой работе, но для актерской биографии Ильи Матвеевича эпизод этот очень характерен. Уралов не мыслил себе театр вне живых и насущных общественных проблем своего времени. Он страстно искал драматического материала, позволившего бы ему сказать свое слово — слово актера-гражданина. Не его, разумеется, вина, что «непротивленческая» пьеса

Толстого весьма и весьма относительно давала ему эту возможность.

Я уже рассказывал о том, с какой обличительной силой рисовал он фигуру Бессеменова из «Мещан». Помню, как после одного из представлений этой пьесы к нам за кулисы зашел Алексей Максимович и обратился к участникам спектакля с дружескими и теплыми словами. Поблагодарив всех нас, он особо отметил исполнение Ураловым роли «образцового мещанина».

В пьесе Григорьева-Истомина «Сестры Кедровы», очень репертуарной в свое время, Уралов играл роль пристава, того самого, который с отвратительной, фальшивой улыбкой приглашает «в участочек» трех ни в чем не повинных сестер Кедровых с целью опозорить их «желтыми билетами». Необыкновенно велика была обличительная сила этого созданного актером образа. На лоснящейся физиономии ураловского пристава написано было такое мерзкое самодовольство, так наглы были подкрученные кверху усы, так слащава его густо приправленная фикстуаром прическа, что он казался живым олицетворением российской полицейской государственности, лживой, подлой и бесчеловечной.

Интересно отметить, что именно Уралову в таких его ролях, как пристав в «Сестрах Кедровых» или городничий в «Ревизоре», сопутствовал в первые послереволюционные годы не только художественный, но и общественный успех. Я помню, как зрители, не стесняясь в выражении своих чувств, осыпали бранными словами пристава, как во время одного из представлений «Ревизора» реплика городничего в его заключительном монологе «смотрите, как одурачен городничий» вызвала ответный возглас наполнившей театр красноармейской аудитории: «Так тебе и следует, взяточник проклятый». Надо сказать, что Уралов очень горячо воспринимал такие настроения зрительного зала и искренне радовался, когда ему удавалось вызвать подобные реакции аудитории.

Известно, что в самом начале революции в нашем театре образовалась довольно значительная группа саботажников, не только ничего не понявших в том, что произошло, но и готовых вести активную борьбу с народной революцией. Это было трудное для театра время, время, когда суровому испытанию подвергались общественное сознание, честность и прямодушие актеров. Уралов оказался в числе тех, кто достойно выдержал испытание, встав решительно и бесповоротно на сторону народа. В момент, когда саботажники особенно неистовствовали, пытаясь срывать спектакли и даже требуя «в знак протеста» закрытия театра, Уралов вместе с Е. П. Корчагиной-Александровской, М. П. Домашевой, А. А. Чижевской, П. И. Лешковым был в числе актеров, срочно подготовивших спектакль «Не все коту масленица», предназначенный в случае срыва саботажниками какого-либо другого спектакля его заменить.

Любопытна, кстати говоря, история этой постановки. Пьеса «Не все коту масленица» была выбрана для этого «страховочного» спектакля не случайно. Еще в 1912 году Уралов, долго мечтавший о создании театра для народа, организовал поездку небольшого актерского коллектива с постановкой этой пьесы по деревням и поселкам Тульской губернии. По-видимому, в памяти Ильи Матвеевича сохранилось живейшее восприятие пьесы деревенскими зрителями, и он сразу же вспомнил о ней, когда зашла речь о постановке спектакля, который

мог бы представлять лицо нового Александрийского театра. Мысль о народном театре, о театре, который будет доступен всем простым труженикам страны, не покидала его до самой смерти.

Среди актеров нашего театра Уралов выделялся тем, что живая жизнь никогда не вытеснялась в нем интересами сцены, внутритеатральными делами, которые так часто засасывали даже очень талантливых и способных широко мыслить людей. Далеко не случайно именно Илье Матвеевичу суждено было стать первым членом большевистской партии среди актеров нашего театра. Вся его честная и убежденная трудовая жизнь актера-гражданина привела его к этому.

Была в нем неистребимая сила жизни, помогавшая ему вбирать в себя все новые и новые жизненные впечатления, делавшая особенно настойчивыми его творческие желания. Внешне суровый и тяжеловесный, он на самом деле оставался до конца дней своих добрым, сердечным и доверчивым человеком, другом и товарищем, слово и улыбка которого так согревали людей, близко знавших его. Думая об Уралове, я часто вспоминаю превосходные слова Евгения Багратионовича Вахтангова: «... все старое кончилось навсегда, главное — это новый народ, надо ходить и слушать народ. Надо набираться творческих сил у народа, надо созерцать народ всем творческим существом». Уралов в полной мере следовал этому завету. Он действительно «созерцал народ всем творческим существом» и в меру своих сил стремился участвовать в его жизни, в его борьбе.

В 1919 году почти одновременно погибли на фронтах два сына Уралова, совсем еще мальчики — восемнадцати и семнадцати лет от роду. Один из них погиб в боях с Юденичем, неподалеку от Петрограда, другой где-то под Конотопом. Кроме сыновей были у Ильи Матвеевича еще две дочери — Вера и Лариса Ильиничны. Лариса Ильинична и ее мать, Уралова Елена Ефимовна, и сейчас живут в Новгороде-Северском. Что же касается Веры Ильиничны, то ее постигла трагическая судьба: 22 июня 1941 года был расстрелян гитлеровцами ее муж, начальник брестской таможни. Сама она бежала из Бреста, примкнула к партизанам, но вскоре была схвачена гестаповцами и заключена в лагерь в Освенциме. Из лагеря она была освобождена советскими войсками только в конце войны и вышла из него неузнаваемым, тяжело больным человеком. Не так давно Вера Ильинична скончалась.

Но возвращаюсь к самому Илье Матвеевичу. Он исключительно тяжело переживал потерю сыновей. Душевное потрясение вызвало обострение давно мучавшей его астмы и лишило трудоспособности. В надежде прийти в себя и восстановить потерянные силы отправился он в Новгород-Северский, но подорванный и истощенный его организм уже не мог больше сопротивляться. 17 октября 1920 года вдали от театра, ставшего его родным домом, он скончался. Уралов ушел от нас, многого не успев сказать, многого не сделав, и место, которое он занимал в нашем театре, опустело навсегда.

## ТРАГЕДИЯ АПОЛЛОНСКОГО

В год моего вступления в труппу Александринского театра Аполлонский был немолодым актером, приближавшимся к пятидесяти годам, однако по-прежнему красивым той особой, я бы сказал, барской красотой, которая резко отличала Романа Борисовича от большинства его товарищей по сцене. Немалую роль в производимом им впечатлении играла его манера держаться. В голосе его всегда слышалась чуть снисходительная интонация, жесты его были округлы и подчеркнуто неторопливы; он был добр к окружающим, но это была какая-то особая, надменная доброта существа высшего по отношению к существам низшим.

Вместе с тем в глазах его всегда, сколько я помню, светилась затаенная грусть, словно чего-то он не договаривал, в чем-то не признавался и чего-то, даже в мыслях своих, избегал. Грусть эта не была кажущейся — всем, кому удавалось узнать его поближе, становилось ясно, что внутренняя его жизнь нелегка и что он вовсе не так уж доволен собой, как это можно было подумать, глядя на его выхоленное, спокойное лицо, на его белые, гладкие руки, слушая его неторопливую и, пожалуй, чересчур ровную речь.

Он редко и скупо рассказывал о себе. Немногие подробности его биографии мне довелось узнать уже после его смерти. Родился он в 1864 году в Милане. Фамилию свою он получил от матери — артистки балета Е. С. Аполлонской, родившей его вне брака. Что же касается отца, то по одной версии, наиболее вероятной, это был популярный в свое время итальянский тенор Энрико Тамберлик, по другой, явно апокрифической, чуть ли не император Александр II. Версии о знатном и загадочном происхождении иных актеров возникали в театральной среде стихийно — они утешали изголодавшееся тщеславие всяких закулисных сплетников, которым лестно было думать, что среди них появляется императорский отпрыск или побочный сын какого-нибудь нашумевшего афериста.

О детстве Романа Борисовича известно только, что воспитывался он в балетном училище и окончил его в 1881 году «с определением в драматическую труппу». Фактически же на подмостках Александринского театра он появился несколько раньше, в связи с тем, что, поссорившись с дирекцией Александринского театра, покинул службу в нем блестящий актер на ампуа «фата-любовника» Мариус Мариусович Петипа. Театру нужна была срочная замена, и Аполлонскому был предоставлен дебют в роли Княжича из «Чародейки» Шпагинского, ранее исполнявшейся Петипа. Молодой танцовщик был принят в состав труппы с обязательством пройти курс драматического искусства на известных в свое время курсах Н. М. Сведенцева, кстати сказать, автора очень распространенного в ту пору учебника актерского мастерства.

Об Аполлонском-актере довольно подробно пишет в своих замечательных «Записках» Ю. М. Юрьев, которому пришлось исполнять на александринской сцене многие роли Аполлонского и Мамонта Дальского. Отмечая редкие

актерские данные Аполлонского, его трудолюбие и благородство исполнительской манеры, Юрьев между прочим указывает, что роль Чацкого ему не удавалась. Не удалась она прежде всего потому, что Аполлонский совершенно не понял «общественного значения» этого образа, низвел бунтаря и вольнодумца, человека высоких гражданских убеждений до уровня весьма банального героя-любownika. В этом своем высказывании Юрий Михайлович не только точно определил причину неудачи Аполлонского в роли Чацкого, но и отметил самую слабую сторону таланта и артистической личности своего многолетнего товарища по сцене.

Не в одной только роли Чацкого, но и в большинстве других своих ролей Роман Борисович оставался актером, органически чуждым какой бы то ни было общественной, социальной проблематике. Большой мир был закрыт для него шорами аристократизма, надменного пренебрежения простыми людьми, и поэтому смысл созданных им образов всегда замыкался в крайне ограниченном кругу жизненных представлений и проблем. Но такого рода ограниченность непримиримо враждебна подлинному искусству. Актер, который не отражает в своем творчестве общественных процессов своего времени, не может рассчитывать на устойчивый и длительный контакт со зрительным залом. Артистическая судьба Аполлонского подтвердила это со всей очевидностью.

Казалось бы, в его распоряжении было все для того, чтобы стать подлинным корифеем александринской сцены. Он был поразительно работоспособен, разучивал по пятнадцать-двадцать новых ролей в сезон, выступал до ста восьмидесяти раз за зиму, исполнял роли Чацкого, Хлестакова, Мышкина, Гамлета, Фердинанда, Фауста, Дон-Жуана — одним словом, все, о чем может только мечтать актер на амплу героя-любownika. Сама природа дала ему то, что многим и многим актерам приходилось добывать «усильным, напряженным постоянством». Сама природа отшлифовала его голос и пластику, округлила его жесты, отработала его походку. Сомнений быть не могло — он рожден был для успеха и только для успеха. Однако, несмотря на все это, настоящего и безоговорочного признания он так и не дождался.

Думаю, что дело было тут не в степени его актерской одаренности, а в серьезных изъянах его мировоззрения, сковывавших его мышление, мешавших ему приблизиться вплотную к самым важным, самым жгучим, самым беспокойным вопросам времени. Холодок, окружавший его героев, возникал не от отсутствия у него настоящего сценического темперамента, а оттого, что он всегда оставался белоручкой, всегда отделял себя от людей, которых изображал, словно боялся, что безоговорочное перевоплощение принизит его, бросит тень на его личную репутацию. Сценическая правда не терпит подобного чистоплюйства, она требует от художника умения безбоязненно соприкасаться со всеми сторонами действительности.

В 1911 году, году моего поступления в Александринский театр, Роману Борисовичу было, как я уже сказал, под пятьдесят лет — трудная пора для актера, долгое время выступавшего в ролях молодых героев-любowników. Аполлонский был еще очень красив, голос его не утратил своей свежести, и все же годы давали о себе знать. Он отяжелел не только внешне, но и внутренне,

видимо, очень мучился от этого, хоть и не подавал виду. Теперь его безукоризненная элегантность стала носить демонстративный характер. В легкости походки появилось что-то нарочитое. Соблюдение внешней формы уже требовало заметных усилий. Как бы искусно ни сохранял актер эту внешнюю форму, его выдают обычно глаза, — глаза, в которых, в той или иной степени, отражается его действительный возраст.

Далеко не всем актерам удастся вовремя увидеть себя со стороны, признаться себе в том, что молодость ушла и что ни грим, ни тренировка, ни строгий режим не могут отменить этого факта. Но было в то время одно обстоятельство, которое все время давало знать о себе Аполлонскому. В непосредственной близости от него завоевывали зрителей гораздо более молодые, чем он, Ю. М. Юрьев и Н. Н. Ходотов, начинали свой актерский путь юные Л. С. Вивьен и П. И. Лешков. Наблюдая за ними, Аполлонский день за днем убеждался в том, что ему больше не следует претендовать на роли молодых героев, что ему, как художнику, нужно искать нового поприща и новых возможностей творить на сцене. И тут надо отдать ему должное, в минуту трудную и горькую, он проявил настоящее благородство — он решил уступить дорогу своим молодым конкурентам, отошел в сторону и мужественно расстался с тем, что добыл долгой, упорной, настойчивой сценической работой. Конечно, он ревновал к новым исполнителям своих давних героев, конечно, мучился, тосковал, сомневался, не слишком ли рано сдал он свои позиции, но по отношению к младшим товарищам по сцене держался безупречно, искренне радовался их успеху, старался в меру своих сил помочь им.

По всей видимости, он ясно предвидел наступление серьезного и опасного кризиса в своей артистической судьбе и отдавал себе отчет в том, что необходимо найти новое применение своим творческим силам. Не оглядываясь назад и не цепляясь за прошлое, он решил испытать себя в так называемых «характерных» ролях, которые по инерции принято противопоставлять каким-то неведомым «не характерным» ролям. Это означало, что он решил пойти на воплощение сложных и разных, неповторимых и живых человеческих индивидуальностей, не связывая себя ни возрастом, ни душевным складом, ни кругом жизненных интересов своих героев. Благодаря этому очень скоро зрители Александринского театра с удивлением и радостью встретились с совершенно новым для них Аполлонским, с актером, которого они раньше не знали.

И, как часто бывает в подобных случаях, шаг вынужденный, сделанный с болью и обидой, оказался тем верным шагом, который привел актера к успеху, поистине небывалому в его жизни. Огромную роль сыграло в этом смысле исполнение Аполлонским труднейшей роли Тарелкина в драме А. В. Сухово-Кобылина «Дело». Впервые испытал он себя в роли, где совершенно не нужны были ни очарование его благозвучного, бархатного голоса, ни великолепный его сценический шарм, ни картинная красота его великолепного лица. И, несмотря на это, именно в ней, в этой роли, Аполлонский впервые и по-настоящему потряс зрительный зал — потряс остротой и силой психологической наблюдательности, пониманием таких сторон человеческого

характера, с которыми никогда раньше ему не приходилось соприкасаться.

«Измощенная и всячески испитая личность» коллежского советника предстала на сцене в исполнении Аполлонского во всем своем поистине ошеломляющем нравственном уродстве, во всей отталкивающей своей достоверности. Аполлонский сумел быть в этой роли безжалостным к своим собственным данным: он переломал, перекосил свою походку, сделал неузнаваемым свое лицо, и все это не ради некоего придуманного сценического рисунка, а из последовательного стремления к правде характера, созданного Сухово-Кобылиным. В его Тарелкине все смешалось, все спуталось — убогие притязания полуголодного чинуши с самой необузданной жадностью, трусость с наглостью, головокружительное хвастовство с горьким и ясным пониманием своего жизненного удела. Своеобразие созданного Аполлонским образа заключалось в том, что актер как бы приподнимал все самое уродливое в Тарелкине, показывал своего рода олицетворение человеческого падения — безмерного, отвратительного, непостижимого.

В соревновании с начальником своим Варравиным, снимающим все сливки с темных и гнусных афер, практически осуществляемых его подручными, Тарелкин становится чуть ли не трагической жертвой. Хорошо это понимая, он не столько возмущается Варравиным, сколько сам тоскует о подлых преимуществах, которыми тот обладает. Чуть ли не с восторгом произносил Тарелкин — Аполлонский свой монолог из второго акта: «Оберет он меня, каналья, оберет, как липку; как обирал — так и оберет. Хоть бы в щель какую, в провинцию забиться; только бы мне вот Силу да Случай, да я таким бы взяточником стал, что с мертвого снял бы шкуру; право бы снял — потому — нужда! Так вот что удивительно: нет во мне ни Силы, ни Случая». Произнося это, Тарелкин — Аполлонский словно получал удовольствие от того, что не оказалось в нем «ни силы, ни случая», от того, что только они — и ничто больше — препятствуют ему стать таким же точно мерзавцем, как Варравин.

Едва уловимый холодок, неизменно отличавший исполнительскую манеру Аполлонского, оказался на этот раз удивительно уместным. Он придавал особую достоверность всему характеру Тарелкина, объяснял логику его внутреннего существования, обосновывал поразительную легкость, с которой Тарелкин переходил от прямого холуйства к крикливому куражу, от горьких размышлений к бесшабашному удачеству прощелыги и проходимца. Давным-давно остыла ничтожная душонка этого человека; равнодушие, презрение к людям и к себе, к начальникам и подчиненным, к добру и злу отравили его насквозь, и от равнодушия этого в зрительный зал должно было понести пронзительным холодом.

Велика дистанция от роли Тарелкина до роли Федора Протасова из «Живого трупа» Л. Н. Толстого — трудно даже представить себе одного и того же актера, воплощающего столь разные по своей психологической природе образы. Тем не менее Тарелкин и Протасов в исполнении Аполлонского были разными ипостасями одних и тех же тенденций в его творчестве. Как ни блистательно исполнял Роман Борисович роль Тарелкина, образу этому не хватало социальной определенности. Аполлонского меньше всего интересовало место, занимаемое

Тарелкиным в обществе, степень влияния, оказанного на него общественными отношениями. Гораздо больше привлекала его мысль о том, что Кандид Касторович живет вообще вне общества. Он поднялся от «ничтожеств или частных лиц», но не добрался до «сил», возвысился над слабыми, но не стал от этого сильнее. Именно это межеумочное положение Тарелкина, его душевная неприкаянность и обреченность особенно сильно отразились на образе, созданном Аполлонским.

Нечто аналогичное произошло и с ролью Протасова. Аполлонский и в этом случае увидел в образе, созданном великим писателем, причудливую человеческую индивидуальность, сплетение единственных в своем роде и неповторимых человеческих особенностей. Играл он эту роль блистательно. Но великолепно показывая пропасть, разделяющую Протасова с его средой, Аполлонский даже намеком не давал понять о жгучей и мучительной тоске своего героя по людям, способным понять его и увидеть в жизни то, что увидел он сам. Его Протасов был *вообще* одинок, а не только в данной среде; он был настолько индивидуален, настолько выше окружающих по своему эмоциональному уровню, что одиночество его стало как бы внутренне присущей ему особенностью. Это впечатление усиливалось еще и тем, что спектакль Александринского театра оказался совершенно лишенным целостного режиссерского замысла, был наспех поставлен и раздроблен на ряд отдельных, внутренне не связанных друг с другом эпизодов.

На протяжении долгих лет работы в Александринском театре мне довелось, как исполнителю роли Афремова, затем князя Абрезкова, встречаться с самыми различными Протасовыми. Я играл с Н. Н. Ходотовым, в котором было что-то надрывное и блаженное; играл с И. Н. Певцовым, раскрывавшим ожесточенный, гневный бунт непримиримого и мужественного ума; играл с прославленным Сандро Моиси, в исполнении которого Протасов более походил на героев Достоевского, чем Толстого, хотя сам по себе был сценическим созданием поразительной силы. Наконец, в талантливо поставленном В. П. Кожичем спектакле пришлось мне встретиться с Протасовым — Н. К. Симоновым — светлым, человечным, мужественным и поэтому даже в безграничном своем несчастье понятным и близким нашим зрителям.

И среди всех этих непохожих один на другого Протасовых образ, созданный Аполлонским, занимал свое, только ему принадлежащее место. Аполлонский не совершал никаких открытий в роли, ничего не придумывал для того, чтобы отличаться от своих предшественников. Больше того, он сразу же и вполне сознательно отказался от каких бы то ни было домыслов, и играл как будто бы только то, что прямо и ясно написано в тексте Толстого. И все же сейчас, когда я вспоминаю о его работе, мне начинает казаться, что он приносил на сцену свою собственную отрешенность, свои собственные тягостные и безысходные раздумья. Может быть поэтому, ему не нужно было подчеркивать драматизм положения, в котором оказался Протасов: он был слишком ясен ему как актеру. Если вы знаете человека, который рассказал вам о постигшем его горе, если человек этот дорог вам, вы поймете, что с ним происходит даже тогда, когда разговаривать он будет чуть слышно и с виду покажется спокойным.

Спокоен с виду был и Протасов Аполлонского — странный человек с растрепанной, запущенной бородой, со взглядом погасшим и голосом приглушенным. Но, несмотря на то, что он все время держал себя в руках, нетрудно было понять: с ним происходит что-то страшное, он потрясен до глубины души и жить ему нестерпимо-тяжело. Таким он предстал и в сцене у цыган — при первом своем объяснении с Виктором Карениным, таким казался он и у Афремова, и у себя дома, и в трактире, и в кабинете следователя. Аполлонский не играл рефлексию, не демонстрировал одно за другим наиболее типичные ее проявления, а ограничивался тем, что предъявлял зрителям ее страшный результат — своего героя, поникшего, раздавленного, давно перешагнувшего последнюю черту человеческого отчаяния.

Много лет спустя после того как уже не стало Аполлонского, вспомнил я о нем самым неожиданным образом. В спектакле, поставленном в 1950 году В. П. Кожичем, чрезвычайно удачно была решена сцена неудавшегося самоубийства Протасова. Оставшись после ухода Ивана Петровича наедине с самим собой, Федя решается, наконец, исполнить свое намерение и приставляет револьвер к виску. Но вот, оказавшись у окна, он неожиданным и резким движением распахивает его настежь. В мрачное помещение трактира врывается ослепительный, торжествующий свет. Малую долю секунды Протасов остается у окна, словно замороженный этим светом, и тут же снова закрывает его, словно для того, чтобы вернуться, к прежнему мраку. Однако возвращение это невозможно, свет уже вспыхнул. Револьвер выпадает из рук Федора.

В связи с этой сценой я и вспомнил Протасова — Аполлонского. Нет, он не мог бы в таком внезапном порыве распахнуть окно и в свете, ворвавшемся в комнату, увидеть то высокое жизненное начало, которое должен был увидеть Федор, задуманный Кожичем. В спектакле Кожича Протасов совершал подвиг настоящей, самоотверженной человечности, выбирал не более легкий, а более трудный, чем самоубийство, способ помочь чужому-счастью. Что же касается Протасова — Аполлонского, то он, роняя револьвер, еще раз убеждался в своей слабости, еще раз доказывал свою неспособность к действиям и поступкам, к устранению жизни или ломке ее. В обоих случаях ситуация оставалась неизменной, но смысл ее разительно изменялся. Мировоззрение советских художников подсказало Кожичу и Симонову новое понимание трагедии Протасова, как трагедии человека, израненного уродливой и преступной моралью эксплуататорского общества, но сохранившего свой чистый и светлый взгляд на жизнь.

Конечно, *жертвой* был и тот Протасов, которого показывал Аполлонский, но жертвой иного порядка, жертвой собственной душевной слабости, раздвоенности, не приспособленности к жизни. В образе, созданном Аполлонским, слишком большое место занимала его отрешенность от действительности, неумение и нежелание Протасова следовать общепринятым условностям быта, правилам и канонам, чуждым его *характеру*. Если бы понадобилось кратко определить «сквозное действие» образа Протасова, создаваемого Аполлонским, можно было бы сказать, что оно выражалось в активном, напряженном, мучительном непонимании нелепых сторон жизни, с

которыми ему пришлось столкнуться. Мысль его работала лихорадочно, он готов был напрячь все свои духовные силы для того, чтобы понять следователя, князя Абрезкова, Виктора Каренина, он всем своим существом прислушивался к каждому слову, с которым к нему обращались, но пересилить себя не мог, поступиться своими собственными понятиями оказывался не в состоянии. Это было необыкновенно сильно и драматично, но слишком уж безнадежно, слишком замкнуто в кругу какого-то проклятого, безвыходного, рокового противоречия. Протасов Аполлонского не укреплял веру в силу человека, в его способность даже гибелью своей пересилить зло, а, напротив, создавал ощущение беззащитности его перед лицом повсеместного и универсального зла. Как ни талантлива была сама по себе игра Аполлонского, ощущение это было в высшей степени определенным и ясным.

О каком бы из исполнителей роли Протасова ни шла речь, в качестве примера принято ссылаться на знаменитую сцену у следователя. Я, к сожалению, никак не могу эту традицию нарушить. По-видимому, именно в этой сцене особенно настойчиво звучит главная мысль пьесы, а стало быть, наиболее глубоко раскрывается существо образа самого Протасова. В разговоре со следователем Протасов выступает уже подлинным обличителем того самого закона, который изранил его душу и, в конце концов, выбросил из жизни. И сам следователь, получающий «двадцатого числа по двугривенному за пакость», и те, кто действует за его спиной, предстают перед Протасовым во всей своей неприкрытой гнусности; они требуют от него отчета и признаний, а он даже самый факт допроса принимает, как оскорбление. Как я уже сказал, Протасов — Аполлонский в наиболее грубых и жестоких соприкосновениях с действительностью приходил в какое-то трудно объяснимое и горестное недоумение — не выходил из себя, не повышал голоса, не становился в позу, а каменел от тоски и боли.

Так вел он себя и в сцене у следователя. Он обличал следователя, меньше всего задумываясь над тем, как будут восприняты его слова. С убийственным спокойствием обрывал он следователя, угрожающего Протасову — «Я вас выведу». «Я не боюсь никого, — говорил он твердо, но негромко, каким-то особым, приглушенным тоном, — потому что я труп и со мной ничего не сделаете; нет того положения, которое было бы хуже моего». Это простое и страшное человеческое признание Протасов — Аполлонский делал как бы между прочим, вполне отдавая себе отчет в том, что следователь слишком пошл, низок и ничтожен для понимания его безмерного несчастья. В исполнении Аполлонского Протасов переставал дорожить жизнью задолго до того, как впервые попытался расстаться с ней.

Так же сдержанно вел себя Протасов — Аполлонский в последней сцене драмы, в «коридоре окружного суда», как обозначено место ее действия самим Толстым. Он появлялся на сцене как сомнамбула, человек-призрак, ничего уже не желающий, потерявший последние силы и ко всему безразличный. Глядя прямо перед собой и ничего не видя, он ронял слова, как какие-то ненужные плоские: «Глупо, пошло. Скучно. Скучно. Бессмысленно». И в каждом из этих слов тлело бессильное, непоправимое отчаяние, и в каждом следующем из них

отчаяние звучало сильнее, чем в предыдущем. Слово «бессмысленно» он произносил так, что уже не оставалось никаких сомнений: наступил конец, и нужно сделать только одно короткое движение для того, чтобы конец этот увидели все. Выстрелив, он не падал сразу, как это делали почти все без исключения Протасовы, а еще продолжал по инерции куда-то идти, делать какие-то бессмысленные и странные движения. Затем он останавливался, выпрямлялся на какое-то короткое мгновение и вдруг оказывался на полу, как от внезапного, предательского удара.

Слова «Как хорошо... Как хорошо...» он произносил доверительным, напряженным шепотом, словно признавался в чем-то очень важном, долго остававшемся тайной. Это не было предсмертное просветление, которое так часто играет в роли Протасова. Подобное просветление, вероятно, противоречило бы трактовке образа, найденной Аполлонским. Созданный им Протасов уходил из жизни не примирившимся со своей тяжелой участью, а каким-то отчаявшимся, подавленным и глубоко несчастным, таким же, каким он являлся перед зрителями на протяжении всего спектакля.

Сезон 1912/13 года был ознаменован первой на императорской сцене постановкой пьесы Леонида Андреева, которого дирекция считала писателем гораздо более вольнодумным, чем это было на самом деле. Как бы то ни было, факт обращения Александринского театра к пьесе Леонида Андреева «Профессор Сторицын» толковался иными, не слишком дальновидными любителями сенсаций, чуть ли не как начало нового этапа в истории «казенной сцены». «Наконец-то! — восклицали доморощенные оптимисты, — наконец-то и в нашу старую обитель ворвался свежий воздух эпохи!» Нечего и говорить о том, что подобные умозаключения были по меньшей мере преждевременны. Драматургию Леонида Андреева только с очень большой натяжкой можно было считать «свежим воздухом». Во многом претенциозная и идейно неустойчивая, она отнюдь не отражала те важнейшие общественные процессы, которые потрясали страну в канун первой мировой войны. Но русский интеллигент тех лет, растерянный, блуждающий в потемках, утешающий себя словесными красотами, нередко с удовольствием узнавал себя в пьесах Андреева. Ему нравилось без лишних затрат видеть себя бунтарем и ниспровергателем основ, и, может быть, именно этим следует объяснить обостренный его интерес к пьесам Леонида Андреева. Мне кажется, что беспримерный успех «Профессора Сторицына» на александринской сцене в полной мере подтверждает это.

Премьера «Профессора Сторицына» превратилась в одно из крупнейших событий театрального сезона. В зрительном зале можно было увидеть в этот вечер всех не занятых в спектакле корифеев нашего театра (во главе с В. Н. Давыдовым и К. А. Варламовым), А. И. Куприна, А. А. Блока, знаменитых певцов Н. Н. Фигнера, И. В. Ершова, И. В. Тартакова, неутомимых театральных критиков Ю. Беляева, А. Кугеля, Э. Старка и многих, многих других. Сам Леонид Андреев, взволнованный, но польщенный обстановкой премьеры, прохаживался среди зрителей в стилизованной русской поддевке из дорогого темно-синего сукна и время от времени поглаживал свою острую, тоже стилизованную бородку. За ним, не отставая, двигалась целая свита

любопытных, впервые увидевших «живого» Андреева, экзальтированных поклонниц, преданно заглядывавших ему в глаза, и всякого рода литературных нахлебников Андреева, всегда находивших время «при сем присутствовать».

Для постановки «Профессора Сторицына» был приглашен молодой режиссер, воспитанник Художественного театра А. Н. Лаврентьев, роли в пьесе распределялись между Р. Б. Аполлонским, К. Н. Яковлевым, И. М. Ураловым, Н. Л. Тираспольской, А. А. Усачевым, П. И. Лешковым, Н. В. Смоlichem и другими. Театр работал над пьесой со всей добросовестностью, на какую только был способен, и надо сказать по справедливости, что сделано было не мало для того, чтобы пьеса прозвучала в полном смысле слова концертно. Многие завсегдатаи Александринского театра высказывали опасение, что труппе, воспитанной в немалой степени на драматизации Виктора Крылова, окажется не под силу исполнение пьесы драматурга, признанного определенной прослойкой зрителей самым смелым из новаторов. Опасения эти ничуть не оправдались — «Профессор Сторицын» оказался вполне под силу «александринцам».

Леонид Андреев, внушивший себе мысль, что его писательская миссия заключается в том, чтобы до смерти пугать своих читателей и зрителей, не раз провозглашал себя учеником и наследником Достоевского. В воспоминаниях Н. Н. Ходотова «Близкое — далекое» приводятся весьма характерные в этом смысле слова писателя, рассказывавшего, как мерещится ему Достоевский на эшафоте у позорного столба — «... А он все смотрит и смотрит на меня... И в глазах то непередаваемая мука, то невыразимое ожесточение и злоба... И я чувствую, что это против меня потому, что я медлю, а кругом никого... Только я с ним». Эти претензии весьма чувствовались в большинстве произведений Леонида Андреева, придавали им порой совершенно невыносимую психологическую напыщенность, делали их похожими на откровенный бред.

Когда же Андреев забывал о своей писательской «миссии», когда в нем торжествовал художник — талантливый, правдивый, наблюдательный, о многом раздумывающий и многое понимающий, — тогда, наряду с мотивами надуманными и нелепыми, в его рассказах и пьесах прорывалась жестокая, злая правда жизни. Была такая правда и в «Профессоре Сторицыне». В пьесе этой рисовались распад и вырождение буржуазной интеллигенции, оторвавшейся от действительности, нравственно немощной и трусливо прячущейся от реальных жизненных проблем в выдуманном мире отвлеченных и бесплодных умствований. Восемнадцать лет профессор Сторицын занимался поисками «нетленного» — некоего таинственного непреходящего жизненного начала, а пока он блуждал в эмпиреях, рушилась его собственная семья. Спустившись с облаков, Сторицын с крайним изумлением замечает, что ничего общего с женой у него уже нет, что она, вульгарная и пустая женщина, успела обзавестись любовником и что любовником этим стал учитель его детей, прожженный циник и негодяй.

Профессор прошел мимо жизни, но жизнь не прошла мимо профессора, она разломала его семью, исковеркала его сына-гимназиста, ставшего вором, развратником и пьяницей. Слишком поздно узнает обо всем этом профессор — сердце его не выдерживает, и он умирает. Даже из моего короткого и неизбежно

упрощенного пересказа видно, что роль профессора Сторицына ставит перед актером ряд очень трудных задач. Для того чтобы драма Сторицына прозвучала во всю свою силу, со всей возможной правдивостью, должна быть показана острота и ошеломляющая неожиданность его прозрения. На глазах у зрителей Сторицын должен превратиться из наивного и отрешенного от жизни чудака в мучительно страдающего, раздавленного бедой, глубоко несчастного человека. На глазах у зрителей должен он принять на свои старые плечи непосильный груз — измену жены, нравственное падение сына и, главное, крах всей своей жизненной философии.

В роли Сторицына Аполлонский совершил настоящее чудо и показал неизвестные до этого грани своего актерского таланта. Самое удивительное заключалось в том, что его Сторицын был одновременно и предельно наивен, даже простодушен — эдакий старый, добрый ребенок, — и очень сложен той особой сложностью, которая характерна для людей напряженной аналитической мысли. Это сочетание и делало его фигурой в полном смысле слова трагической, человеком, который в самом себе обрел собственную гибель. Он был удивительно обаятелен, но это было какое-то беспомощное, бессильное обаяние; он был добр и ласков на сцене, но доброта и ласковость его заставляли бояться за него и за его судьбу. Он был прост и естествен, но сама естественность его казалась странной и неуместной перед лицом лжи, притворства, предательства, обрушившихся на него.

Если в образе Тарелкина Аполлонский начинал свою вторую актерскую жизнь, то в роли профессора Сторицына он достигал в ней настоящего расцвета. Несмотря на то, что его партнеры в пьесе Леонида Андреева играли великолепно (потрясающим Телемаховым был в этом спектакле К. Н. Яковлев), интерес и внимание зрительного зала принадлежали ему одному. По всему партеру и ярусам Александринского театра шумело в антрактах имя Аполлонского — оно стало в тот памятный вечер театральной сенсацией, злобой дня, неисчерпаемой темой разговоров. Мне даже кажется, что из-за Аполлонского забыли о Леониде Андрееве — говорили не столько о философских проблемах, поднятых пьесой, сколько о живом и подлинном человеке, созданном таинственной и могучей силой актерского вдохновения, долго и затаенно зревшей актерской мысли.

Сыграв профессора Сторицына, а вслед за ним Тота из драмы Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины», Аполлонской на глазах у всех нас расцвел, душевно потеплел, словно впервые почувствовал жизнь вокруг себя. Никогда до этого не видал я его так молодо улыбающимся, таким приветливым, пожалуй, даже счастливым. Успех заставил его поверить в свои силы, поверить в то, что жизнь еще не окончена, что сам он, как художник, нужен людям. В подобные моменты особенно важно поддержать в художнике это чувство, правильно его понять и правильно направить. К великому несчастью, в нашем театре не было людей, которые оказались бы в состоянии сделать это. Дирекцию театра меньше всего интересовало, что думал и что чувствовал тот или другой артист. Никто не заботился о том, чтобы он мог и дальше развивать, совершенствовать вновь открытые стороны своего таланта. Очень скоро Аполлонский снова оказался во власти репертуарной повседневщины, рутины и

казенщины, хозяйничавших в Александринском театре — снова потускнели его глаза, и прежние морщины легли под ними.

Были у него и после «Сторицына» и «Тота» удачно исполненные роли: отлично сыграл он Паратова в «Бесприданнице» — ликующего «хозяина удовольствий», сытого, пустого; мастерски исполнил роль алкоголика Томилина в одной из сравнительно удачных пьес В. Рышкова «Склеп». А дальше шли сплошным потоком бесцветные, глупые ремесленные пьески и такие же бесцветные, глупые роли, о которых Аполлонский не мог говорить спокойно, которых стыдился, как стыдятся отношений с пошляками и ничтожествами. Однажды, разгримировавшись после «Живого труп», я зашел в уборную к Аполлонскому. Несмотря на то, что лицо его было закрыто гримом, мне показалось, что у него особенно утомленный вид. Я сказал ему об этом. С неожиданной резкостью он прервал меня. «Я не устал сегодня, — сказал он, — сегодня я отдыхал! Отдыхал от чепухи, которую мне пришлось играть вчера и которую придется играть завтра!»

Так продолжалось несколько лет. Только в 1915 году удалось Аполлонскому снова узнать радость большого и безоговорочного успеха. Группа актеров Александринского театра во главе с Аполлонским, К. Яковлевым, Ураловым, Ходотовым, Тиме выехала на гастроли в Москву. В репертуар гастролей были включены «Бесприданница», «Лев Гурыч Синичкин», «Преступление и наказание» и «Профессор Сторицын». Великолепно приняла Москва совсем еще молодую исполнительницу роли Ларисы — Е. И. Тиме, по достоинству оценила Карандышева — Л. С. Вивьена, Порфирия Петровича, Телемахова и Льва Гурыча — Кондрата Яковлева, но больше всего разговоров там было об Аполлонском.

Восторженно высказалась о нем вся московская печать. Театральный рецензент «Русского слова» писал: «Нет ничего удивительного в том, что за неделю гастролей талантливый актер приобрел не только убежденных поклонниц, но и поклонников. В Аполлонском есть обаяние подкупающей сценической красоты и искусство легкого воздушного диалога; это актер огромного диапазона, с одинаковым мастерством и свободно совмещающий и драму, и комедию». Однажды после спектакля «Профессор Сторицын» в уборную к Аполлонскому пришел Константин Сергеевич Станиславский и горячо, как это умел делать он один, поздравил Романа Борисовича с превосходной работой. Для актера, далекого от школы Художественного театра, это было огромной наградой.

Несмотря на то, что Роман Борисович был до крайности скрытен и неразговорчив, у меня осталось впечатление, что окружающие нередко понимали его лучше, чем понимал он сам себя. Он не любил подробно говорить о своей работе над ролями и отделялся обычно ссылкой на «наитие», которое-де решает успех актера. Вместе с тем его жена, актриса нашего театра И. А. Стравинская, рассказывала мне о том, что он далеко не так уж полагался на это самое наитие. Получив, например, роль Тарелкина в «Деле», он долгое время находился в затруднении, нервничал, не мог нащупать пути к образу, и все это до тех пор, пока не обратил как-то внимание на одного из служащих дирекции

императорских театров, чиновника особых поручений некоего Петрова. Однажды, взглянув на него, он увидел в нем своего Тарелкина — и с этой минуты стал приглядываться к нему, следить за ним, изучать его во всех подробностях.

Где-то также заметил он и своего профессора Сторицына и многих других своих героев, обязанных своим обликом, походкой, манерой разговаривать — острой, придирчивой наблюдательности художника. Об Аполлонском говорили, что он не слишком умен в жизни. Возможно, что это было и так. Однако на сцене он был человеком мысли, глубоким, содержательным, сложным. История сцены знает немало примеров такого рода. Выражаясь фигурально, многие актеры великолепно играли на сцене гениальных математиков тогда, как сами едва знали таблицу умножения. Говоря иносказательно, таблицу умножения Аполлонский знал очень плохо, но математиков изображал безукоризненно.

Среди его странностей я не могу обойти главную — его непостижимую, всепоглощающую и, следовало бы сказать, крайне неуместную для большого художника религиозность, религиозность, доходящую до степени мании, серьезного и на протяжении многих лет прогрессирующего помешательства. Известно было, что этой манией он страдал еще с детства, что унаследовал он ее от матери и что именно ею, этой манией, объяснялись многие особенности его характера и поведения. Было бы полбеды, если бы его увлечение религией оставалось где-то в стороне от его актерского творчества. К сожалению, это было не так. Религия занимала весьма заметное место в его актерских раздумьях. Он доходил до того, что совершенно серьезно утверждал, что только бог способен внушить актеру верное решение роли и подсказать необходимые краски, подробности и детали. Жизнь не раз доказывала ему всю ненадежность подобных расчетов, но он продолжал предаваться своим религиозным таинствам, замыкался все больше и больше, все сильнее отрываясь от реальной действительности.

Он не умел активно и настойчиво бороться с реакционными чиновниками, заправлявшими императорской сценой, не умел постоять за себя, защитить свои права художника и в этом тоже полагался на провидение. Малейшая неудача лишала его душевного покоя. Требовалось самое малое разочарование для того, чтобы он впал в неистовую мрачность, вовсе перестал замечать окружающих и окончательно потерял веру в себя. Между тем многие из его товарищей по театру могли и хотели, ему помочь, но как помочь человеку, который сам, и притом демонстративно, уклоняется от помощи?.. В конце концов вокруг него образовалась роковая пустота, пустота, страшнее которой для настоящего художника нет ничего.

Революцию он принял с откровенным равнодушием, и не потому, что она отнимала у него какие-то блага и привилегии, а потому, что требовала от него душевных движений, лишних прикосновений к жизни, а главное, решительного сближения с людьми. Опустошенный своей религиозностью, он был совершенно не способен на это. По слепоте своей не увидел он того великого творческого начала, которое лежало в основе всех революционных преобразований в нашей стране, брюзжал, иронизировал и не понимал, что лично ему, Аполлонскому,

революция открыла новые возможности и новые пути.

Он не захотел или не успел воспользоваться этими новыми возможностями и, в конечном счете, остался в стороне от строительства советского театрального искусства. То новое, что ему пришлось сыграть на советской сцене, — роли Маркуса в «Конце Криворыльска», Силантия в «Декабристах», посадника в «Посаднике» — уже ничего не изменило в его творческом облике. Он умер в 1928 году, унося с собой в могилу трагическую неудовлетворенность своей трудной, противоречивой жизнью.

## ХОДОТОВ В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ

В ряду актеров Александринского театра Николай Николаевич Ходотов занимал особое, ему одному принадлежавшее место. На протяжении многих лет он слыл самым передовым артистом своего времени, любимцем студенческой молодежи, тайным другом революционеров. Прочными симпатиями зрителей он обязан был не только своему незаурядному сценическому дарованию, но и обаянию создаваемых им характеров. Сочувствие, вызываемое театральными героями в зрительном зале, распространялось и на воплощавшего их актера.

Есть такие люди, с которыми вы лично незнакомы, но которые воспринимаются вами на основании их общественной, творческой деятельности, как ваши личные друзья. Именно так воспринимался многими Николай Николаевич Ходотов.

В лучших своих ролях Ходотов был прост, понятен, правдив и, главное, демократичен в самом истинном значении этого слова. Романтическая картинность, условная и подчеркнутая театральность, наигрыш и поза были органически чужды ему как актеру и человеку. Своеобразным и не совсем обычным для Александринского театра было и его актерское амплуа. Это было амплуа так называемого «неврастеника», актера, предназначенного воссоздавать на сцене изломанную внутреннюю жизнь рефлексирующих интеллигентов, одиноких бунтарей, непонятых служителей истины. Ходотов с большой нервной силой передавал внутреннюю жизнь такого рода героев; многое в подобных характерах было близко, дорого ему, и он щедро отдавал им самого себя, трепет своего голоса, свои слезы, свою душевную страстность.

У Николая Николаевича была чрезвычайно счастливая театральная судьба. С нежной любовью относился к нему учитель его Владимир Николаевич Давыдов; две самые знаменитые русские артистки — Мария Гавриловна Савина и Вера Федоровна Комиссаржевская покровительствовали ему; первые же выступления на сценических подмостках принесли ему широкое зрительское признание. На самой заре актерской жизни ему удалось сыграть ряд ролей, впоследствии ставших его коронными гастрольными ролями, — князя Мышкина в инсценировке «Идиота», Армана Дюваля в «Даме с камелиями», Карандышева в «Бесприданнице», Жадова в «Доходном месте». Слава всю жизнь сопутствовала ему вплоть до того поистине трагического дня, когда тяжелая болезнь вынудила его уйти со сцены, уйти незаметно, не сказав своего последнего и заветного актерского слова. Уже при первых своих шагах на сцене он почувствовал контакт со зрительным залом, какого не всегда добивались даже самые большие художники.

Несмотря на то, что учился он у Давыдова, величайшего мастера, подлинного виртуоза русской сцены, с актерской техникой Ходотов был не в ладах. Ему не давалось чтение шекспировского стиха, а в ролях, требовавших точного ритмического рисунка и внешней пластики, он чувствовал себя крайне неуверенно. Но удивительное дело, даже к неудачам Ходотова самые

требовательные зрители относились в высшей степени снисходительно — обаяние актера сохраняло свою власть над зрителями даже тогда, когда работа его оказывалась несовершенной. Он обладал чудесным по тембру, на редкость мягким голосом, и мне порой казалось, что произносимые им страстные монологи звучали сами по себе, без его усилий, без поисков, без напряжения. Конечно, в действительности это было не так, но ощущение необыкновенной легкости, с которой ему доставалась сценическая правда, возникало не у меня одного.

Человек бесхитростный, искренний и добрый, Ходотов довольно легко поддавался всякого рода веяниям времени. Ему импонировала сложившаяся вокруг него репутация «общественного деятеля», свободолюбца и любимца простых людей. Ходотову нравилось, что разночинная публика «райка» или «парадиза» (как официально именовался тогда верхний ярус) особенно горячо аплодирует ему, что о нем говорят, как о человеке, у которого уже давно сложились очень близкие отношения с революционными кругами. Он и в самом деле встречался с Верой Засулич, Верой Фигнер, Николаем Морозовым; во всякого рода литературных кружках, обществах, клубах дореволюционного Петербурга он был завсегдатаем и своим человеком. Широта его интересов, его пытливость, его страстная (хотя, вероятно, и недостаточно глубокая) заинтересованность в общественных проблемах резко выделяли его среди большинства современных ему артистов.

Свято верил он в какие-то абстрактные человеческие добродетели, в «высшую правду», «высшую справедливость» и в «высшую доброту», но не в силах был понять, что добродетели-то эти сами по себе не слишком реальны и едва ли в состоянии что-либо изменить в мире. Либерально-интеллигентская фразеология ласкала его слух, и он не прочь был покрасоваться ею. Но делал он это не ради какой-либо душевной корысти, а совершенно искренне, доверяясь магической силе слов. Так же искренне Ходотов считал, что, пользуясь подобной фразеологией, он приобщает себя к революционному движению. Наряду с этим он не ограничивал свои симпатии к революционному движению одними только словами. В 1905 году на квартире Ходотова было устроено конспиративное собрание группы депутатов петербургского совета рабочих депутатов; много раз выступал Ходотов на концертах, сбор которых был предназначен подпольным социал-демократическим организациям, читал с эстрады запрещенные или полужаппрошенные вещи.

Ходотов никогда не притворялся, никогда не кривил душой. Единственное, что ему можно было поставить в вину, это то, что он немного рисовался своей репутацией актера-общественника. Он, должно быть, не замечал, что нарочитое презрение к позе тоже иногда превращается в позу и что в его панибратстве с простыми людьми и в его демократических речах есть что-то показное. Ходотов искренне любил общаться со студенческой молодежью. Студенты отвечали ему самой преданной любовью. В одном из преподнесенных ему в годы реакции многочисленных адресов петербургского студенчества, между прочим, говорилось: «Вы несете бодрость духа и непреклонность убеждений, так неразрывно связанных с Вашим талантом. Вы чутко отзываетесь на все призывы

общественной жизни, и студенчество всегда находит в Вас отзывчивого и чуткого товарища». Это отношение молодежи к артисту было широко известно, и тем не менее Николай Николаевич любил лишний раз рассказать о нем.

Так много сделавшая для него в давние годы Мария Гавриловна Савина назвала его впоследствии «социалистом его величества». Это было очень зло, даже остроумно, но по отношению к Ходотову глубоко несправедливо. Поводом для этой остроты послужило то обстоятельство, что Николаю Николаевичу нередко приходилось раздваиваться. Выступая сегодня на концерте какого-нибудь студенческого землячества и делая это совершенно безвозмездно, он на следующий день вынужден был декламировать в роскошной гостиной великого князя и почтительно улыбаться взиравшим на него царедворцам. Мне кажется, что не следует судить за это Ходотова слишком строго. Только таким путем он мог отвести от себя гнев «властей предержащих», которые и без того крайне подозрительно посматривали на вольнодумного артиста.

На протяжении многих лет Николай Николаевич, взбудораженный своей актерской славой, вел пьяную, беспорядочную, богемную жизнь. Бессонные ночи, попойки, длившиеся неделями, грозили вовсе погубить его. Сам он писал об этом так: «Бесшабашная, трактирно-ресторанная романтика брала у меня много душевных сил. Я вовсе не потому увлекался попойками, чтобы фактически наслаждаться. Мне чудилось, что в этом веселом времяпрепровождении, в песне звенят струны сердца». В словах этих — весь Ходотов. Даже в самых прозаических своих слабостях он простодушно пытался найти какой-то возвышенный смысл. Многие вечера в его жизни завершались звоном разбитой посуды, а ему не переставали мерещиться звенящие струны сердца. По его собственному признанию, только такие переломные события, как, например, встреча с В. Ф. Комиссаржевской, заставили его в конце концов опомниться и изменить образ жизни.

Гостеприимный и общительный хозяин, он принимал в своей петербургской квартире на Глазовой улице самых различных людей. Здесь можно было встретить и молодых людей в поношенных студенческих кителях, и полуопустившихся, явно голодающих актеров, и знаменитых писателей, певцов, журналистов. Иной раз среди его гостей можно было увидеть каких-то никому не известных, просто одетых людей, которые, чувствуя себя явно не в своей тарелке, то и дело норовили уйти. Уйти им, однако, не удавалось, ибо хозяин как-то особенно громко и демонстративно удерживал их. Только потом выяснилось, что это были совсем новые знакомые Николая Николаевича, обретенные им то ли на Обуховском заводе, то ли на Путиловском. Не один раз мне самому приходилось убеждаться в том, как дорожил Ходотов такими знакомствами, как волновался, когда к приглашенным им людям завсегда таи ходотовской квартиры не проявляли должного внимания и деликатности.

Кого только не пришлось мне видеть в гостиной Ходотова! Здесь бывали Куприн и Бунин, Шаляпин и Липковская, Шолом Аш и Корней Чуковский. Я уже не говорю чуть ли не о всей труппе нашего театра во главе с Варламовым, Юрьевым и Давыдовым, о художниках, критиках, адвокатах, наконец, о бесчисленных безымянных почитателях Ходотова. Все они гудели, как пчелы в

улье; каждый торопился говорить о своем, о только что прочитанной книге или статье, о новых картинах художника, о предполагаемых спектаклях, о новых актерских именах. Никто никого не должен был занимать, и каждый, в конечном счете, получал то, что хотел получить.

Когда я вспоминаю Николая Николаевича, прежде всего у меня возникает перед глазами фигура человека, который, опираясь на палку, стоит у книжной витрины и долго, внимательно, с пониманием дела разглядывает книжные новинки. За свою жизнь Ходотов прочел великое множество книг на самые различные темы и собрал огромную библиотеку в пятнадцать тысяч томов. Все это книжное богатство было завещано им библиотеке академических театров (ныне Театральная библиотека имени Луначарского) и составляет в ней специальный ходотовский отдел. Книги были самой непреходящей его любовью — для них он всегда находил время, проглатывая их с поразительной быстротой. Он превосходно запоминал прочитанное, раздумывал над ним и любил, придя в театр, поделиться своими размышлениями. Но тут чаще всего ждало разочарование: редко удавалось ему найти собеседников, которые тоже прочли заинтересовавшую его книгу.

Популярность Ходотова была в свое время огромна и, как я уже говорил, не в малой степени она основывалась на том, что зрителям нравились герои, которых Ходотов воплощал на сцене. Была, однако, у его популярности и другая причина — его незаурядное человеческое обаяние, ласкающая собеседника манера разговаривать, благородная простота обращения и душевная доступность. Людей влекла к Ходотову уверенность в том, что он-то уже не оттолкнет их, не пожалеет для них времени и душевных сил, сумеет понять их лучше, чем кто-либо другой. Он умел заинтересованно слушать, успокаивать, угадывать, создавать в беседе атмосферу близости и доверия, равенства и дружбы. Со стариками он становился пожилым, с молодыми юношей, и все это получалось у него само собой, без натуги, без тени притворства.

В этом отношении Ходотов-человек и Ходотов-актер были удивительно похожи друг на друга. Близкие и доверительные отношения Николай Николаевич умел устанавливать не только в жизни, но и на сцене. За это, мне кажется, больше всего любили его зрители, за это и считали его *своим* актером, человеком, хорошо знающим их помыслы, горести и упования. К словам, которые он произносил на сцене, никогда не надо было напряженно прислушиваться, и не только потому, что он обладал первоклассной дикцией. Дело было тут еще и в том, что речь его неизменно согревалась живым душевным теплом, которое придавало ей характер какого-то в высшей степени интимного, к каждому в отдельности обращенного признания. Образно выражаясь, зритель уходил со спектаклей, в которых участвовал Ходотов, с мыслью о том, что именно ему поведал свою горестную жизнь Григорий Незнамов, именно с ним разоткровенничался Федор Протасов, именно ему доверился Лев Николаевич Мышкин.

Среди многочисленных ролей Ходотова были роли, сыгранные им более удачно и менее удачно, были роли, которые ему вовсе не следовало играть, но были и такие, в которых он становился вровень с самыми прославленными

исполнителями классического репертуара. Прошло более четверти века с тех пор, как Николай Николаевич в последний раз появился на подмостках нашего театра, а мне по сей день кажется, что Жадов, написанный Островским, и Жадов, сыгранный Ходотовым, неотделимы друг от друга. Много лет играл я в «Доходном месте» Акима Акимыча Юсова и видел многих превосходных Жадовых: Павла Васильевича Самойлова, игравшего эту роль с присущим ему трагическим нервом; Леонида Сергеевича Вивьена, в исполнении которого Жадов обретал зримые черты разночинного интеллигента, завтрашнего народника; Михаила Ивановича Царева, Жадов которого был необыкновенно пылок и картинен и в своей любви, и в своем негодовании.

Я не собираюсь сравнивать здесь всех виденных мною Жадовых и устанавливать преимущества одних исполнителей перед другими. Слишком индивидуальны были намерения каждого из них, и слишком различны требования, которые предъявляли они сами к себе. Мне хочется только подчеркнуть одну принципиальную особенность, отличавшую ходотовского Жадова от всех других Жадовых, с которыми мне приходилось сталкиваться на сцене. Особенность эта заключалась в том, что в нем не выделялась и не господствовала какая-либо одна черта характера; возникало такое ощущение, будто актер вовсе не стремится выделить что-либо в своем герое, а предоставляет ему возможность жить на сцене естественной, трудной и противоречивой жизнью, — жить и изменяться, жить и взростеть, жить и узнавать жизнь. Актер как будто устранился от суда над своим героем и предоставлял зрителям самостоятельно разбираться в нем. Конечно, впечатление это было обманчивым. Ходотов любил своего Жадова и горячо защищал его своей игрой, но делал он это безо всякого нажима и подчеркивания.

Ходотов обладал всеми данными, необходимыми для воплощения образа Жадова. Он был достаточно темпераментен для этой роли, умен и по-человечески мягок, музыкален и пластичен. Но одних только разрозненных сценических данных в этом случае оказалось бы мало. Самое важное и самое трудное заключалось именно в синтезе, в том, чтобы представить Жадова умным человеком, но не резонером, человеком любящим, но не традиционным театральным любовником, человеком нервным, беспокойным, но отнюдь не неврастеником. Мне кажется, что Ходотову в полной мере удавалось все это.

Первые же свои слова в пьесе, слова, с которыми Жадов появляется в «большом зале» Вышневого, — «Что, дядюшка занят?» — Ходотов произносил необыкновенно естественно и просто, тоном человека, который не придает никакого значения внешней стороне своего поведения. Ходотовский Жадов сразу же привлекал к себе симпатии зрителей внутренней независимостью, душевной сосредоточенностью, отражавшейся в его взгляде, в манере смотреть на собеседника в упор, прямым и пристальным взглядом. Ходотов умел разговаривать на сцене каким-то очень «комнатным» тоном, и порой трудно было себе представить, что каждое из произносимых им слов было написано Островским, а не возникало тут же, на месте, в сознании его героя. Однажды я рассказал Николаю Николаевичу об этом своем ощущении, и он ответил полушутя-полусерьезно: «В этом, мой милый, нет ничего

удивительного. Если приучить себя мыслить так, как мыслит твой герой, если думать о нем то же, что думал о нем сочинивший его писатель, можно легко угадать и слова, которые он должен произносить на сцене».

Мне, Юсову, очень легко было раздражаться, выходить из себя, наблюдая за Жадовым, — такая внутренняя убежденность, такое чувство собственного достоинства звучали в каждой его реплике, в каждом его движении. Замечательно вел Ходотов сцену, в которой Вышневецкий поучает Жадова и пытается привести его в свою чиновничью веру. Жадов — Ходотов слушал эти отвратительные сентенции дядюшки с искренним и простодушным испугом на лице, глубоко оскорбленный открывшейся ему правдой, готовый заплакать от негодования. Но вот что интересно — переполненный своей любовью, он и в этот момент не переставал думать о своем счастье и верить в него. Время от времени поглядывал он на Анну Павловну, которой несколько минут назад открыл свое намерение жениться на Полиньке, поглядывал как на свою сообщницу, будто давая ей своими взглядами понять, что злобные стариковские речи не смогут сломить его взгляда на жизнь, его светлой веры в правду и честь. «Ты, конечно, любишь свою невесту?» — с насмешкой в голосе спрашивал его Вышневецкий. «Разумеется, люблю», — отвечал ему Жадов, но глядел при этом не на него, а на Анну Павловну, чуть улыбаясь смущенной юношеской улыбкой. «В его лета еще любовь не покупают», — насмешливо бросала Вышневецкая мужу, а Жадов — Ходотов, не обращая никакого внимания на то, что Вышневецкого буквально передергивало от этих слов, прямо говорил в глаза старику: «Тетушка говорит правду».

Первое объяснение Жадова с его сановным дядюшкой построено у Островского очень тонко. Главный и основной текст дан здесь автором Вышневецкому, но весь смысл сцены заключен в поведении Жадова. В нашем спектакле высокопоставленный казнокрад буквально раздевался перед Жадовым догола, выставляя напоказ свое бесстыдство, а Жадов — Ходотов продолжал свой бессловесный монолог с тетушкой. По выражению его лица можно было догадаться, что мысль его — около Полины, около будущего их счастья. «Вот тебе общественное мнение, — почти кричал Вышневецкий, — не пойман — не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя, как следует порядочному человеку». Жадов — Ходотов закрывал на минуту глаза, словно для того, чтобы очнуться, стряхнуть с себя дьявольское наваждение, и опрашивал с неподдельным удивлением: «Неужели это правда?»

Получалось так, что в прямое единоборство вступали злобное неверие, грязный цинизм Вышневецкого с детской, упрямой верой в справедливость Жадова; именно превосходство веры над неверием было в игре Ходотова главным итогом этого единоборства. Как победитель покидал Жадов — Ходотов дом Вышневецкого. Слова его «рассказывайте, что хотите, а я все-таки женюсь и буду жить счастливо» звучали убежденно и радостно. Ходотов произносил их по-особенному звонко, почти озорно и не уходил, а убегал со сцены, торопясь поскорее доказать свою правоту. Зрители неизменно провожали актера долгими сочувственными аплодисментами, аплодисментами, которые в равной степени

были адресованы и самому Ходотову, и его герою.

Превосходно проводил Николай Николаевич и второе действие — сцену в доме Кукушкиной. Роль Кукушкиной была, бесспорно, одной из лучших в репертуаре незабвенной «тети Кати» — Екатерины Павловны Корчагиной-Александровской. Весь неистощимый комедийный и сатирический дар удивительной актрисы, ее умение в каждой фразе найти новый смысл и новое содержание, ее веселая и мудрая наблюдательность воплощались в образе лукавой мещанской «маменьки», пройдохи из пройдох, обманщицы из обманщиц, казалось, только что сошедшей с федотовского полотна. Дробными, рассыпчатыми шажками скакала она по своей гостиной и, светясь от удовольствия, рассаживалась на своем неприхотливом гарнитурном диванчике. «Как себя не похвалить, — говорила она елеинным, будто смазанным маслом голосом, — у меня чистота, у меня порядок, у меня все в струне!» При этом она поглаживала диванную резьбу и заодно проверяла, достаточно ли прочны подлокотники, нет ли пятен на обивке. Нечаянно ее взгляд падал под диван. Заметив пустяшную соринку, она сразу же сбрасывала с себя свое благолепие и начинала кричать на горничную базарным, хриплым, злым голосом.

Другой выдающейся участницей этого спектакля была Мария Петровна Домашева, исполнительница роли Полинки. Образ, который она создавала в «Доходном месте», был свободен от какой бы то ни было нарочитости. В воплощении Домашевой Полинка представала как существо не только очень наивное и простодушное, но и нежное, ласковое, полное обаяния юности. До пожилых лет играла Мария Петровна Полину, и, насколько мне известно, никогда у зрителей не возникала мысль о том, что ей уже пришло время уступить роль более молодым исполнительницам. Мария Петровна дожила до преклонных лет, но ничуть не постарел ее девчоночий голос, не потускнели глаза — искристые, полные жизни и света. Никто не умел быть такой, как она, застенчивой, целомудренной, искренней на сцене, никто не умел так упорно противиться в своем искусстве всяческой лжи, приблизительности, натянутости — в этом отношении ее Полина была безукоризненна. Мне кажется, что в сценах Полины и Жадова из второго акта Домашева и Ходотов составляли один из лучших лирических дуэтов, которые мне когда-либо приходилось слышать. В дуэте этом находила свое воплощение любовь двух молодых людей, любовь робкая, недосказанная и светлая. И, как это должно быть в настоящем дуэте, каждый из образующих его голосов подчеркивал и выделял красоту и силу другого.

Живое, детское, шаловливое любопытство звучало в вопросе, который задавала Полина Жадову: «А можно счесть звезды на небе?» Домашева произносила его так, что в нем слышалось тщеславие девушки, желающей лишний раз убедиться в уме и образованности своего возлюбленного. Не поверив в ответ Жадова, Полина, надувшись, отворачивалась — «Вы смеетесь надо мной». И вот здесь начинало действовать неотразимое ходотовское обаяние. «Посмотрите на меня хорошенько, могу ли я смеяться над вами», — спрашивал Жадов — Ходотов Полину и, заглядывая ей в глаза, смиренно склонялся перед ней, забегал в ту сторону, в которую она отворачивалась, и так

пылко, с такой беззаветной любовью смотрел на нее, что никто не мог усомниться в искренности его признания. Голос его чуть дрожал, когда он рассказывал: «Зачем ты женишься? — говорят мне. Зачем? Затем, что люблю вас, что верю в людей». Это признание адресовалось не только Полине, но и всему зрительному залу. Свою мысль Ходотов мог бы продолжить — он затем и появлялся на сцене, чтобы утвердить на ней святую, благородную веру в человека.

Зрители чувствовали пафос ходотовской игры и в сцене, в которой Жадов просит у Кукушкиной благословения. Бурными аплодисментами благословляли они брак Жадова и Полины. Аплодисменты были такими громкими, что комическое лицемерие Кукушкиной, пытающейся предстать в глазах окружающих глубоко опечаленной матерью, оставалось почти незамеченным. Между тем Корчагина-Александровская разыгрывала в этот момент блистательную пантомиму: заглатывала отсутствующие слезы, стыдливо сморкалась, вздрагивала, морщилась, одним словом, ее героиня являла собой зрелище самое жалкое. В довершение всего, она повисала на шее у Жадова и Полины, а заодно и на шее при сем присутствовавшего Юсова, и мне, Юсову, приходилось самому всхлипывать: «Вы истинная мать, Фелисата Герасимовна...».

Была одна сцена в постановке «Доходного места», судя по которой можно было бы сказать, что именно для Ходотова была предназначена роль Жадова.

Речь идет о финале третьего акта комедии, завершающем сцену в трактире. Тяжело раненный обступающей его со всех сторон ложью, вымотанный тяжелой работой, Жадов неожиданно признается Досужеву: «Какой я человек! Я ребенок, я об жизни не имею никакого понятия... Мне тяжело! Не знаю, вынесу ли я! Кругом разврат, сил мало! Зачем же нас учили!» Душа у Жадова так болит, что меньше всего хочется ему в эту минуту произносить гневные монологи. И тут на помощь ему приходит «машина», шарманка, обслуживающая трактирных завсегдатаев своими механическими мелодиями.

На этот раз машина играла по чьему-то приказу «Лучинушку», и чуть выпивший, сжигаемый тоской, Жадов — Ходотов начинал сперва очень тихо, а потом все громче и громче подпевать ей: «Лучина, лучинушка, березовая!» Он пел и еле слышно всхлипывал, и снова вытягивал длинные ноты «бе-ре-зо-в-а-я», и всхлипывал чаще, и пел громче и, в конце концов, бросив пение, начинал громко, неутешно, по-ребячьи рыдать. Один из критиков, сейчас уже не помню, кто именно, писал по поводу этой сцены, что так петь, как поет Ходотов — Жадов «Лучинушку» в «Доходном месте», может только оголенная душа, вся открывшаяся навстречу человеческому горю. Это ощущение «открывшейся души» и в самом деле вызывалось неповторимым по своему эмоциональному богатству пением Ходотова, пением вовсе не надрывным, а в высоком смысле слова драматичным, по-человечески горестным и вместе с тем исполненным гордости и достоинства.

Слова, которыми Жадов характеризовал себя в последнем действии — «я не герой, а обыкновенный, слабый человек», — подтверждались всем развитием, всей логикой созданного Ходотовым характера. Перед лицом обрушивающегося

на него общественного зла ходотовский Жадов с огромной силой проявлял свою неподдельную человечность, свою способность непосредственно проявлять свои чувства, не кривя душой, не приспособляясь к окружающим, не обманывая самого себя. В ответ на требование Полины отправиться к дядюшке и выпросить у него «доходное место» Жадов не пылал благородным негодованием, не становился в позу оскорбленной добродетели, а с тоской и обидой объяснял жене: «Ведь я тебя люблю, я для тебя готов на все на свете. Но то, что ты мне предлагаешь, ужасно!» Удивительно мягко, вопросительно произносил он это самое «ужасно», вкладывая в него последнюю надежду убедить Полину, превращая его в последний и самый неопровержимый свой довод. «Ну, а если я не пойду к дяде, ты что же, уйдешь от меня?» — спрашивал он, заглядывая Полине в глаза точно так, как делал это в сцене признания ей в любви — «Могу ли я смеяться над вами?» Но теперь по-другому разговаривала с ним Полина. «Уйду», — отвечала она, и Жадов — Ходотов тихонько брал ее руки в свои, укоряюще глядя на нее, и внезапно опускал голову к ней на грудь.

Ходотову удавалось внутренне оправдать и сделать бесконечно достоверным сложный переход Жадова от сопротивления домогательствам Полины к капитуляции перед ними. На одну только минуту охватывало Жадова неверное истерическое спокойствие. Размеренным, угрожающим тоном спрашивал он сам себя: «Ведь хорошо, когда хорошенькая жена да хорошо одета», но уже на половине этой фразы срывался и заканчивал ее криком, полным бессильного отчаяния. Это он сам себе вбивал в голову какую-то мысль, но мысль не укладывалась в голове, была отвратительна, и он насильно заставлял себя повторять ее вслух. Полине было непонятно отчаяние, с которым Жадов уступал ее требованиям, — со страхом она следила за ним, а у него уже ручьями текли слезы из глаз, слезы жалости и презрения к себе, слезы, которыми он оплакивал свои растоптанные убеждения. Все еще плача, но уже не обращая ни на кого внимания, он, будто слова какой-то ему одному понятной молитвы, шептал: «Прощайте, юношеские мечты мои! Прощайте, великие уроки!..» И уже окончательно ставя на своем прошлом, а вместе с ним и на душе своей крест, Жадов — Ходотов затягивал знаменитые куплеты из капнистовской «Ябеды»:

На что ж привешены нам руки,  
Как не на то, чтоб брать, брать, брать!..

Все эти «брать» Ходотов уже не пел, а яростно выдавливал из себя, словно уличал ими отсутствующего, но трижды ненавистного врага. Подавленная Полина, совсем уже не понимающая, что происходит, сама начинала всхлипывать: «Что с тобой такое? Я уж не пойму». А Жадов, уже на все решившийся и все переживший, резким движением вынимал из кармана платок, утирал слезы и, увлекая за собой растерянную жену, уходил со сцены.

На всем протяжении роли Ходотов, играя правду простого, неприязнательного, искреннего человека, нигде не пытался превратить Жадова в гневного обличителя, творящего свой правый суд над обществом. Только в финале пьесы актер позволял себе подчеркнуть социальный пафос образа, но и в

этом случае он действовал в полном согласии с самим Островским. Я имею в виду последний монолог Жадова, монолог, в котором великий драматург воспользовался своим героем как рупором собственных страстных и гневных размышлений. Ходотов произносил этот монолог с большой горячностью, по-настоящему волнуясь. Доходя до слов «Я буду ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного», он обращался уже не к Вышневному, а непосредственно к зрителям.

Помнится мне, нашлись люди, которые презрительно пожимали плечами по этому поводу: в Александринском театре — и такая дешевка! Должен, однако, сказать, что эта самая «дешевка» получала необычайно активную поддержку зрительного зала. Усиливавшийся на протяжении спектакля контакт между Жадовым и зрителями достигал в этот момент своей высшей точки. Примененный Ходотовым прием оправдывался тем, что к концу спектакля Жадов успевал завоевать безоговорочное доверие зрителей. По-человечески страдавший, измученный и оскорбленный жизнью, его герой имел право на те слова, которые дал ему Островский: «Я хочу сохранить за собой дорогое право глядеть всякому прямо в глаза, без стыда, без тайных угрызений, читать и смотреть сатиры и комедии на взяточников и хохотать от чистого сердца, откровенным смехом...» Вся искренность, доверительная прямота, которую Жадов — Ходотов ранее проявлял в своих отношениях с Полиной, теперь обратились к зрителям, в которых он как бы обретал друзей и единомышленников.

... Круг ролей, исполнявшихся Ходотовым, может быть очерчен вполне определенно. Николай Николаевич вовсе не был тем всеядным актером, которому удавались самые несходные друг с другом роли, который мог с одинаковым успехом играть людей сильных и слабых, добрых и злых, цельных и раздвоенных. Если внимательно присмотреться к его репертуару, можно заметить черты, общие почти для всех ходотовских героев. В его царе Федоре, Протасове, Тихоне, Треплеве, Незнамове была привлекательная душевная простота и чистота, внутренняя сосредоточенность и лирическая озаренность; чувство, вызываемое ими, было в своем роде «жалостливое» чувство, но жалостливое без примеси пренебрежения, в том особом значении, в каком русское слово «жалость» так близко сходится с представлением о любви...

Я вспоминаю о ходотовском Тихоне, который как-то неслышно ходил по сцене и, разговаривая с Катериной, умоляюще искал ее взгляда; о тишайшем царе Федоре, который так беспомощно старался «все согласить, всех успокоить» и неловким, виноватым движением руки решал участь Ивана Петровича Шуйского; о юноше с нетерпеливыми, ненавидящими глазами — провинциальном актере Григории Незнамове, который, согретый теплом материнской любви, становился вдруг беспомощным, незащищенным ребенком, — я вспоминаю обо всех этих характерах, воплощенных Ходотовым, и мне кажется, что в каждом из них как бы повторялась душа самого актера. И, может быть, сильнее всего это чувствовалось в образе Льва Николаевича Мышкина, роль которого Ходотов играл с истинным вдохновением первосоздателя.

Роль Мышкина с полным основанием считается одной из самых счастливых ролей русского репертуара: актеры, обладавшие маломальскими данными для нее, всегда имели в ней успех. Мне приходилось не один раз видеть, как очень посредственные исполнители роли Мышкина имели успех во много раз больший, чем самые сильные исполнители роли Рогожина, выступавшие рядом с ними. Помню, как в Петербурге, в Народном доме, шел «Идиот», с участием Мамонта Дальского. Роль Рогожина считалась у этого актера одной из лучших, играл он ее и в самом деле великолепно, однако вызывали главным образом И. Н. Морвиля, который совершенно неинтересно играл Мышкина. Каким бы ни был актер, выступающий в роли Мышкина, Достоевский в значительной мере выручит его, — выручит своим жгучим словом, непостижимой точностью психологических наблюдений, драматизмом увиденных в жизни конфликтов.

Из этого, конечно, вовсе не следует, что роль Мышкина во всех случаях играет сама. Напротив, только очень ярким артистическим индивидуальностям, самобытным и смелым актерским дарованиям удавалось донести до зрителей все внутреннее богатство этого образа. Ведь одно дело иметь в роли успех, срывать аплодисменты, умело обыгрывать наиболее эффектные драматические ситуации и совсем другое дело — действовать без кокетливой оглядки на зрительный зал и, не страшась усилий, шаг за шагом пробираться в глубь сложного характера, в глубь нераспознанной, нераскрытой человеческой души. Как бы много ни сказал в тексте романа Достоевский о Мышкине, самая природа этого образа такова, что сказать о нем *все* писатель никак не мог. Вероятно, величайшая сила создания Достоевского и заключается в том, что оно по самой сути своей неисчерпаемо. Сколько бы ни было актеров, воплотивших на сцене образ Мышкина в прошлом, и актеров, которым предстоит воплотить его в будущем, — сценические возможности его не иссякнут.

Ходотов играл Мышкина в спектакле с очень сильным актерским составом. Е. И. Тиме с неподражаемым ярким блеском исполняла в нем роль Настасьи Филипповны. Замечательным Фердыщенко был в нем К. Н. Яковлев — по сочности, остроте и внутренней достоверности этот второстепенный персонаж стал чуть ли не одной из центральных фигур спектакля. Хорошо играл Рогожина А. С. Любош — слегка копируя Мамонта Дальского, он все же ряд сцен решал вполне самостоятельно. Большой удачей Е. П. Студенцова и В. А. Бороздина было исполнение ими ролей сына и отца Иволгиных. Даже из простого перечня имен видно, что Ходотову было с кем соревноваться. И если в этом соревновании он оказался полным и безоговорочным победителем, то отнюдь не только потому, что его выручила сама роль. Он сумел сказать зрителям свое собственное слово о Мышкине и сказать его с взволнованной, страстной убежденностью.

Прежде всего, Ходотов сделал для своего времени очень смелую вещь — отказался от изображения «христосика», полуюродивого-полуэпилептика, каким изображали Мышкина иные любители патологических эффектов на сцене. Он появлялся на сценических подмостках истинным аристократом, человеком с великолепными манерами, непринужденно пластичным. Сильно поношенная

сюртучная пара, в которую он был одет, ничуть не портила первого впечатления, а маленький узелок, с которым он являлся в дом Епанчиных, казался в его руках изящным дорожным несессером. Встречаясь с людьми, он приветливо улыбался, и улыбка его была предельно доброжелательной, открытой, ненаигранной. Всем своим видом он доказывал, что «и в рубище почтенна добродетель», что кличка «идиот», данная ему с легкой руки швейцарского доктора, в большей степени, чем его, унижает тех, кто ее придумал. Все это раскрывалось актером в экспозиции и прежде всего в сценах у Епанчиных. А дальше следовало такое проникновение в психологию героя, которое делало несомненную честь аналитическому дару и наблюдательности Ходотова.

Перефразируя слова самого Достоевского, следовало бы сказать, что актер вслед за автором «восстанавливал и воскрешал человека». От сцены к сцене поднимался ходотовский Мышкин во весь свой рост, и все более широко обрисовывались при этом его человеческая одаренность, душевная щедрость, ясность воззрений. Именно то, что высокомерные Тоцкие и Епанчины высмеивали в Мышкине — его безответная доброта, неспособность ко лжи, отвращение к обману, — высоко поднимало его над окружающими и делало его «положительно прекрасным человеком». Таким представал ходотовский Мышкин в гостиной Епанчиных, в жалком жилище Иволгиных, во встречах с Настасьей Филипповной и Аглаей. Вполне естественно, что вся жизненная позиция его, прямодушие, с которым он судил о жизни и людях, должны были удивлять и удивляли окружающих: в петербургских гостиных не привыкли к подобному прямодушию и не желали терпеть его.

От большинства Мышкиных, которых мне пришлось видеть, ходотовский отличался тем, что внутренне был совершенно здоров и терпеть не мог каких бы то ни было упоминаний о своем давнем заболевании. По его манере вести беседу можно было понять, что он старается ускользнуть от всего, что могло бы ему напомнить Швейцарию, доктора Шнейдера и припадки, которые повторялись когда-то беспрерывно. Благодаря такому, найденному актером, подтексту, сцены, в которых болезнь Мышкина упоминалась в самом тексте, звучали особенно остро. Такова была, например, сцена, в которой Ганя Иволгин злобно набрасывается на Мышкина, рассказавшего Аглае о портрете Настасьи Филипповны. «О! идиот пр-ро-клятый!» — в бешенстве кричал Ганя — Студенцов, а Мышкин — Ходотов менялся в лице, мучительно вздрагивал и, с трудом выговаривая каждое слово, объяснял Гане: «Я должен вам заметить, Гаврила Ардадьонович, что я прежде действительно был нездоров, что в самом деле был почти идиот, но теперь я давно уже выздоровел, и поэтому мне несколько неприятно, когда меня называют идиотом в глаза».

Мне кажется, что ключом к роли Мышкина послужили для Ходотова слова князя из его рассказа о Мари: «... Но какой же я идиот теперь, когда я сам понимаю, что меня считают за идиота, а все-таки умный, а они и не догадываются. У меня часто эта мысль». Мышкин — Ходотов как бы повторял эти слова про себя, присматриваясь к своим новым петербургским знакомым, оценивая их и связывая с ними свою жизнь. Перенесенная им когда-то болезнь сильнее всего проявлялась теперь в его трепетном отношении к человеческим

страданиям, в мучительной его отзывчивости и потребности сострадать. Ходотов подчеркивал эту странность натуры князя тем, что выслушивал признания Рогожина, Настасьи Филипповны, Аглаи с таким внутренним вниманием и напряжением, что казалось — он страдает за них сильнее, чем страдают они сами.

Но играя на протяжении спектакля душевно здорового Мышкина, Ходотов с потрясающей достоверностью показывал в последней сцене, как болезнь возвращается к князю, как не выдерживает тяжкого испытания надломленное сознание честного и светлого человека. Долго, мучительно долго тянулся разговор Мышкина с Рогожиным в рогожинской квартире. Как будто нарочно Парфен сбивчиво и длинно рассказывает князю: «Вот как ты давеча ко мне зазвонил, я тотчас здесь и догадался, что это ты самый и есть; подошел к дверям на цыпочках и слышу, что ты с Пафнутьевной разговариваешь...» По привычке своей Мышкин — Ходотов внимательно, очень внимательно слушал Рогожина, но мысль его была далека от рассказа. Фраза, которую он с таким трудом выдавливал из себя, — «Где же... Настасья Филипповна?» — произносилась им с таким нечеловеческим страхом, взгляд его был полон такого отчаяния, что и Рогожину в эту минуту впервые становилось невероятно страшно от того, что он сделал.

Чтобы оттянуть признание, Парфен снова начинал разговор о каких-то пустяках: «Я так и знал, что в эфтом трактире остановишься». «Рогожин! Где Настасья Филипповна?» — повторял Мышкин, и Рогожин так же односложно, как прежде, отвечал: «Там». Взяв Мышкина за руку, Рогожин вел его к алькову, а Мышкин — Ходотов тянулся за ним, как послушный ребенок, сгорающий от страха, мучительного любопытства и стыда одновременно. Пропуская князя вперед, Рогожин приподнимал портьеру и чуть подталкивал задержавшегося на мгновение Мышкина. «Входи», — говорил он, наконец, и Мышкин исчезал в темноте алькова. Все это продолжалось одно короткое мгновение, но казалось, что проходила целая вечность, прежде чем раздавался короткий, душераздирающий, словно молящий о помощи крик князя. Еще через секунду Мышкин появлялся на пороге алькова и, судорожно цепляясь за портьеру, извиняющимся, виноватым тоном говорил: «Ноги нейдут». И это жалкое признание было, пожалуй, страшнее крика, который раздался из алькова. Теперь-то зрители впервые видели и впрямь больного Мышкина, того самого, о котором Достоевский пишет: «И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: “Идиот!”».

В своих воспоминаниях Ходотов приводит письмо к нему Веры Федоровны Комиссаржевской. В одном из них великая актриса писала: «Когда я читала “Федора” (речь шла о трагедии А. К. Толстого), я думала о вас и о Мышкине и вспомнила Достоевского. Где-то он говорил, что “сострадание есть главнейший и, может быть, единственный двигатель человечества”. Он не пояснил мысли, а я понимаю ее, такой глубокой и верной она мне кажется: ведь сострадание делает человека прозорливым, оно всегда вперед глядит, а так как оно в душе живет, то,

значит, душе помогает двигаться». Именно «сострадание» в его самом реальном, самом осязаемом выражении лежало в основе лучших образов, созданных на сцене Ходотовым. Он играл Освальда в «Привидениях» Ибсена, и казалось, что правда, воплощенная им в этой роли, кровоточит в каждом произносимом им слове, в каждом скованном тяжелой болезнью движении. Он играл Карандышева и жалел его до слез, болел за его изуродованную, бескрылую жизнь, за мизерность его любви, за нелепые и беспомощные его претензии.

Я уже упоминал о том, что иные ретрограды подтрунивали над общественными интересами Николая Николаевича и видели в них не более, как дань моде. Но какая же это была мода, если именно общественными интересами актера определялись в большой мере его творческие искания, если мечтой о прекрасном человеке, о гармонической личности были просветлены лучшие его сценические создания. Ходотов был, как мне кажется, един во всем, что делал в искусстве — в своей работе над ролями, в своих многочисленных общественных начинаниях, в своих выступлениях на эстраде. До зрелых лет сохранив свою душевную неутомимость, он так же как в молодости, и после революции по-прежнему жадно искал, собирал вокруг себя людей, с которыми можно говорить и думать об искусстве, спорить, фантазировать, мечтать. Среди его вечерних и главным образом ночных собеседников можно было по-прежнему встретить и актеров, и писателей, и художников — Давыдова, Самойлова, Маяковского, Есенина.

В содружестве с композитором и пианистом Евгением Вильбушевичем Ходотов развивал своеобразный жанр эстрадной мелодекламации. Под специально подобранную или сочиненную Вильбушевичем музыку Ходотов читал стихи Пушкина, Блока, Брюсова: «Море», «Умирающего лебедя», «Каменщика», «В голубой далекой спальне» и многие другие. Казалось бы, чтение на эстраде было очень далеко от того, что делал Ходотов на сцене, — ведь и до него выступали на эстрадных подмостках многочисленные чтецы-декламаторы, пропагандировавшие, как правило, всякого рода альбомную поэзию, дешевые и трескучие вирши, которые не имели решительно ничего общего с истинным искусством. Однако Ходотов очень облагородил этот жанр — читал с большим вкусом, просто и в высшей степени музыкально. Оставаясь все время на грани между чтением и пением, он доносил до своей аудитории и ритмику исполняемых стихов, и их мысль. Превосходно исполнял он в многочисленных благотворительных концертах горьковского «Буревестника», вызывавшего неизменные и многозначительные овации слушателей.

Широк был внутренний мир этого замечательного художника — ему была близка жизнь героев Чехова и Достоевского, лирика Пушкина и Лермонтова, дорог характер русского человека, которого он так ярко и выразительно показывал в пьесах Островского. И наряду со всем этим он с горячим сочувствием воспринимал совсем новую в его время поэзию Маяковского и угадывал роль, которую Маяковскому суждено сыграть в советской литературе. Ему было ненавистно всяческое рутинерство, и самой большой мечтой его жизни было искусство правдивое, гражданское по своей целеустремленности,

предельно человеческое по своей сути.

Последние годы жизни Николая Николаевича были отравлены тяжелой болезнью, часто выводившей его из строя и вынудившей в конце концов навсегда оставить театр. В этом отношении судьба оказалась особенно жестокой по отношению к нему. Трудно представить себе человека, который был бы менее, чем Ходотов, приспособлен к покою, к жизни без работы, без волнений, горестей и творческих радостей. Родные Николая Николаевича рассказывали мне, что, коротая после ухода со сцены пустые и тягостные свои дни, он не переставал думать и говорить о театре. Часто его можно было увидеть перечитывающим свои старые роли и тихонько повторяющим про себя слова монологов, некогда потрясавших в его исполнении зрителей Петербурга, Москвы, Харькова, Киева, Ростова. Но он не просто перечитывал эти монологи, а снова и снова вдумывался в них, находил места, на которые в свое время не обращал надлежащего внимания, ловил себя на старых ошибках — иными словами, продолжал работать, продолжал до последнего дня жизни быть актером. Однажды, увлекшись таким пересмотром, он поднялся с дивана, начал восстанавливать по памяти мизансцены и, не рассчитав сил, рухнул на пол.

Ушел от нас наш милый Коля Ходотов, как его любовно называли не только товарищи, но и тысячи его зрителей. Оборвались песни этого «соловья александринской сцены», одного из самых вдохновенных лирических актеров русского театра.

Он умер в феврале 1932 года пятидесяти четырех лет от роду. Прошло более четверти века с тех пор, как его не стало, а в памяти всех знавших его, всех видевших его на сцене не меркнут созданные им образы, не меркнет и образ самого актера — мечтателя и человеколюбца.

## ИСКРЕННОСТЬ ТАЛАНТА

Множеством невидимых нитей связан был столичный Александринский театр с театральной провинцией. Стоило где-нибудь за пределами Петербурга — в Керчи или Вологде, Екатеринославе или Екатеринбурге — обнаружиться талантливому актеру, как о нем сразу же становилось известно нашей дирекции. Бог весть каким путем «наводились справки», «забрасывались удочки», «прощупывалась почва». Делалось все для того, чтобы актер этот кратчайшим путем и по возможности на самых скромных условиях попал на императорскую сцену. Для того чтоб не упустить яркую актерскую индивидуальность, дирекция создала целую сеть своего рода соглядатаев. Это были большей частью рецензенты провинциальных газет — земские врачи, адвокаты или литераторы-неудачники, нашедшие себе пристанище под скромной рубрикой «Театр» на четвертой полосе местной газетенки. Вопреки существующему предубеждению, их оценки актеров в большинстве случаев диктовались бескорыстной и часто трогательной любовью.

Из провинции пришли в Александринский театр многие актеры, составившие впоследствии славу русского искусства, — В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, М. Г. Савина. Именно на провинциальной сцене получили они первое и восторженное признание. До Александринского театра служили они в антрепризе П. Медведева и, став артистами императорской сцены, помогли своему бывшему антрепренеру, даровитому и опытному актеру, также поступить в Александринку. Уже на моей памяти в наш театр были приглашены К. Н. Яковлев, И. М. Уралов, Б. А. Горин-Горяинов, Е. П. Корчагина-Александровская, Н. Н. Рощина-Инсарова и многие другие. Все они на разных этапах своей актерской жизни были связаны с театральной провинцией.

Судьба приглашенных актеров складывалась по-разному: иные сразу же осваивались и быстро завоевывали ведущее, соответствующее их таланту положение. Их провинциальное прошлое забывалось, и сами они очень легко, иной раз даже слишком легко, усваивали манеры и повадки столичных артистов, баловней судьбы.

Но случалось, однако, и другое. Та самая дирекция, которая лихорадочно ловила артиста, сулила ему золотые горы и все главные роли на пять лет вперед, достигнув своего, забывала об актере, и он оказывался вынужденным влачить довольно жалкое, ничем не оправданное существование «бездельника поневоле». Тут уж нервы, что называется, «не выдерживали» у избалованных провинциальным успехом актеров — многие из них, в конце концов, предпочитали вернуться в провинцию. Так сделали, каждый в свое время, И. И. Шувалов, В. И. Каширин, И. И. Судьбинин, М. В. Дальский, П. В. Самойлов; правда, Павел Васильевич Самойлов под конец жизни вернулся в Александринский театр, но это случилось уже в другие времена и при других обстоятельствах.

Пришельцем был в Александринском театре и Иван Владиславович Лерский, но пришельцем особого рода. В течение нескольких лет числился он студентом рижского Политехнического института. По собственному его признанию, учился Лерский в институте главным образом для того, чтобы дипломом инженера раз и навсегда успокоить родителей. На самом же деле, погружаясь в инженерные науки, он помышлял только о сцене и ни о чем больше. В разного рода любительских концертах и спектаклях пробовал он свои силы, сам себя учил актерскому мастерству, и, как говорится, во сне и наяву видел, как после окончания института станет профессиональным артистом. Но на пути к театру встретились Лерскому обстоятельства, которые помешали ему вовремя выполнить свой план. Его актерским способностям суждено было получить первое применение не на сцене, а в жизни.

Родители Лерского были не слишком обеспеченными людьми, и, чтобы существовать, ему приходилось то и дело искать случайного заработка. Этот самый случайный заработок оказывался нередко очень коварной штукой — отвлекал студентов от занятий, мешал им вовремя сдавать экзамены и в конце концов превращал их в пресловутых вечных студентов, давно уже пересидевших в институтах и университетах все положенные сроки. Подобному случайному заработку суждено было сыграть в жизни Лерского немалую роль.

В один из трудных студенческих дней, когда щемящее безденежье особенно давало себя чувствовать, познакомился Лерский с каким-то весьма солидным и презентабельным господином. Господин этот проявил неожиданный интерес к живому, веселому и разговорчивому студенту. Студент без конца рассказывал «случаи из жизни», кого-то походя изображал, кого-то передразнивал, о ком-то отзывался двумя-тремя уничтожающе меткими словами. Презентабельный господин был в совершеннейшем восторге от остроумного, привлекательного молодого человека и весело смеялся каждой его шутке. Вскоре после этой встречи Лерский получил неожиданное предложение стать агентом по страхованию жизни, и, так как работа эта могла принести ему более или менее постоянный заработок, он почти сразу же согласился. Уже приступив к работе, Лерский узнал, что пригласили его главным образом в расчете на проявленные им в случайном разговоре актерские способности, на его умение с увлечением рассказывать и показывать, уговаривать и убеждать. Иван Владиславович с неподражаемым юмором рассказывал нам, своим товарищам по театру, как ему удалось эти расчеты оправдать.

— Придешь, бывало, к какому-нибудь оплывшему жиром толстосуму, — говорил он, — и робким поначалу голосом предложишь застраховаться — то ли от огня, то ли от несчастных случаев, а толстосум сверлит тебя мелкими глазенками и нетерпеливо жует губами. Нет, говорит, мне это не требуется! Что же тут делать, не уходить же не солоно хлебавши! Ну, и начнешь морочить ему голову. Ваше, это, конечно, дело, только вот месяц, не больше, назад, дядя мой пережил ужасные минуты. Уехал с теткой на воды, а вернулся — можете себе представить, — ни кола, ни двора. Все сгорело! — Неужто все? — спрашивает толстосум, а я и рад стараться. — Вообразите, стал в пепле разбираться, только и нашел, что обугленную карточку своей мамы, то есть моей бабушки. Вот,

говорит дядя, все мое нынешнее богатство, и ничего другого мне теперь не надо. Очень он свою мамашу уважал!

В других случаях работать приходилось тоньше. Получив отказ, страховой агент делал вид, что относится к нему очень равнодушно, но уходить, однако, не торопился, а заводил какой-нибудь нейтральный разговор. По ходу этого разговора давал, как выражался сам Иван Владиславович, целые представления юмористического характера, рассказывал о каких-то несуществующих сверхдураках и недотепах, спившихся старухах и выживших из ума стариках. Рассказы эти и сценки разыгрывались так выразительно, юмор рассказчика был так неподделен, что даже самые стойкие противники страхования не выдерживали и ставили свою подпись на вовремя подсунутой страховой бумаге. Лерский рассказывал нам обо всем этом со смехом, но нет-нет признавался, что паясничать и выламываться перед клиентами бывало не так-то легко и в иных случаях весьма противно.

Очень скоро страховой агент в порыжевшей студенческой куртке завоевал репутацию превосходного работника во всем страховом обществе. Прожженные страховые дельцы не могли на него нарадоваться, и, когда Лерский, закончив, наконец, образование, получил диплом инженера-политехника, дирекция общества «Россия» предложила ему должность инспектора по страхованию в Петербурге. Оклад ему был назначен сравнительно большой, перспектива оказаться в столице показалась более чем заманчивой, и он согласился. Теперь он мог не тревожиться о будущем — оно было вполне обеспеченным. Но Иван Владиславович, судя по тому, что произошло дальше, меньше всего помышлял о благополучии. Жгучую мечту не погасило солидное жалование и видное положение страхового инспектора.

Преградой на служебном пути Лерского встали петербургские театры — императорские и частные, большие и маленькие, актеры которых играли на окраинах столицы, в деревянных, похожих на сараи помещениях или на открытых садовых площадках. Некоторое время страховой инспектор честно и добросовестно делил свое время между театральным искусством и искусством страхования от огня. Но в один прекрасный день с самым невинным видом сообщил своему ошеломленному начальству, что должность его отныне может считаться вакантной. Начальство восприняло это известие как веселую шутку, одну из тех, на которые Лерский был таким мастером. Но шутка оказалась очень серьезной: страховой агент стал актером.

С благополучной обеспеченной жизнью было покончено, началось тревожное, полное ожиданий и надежд существование никому не известного, маленького актера третьестепенных театриков, хлопотные переезды со спектаклей в Стрельне на спектакли в Озерки, из Павловска в Ораниенбаум, из-за Невской заставы на Васильевский остров. Но Лерский легко расстался со своим недолгим благополучием. Оно казалось ему теперь нелепым и чужим, оно было слишком далеко от той единственной жизни, к которой он стремился, от жизни в театре и для театра, от того вечного беспокойства и суеты, которые ни один настоящий артист никогда не променяет на самый изысканный душевный покой.

Вскоре Лерского пригласили в труппу Василеостровского общедоступного театра, уже заслужившего к тому времени популярность своим демократическим духом, серьезным и добротным репертуаром, хорошим, хотя и не очень опытным актерским коллективом. С большой теплотой и симпатией рассказывал впоследствии Иван Владиславович о руководителе Василеостровского театра Попове, человеке для своего времени весьма передовом. Попов был неплохим актером, сам режиссировал и, по словам Лерского, опытным ремесленникам предпочитал зеленых энтузиастов, бескорыстно преданных искусству. Как бы там ни было, именно на сцене Василеостровского театра многие и многие жители петербургских окраин — рабочие, бедняки студенты, ремесленники — впервые увидели на сцене пьесы Гоголя и Островского, Толстого и Горького, Шекспира и Шиллера.

В год, когда сюда поступил Лерский, на сцене Василеостровского театра готовилась постановка трагедии Шекспира «Макбет», и молодому актеру сразу же досталась роль свободолюбивого шотландца Макдуфа, роль бесконечно трудная и мало отвечающая его сочному таланту. «Ну, если вы играли Макдуфа, — подшучивал я над Иваном Владиславовичем, — то сам Попов, должно быть, играл ни больше ни меньше как саму леди Макбет». Но Ивану Владиславовичу и в голову не приходило обидеться. Со своим неизменным и застенчивым юмором уверял он меня, что ничуть не преувеличивает свой успех в этой роли и что, как это ни удивительно, его Макдуф был в самом деле настоящей трагической фигурой, волновавшей зрителей своим благородным и гневным бесстрашием. Сам шутник и балагур, Лерский по доверчивости своей часто оказывался жертвой невинных и маленьких розыгрышей.

Но, разыгрывая Лерского, я очень хорошо знал, что роль Макдуфа действительно принесла ему первый шумный успех. В маленьком и далеком театре на Васильевском острове стали бывать искушенные театралы, приезжавшие посмотреть на «хваленого Макдуфа», имя Лерского то и дело упоминалось во всякого рода театральных разговорах. Кончилось дело тем, что на Васильевский остров пожаловал сам управляющий труппой Александринского театра, известный литератор и драматург П. П. Гнедич. По-видимому, суждение Гнедича о даровании Лерского было весьма лестным, потому что вскоре последовал предварительный просмотр и приглашение Василеостровского Макдуфа в труппу императорского театра. Мгновенно пришла к Лерскому удача, о которой иные актеры мечтали чуть ли не десятилетиями.

Но, как я уже говорил, одно дело было попасть в труппу нашего театра и совсем другое — получить роль. Вдоволь порадовавшись своему успеху и утолив свою гордость, Иван Владиславович очень скоро должен был испытать горькое разочарование. Жалованье ему шло, служебный пропуск был выписан, соблюдены были, так сказать, все формальности, кроме одной — никаких ролей никто ему не предлагал. В полном соответствии с традицией императорского театра, о нем забыли.

«Изо дня в день, — рассказывал он, — ходил я в театр и каждый раз с трепетом и надеждой вглядывался в лица окружающих. Должно быть, на этих

самых лицах рассчитывал я прочесть новость — меня вспомнили! Но нет, ничего подобного не было. Со мной здоровались, иной раз даже улыбались мне, но на лицах, то озабоченных, то надменных и самодовольных, то гладких и вообще ничего не выражающих, что-либо прочесть было невозможно».

С неподражаемым юмором рассказывал Лерский о том, как, наконец-то, о нем вспомнили. «Сидел я мирно у себя дома и дулся с приятелями в винт. Ведь вы сами хорошо знаете, что, когда очень долго чего-нибудь ждешь, в конце концов привыкаешь к ожиданию и даже стараешься лучше его обставить. Так вот и я — уже приспособился к своему положению, и в тот вечер, о котором я рассказываю, чувствовал себя почти благодушно. Вдруг, представьте себе, резкий, сердитый звонок во входную дверь. Взмолвленная прислуга докладывает: “Ивана Владиславовича какая-то важная личность требует”. Я вскакиваю, бегу в переднюю и вижу, что “важная личность” — курьер театральной дирекции, прямой, как палка, старик, с лицом, обрамленным седыми бакенбардами, облаченный в расшитую золотом и позументами ливрею. Что и говорить, действительно, зрелище он являл собой самое внушительное.

“Разрешите, ваше высокородие, поздравить вас с ролей”, — сказал он и вручил мне огромный фирменный конверт. Таких конвертов я еще никогда не получал. Расписавшись в казенной книге, я схватил конверт и поспешил к своим друзьям, чтобы сделать их свидетелями столь важного события в моей актерской жизни. Надо им отдать справедливость — разволновались они чуть ли не больше меня самого, забыли о картах и приняли живейшее участие в торжественной церемонии вскрытия конверта. Он был надрезан самым аккуратнейшим образом, осторожно был извлечен из него лист бумаги, на котором оказалась начертанной крупными буквами одна из самых коротких и самых “знаменитых” ролей русского репертуара — роль жандарма из “Ревизора”. Эффект был необыкновенный. Друзья мои, в секунду прочитав и запомнив текст порученной мне роли — “Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сей же час к себе. Он остановился в гостинице”, — замерли в немой сцене, совсем как гоголевские чиновники, услышав те же слова». «Только вместо городничего, — прибавлял Иван Владиславович, — в центре этой немой сцены находился ваш покорный слуга!»

Юмор ни на минуту не покидал Лерского, а ведь разочарование, испытанное им в тот момент, должно было быть очень сильным. Не так-то просто после роли Макдуфа перевоплощаться в жандарма! Но он проглотил это разочарование и, как говорится, прижился в спектакле. С этого момента началась его карьера артиста императорских театров. Начав с роли жандарма, он впоследствии стал одним из лучших исполнителей роли почтмейстера Шпекина — в этой роли я и увидел его впервые на сцене. Окруженный блестящими партнерами, рядом с В. Н. Давыдовым — городничим, К. А. Варламовым — Осипом, К. Н. Яковлевым — Земляникой, Б. А. Горин-Горяиновым — Хлестаковым, Н. П. Шаповаленко — Бобчинским и А. А. Усачевым — Добчинским, Лерский не только не стусеивался, но выступал как равный, создав фигуру выразительную и запомнившуюся наравне с центральными персонажами комедии.

Объяснялось это не только тем, что Иван Владиславович был очень

талантливым и восприимчивым художником, сумевшим сразу же заговорить на том языке, на котором говорили его прославленные партнеры. Успех его, как мне кажется, объяснялся тем, что он обладал, если можно так выразиться, врожденным реалистическим мышлением, неотделимым от всех его взглядов и представлений. Каждая исполненная им роль оказывалась, в конечном счете, чьим-то портретом, точной зарисовкой характера, найденного им в действительности и чем-то, как он сам любил говорить, его обеспокоившего. В самом взгляде Лерского светилась умная и веселая смешинка, и отсвет этой смешинки падал на все создаваемые им образы.

В краткой характеристике Ивана Кузьмича Шпекина, сделанной самим Гоголем — «простодушный до наивности человек», — Иван Владиславович нашел опору для своей вполне самостоятельной трактовки роли. Характеристики этой оказалось Лерскому вполне достаточно, чтобы понять сущность поведения почтмейстера, правильно оценить его бесцеремонность, его экзальтацию, легкость, с которой в сознании его возникают догадки и доводы и тут же исчезают, чтобы уступить место другим. Щеголеватый, очень довольный своим видом, появлялся Лерский — Шпекин на сцене, и в этом безобидном самодовольстве проступало его фантастическое простодушие. В неискушенном его мозгу родилось счастливое объяснение приезда чиновника — «война с турками будет». Когда же городничий с раздражением опровергал его объяснение, — «просто нам плохо будет, а не туркам», — Шпекин — Лерский не только безропотно, но и очень серьезно, словно успев передумать бог знает что, соглашался с ним: «А если так, то не будет войны с турками». Глаза у него были умные, хитрые и необыкновенно быстрые. Только что появившись в доме городничего, он успевал всех оглядеть, ко всем присмотреться и сразу же освоиться с общим настроением. Живой ум и простодушие вели в нем непрерывную борьбу друг с другом, и простодушие побеждало. А сам он, как бы чувствуя себя виноватым, то и дело взглядом своим просил за это прощения.

Когда увлеченный воспоминанием о только что прочитанном им письме Шпекин — Лерский начинал в упоении цитировать встретившиеся ему и поразившие его обороты — «барышень много, музыка играет, штандарт скачет», — сам он чуть ли не пел, приплясывая, и уже лез доставать это запавшее ему в душу письмо — «хотите прочту?» «Ну, теперь не до того», — грубо приводил его в чувство городничий, и он капризно надувал губы, как обиженный ребенок, у которого отняли игрушку. Впрочем, лицо его ежеминутно меняло свое выражение, и каждое из выражений было очень искренним и самым непосредственным. Именно искренность и непосредственность почтмейстера вызывали в исполнении Лерского тот комический эффект, о котором мечтал гениальный автор «Ревизора».

Талант Лерского был в большой мере талантом импровизатора. Тут же, на сцене, придумывал он удивительно смешные и уместные детали, обыгрывал все, что можно было обыграть. Если на столе у Хлестакова стояла табакерка, он умудрялся ни к селу ни к городу стукнуть крышкой этой табакерки, да так, что стук этот приводил в замешательство его партнера, вызывая гомерический хохот в зрительном зале. Надо к этому сказать, что импровизировал в спектакле не

только Лерский. Игравший Хлестакова Б. А. Горин-Горяинов был в этом отношении совершенно неистощим и в смысле импровизаций иной раз даже перехватывал через край. В сцене третьего акта, в котором они встречались друг с другом, шел настоящий поединок двух импровизаторов, которые состязались в изобретении новых, не предусмотренных режиссурой комических эффектов.

Как ни ярко рисовал Лерский почтмейстера в первом и третьем действиях, самым ошеломляющим моментом роли было появление Шпекина в последнем акте. В самый разгар торжества вылетал, именно вылетал, он на сцену, и первую же свою фразу — «Удивительное дело, господа! Чиновник, которого мы приняли за ревизора, был не ревизор» — произносил с таким восторгом, таким ликующим тоном, словно сам он давно уже на этом настаивал, словно ему это должно было доставить наибольшее удовольствие. Великолепно читал он письмо, разоблачавшее Хлестакова, — со вкусом, неторопливо, торжествующе оглядываясь по сторонам после каждого слова, испытывая, если угодно, чисто авторское удовлетворение от очередной прочтенной вслух фразы.

Роль почтмейстера утвердила положение Лерского в театре, но положение это было особого рода. За ним как бы раз и навсегда закрепились роли второго плана: Шпекин в «Ревизоре», Беспандин в «Завтраке у предводителя», Афремов в «Живом трупe», роли сами по себе важные, но, так сказать, не решающие, за которые никто и никогда не дрался. В том, как сложилась артистическая судьба Ивана Владиславовича, был отчасти «повинен» его независимый характер. Интриговать, добиваться, влезать в душу начальству он не умел и поплатился за это тем, что так и не получил многих центральных ролей, на которые имел все права. Никто и никогда не рискнул бы сказать, что Лерский недостаточно талантлив для них, что не хватило бы у него для их исполнения внутренней зрелости, но, как говорят, под лежащий камень вода не течет. А Лерский продолжал стоять на своем — ролей не просил и начальству не кланялся.

Иной раз могло показаться, что процесс впитывания жизни, изучения окружающих людей, присматривания к человеческим отношениям привлекает его больше, чем само сценическое творчество. Если говорить по правде, он далеко не всегда знал назубок свои роли, не всегда являлся на репетиции, подготовившись к ним. Но зато жизнь, служившую ему материалом для ролей, знал он безукоризненно. В этом смысле его можно было бы сравнить с гениальным русским живописцем Павлом Андреевичем Федотовым, непревзойденным мастером жизненной драмы. «Когда мне понадобился тип купца для моего майора, — рассказывал, по свидетельству современников, Федотов, — я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их разговору и изучая их ухватки. Наконец, однажды у Аничкина моста я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное randevu, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет и тогда только внес его в свою картину». Именно такое отношение «к натуре» было свойственно и

Ивану Владиславовичу Лерскому. Сознательно или бессознательно, он добивался федотовской достоверности в воплощаемых характерах, федотовского точного штриха, федотовской глубины проникновения в человеческую душу. Я не боюсь так говорить об искусстве Лерского, ибо именно таким живет оно в моей памяти.

На долгие годы запомнилось мне исполнение Лерским роли помещика Беспандина в комедии И. С. Тургенева «Завтрак у предводителя». Выступление в этом спектакле тоже было для только что вступившего в труппу актера серьезным испытанием — его партнерами были В. В. Стрельская, игравшая вдову Каурову, Б. А. Горин-Горяинов, выступавший в роли предводителя Балагаева, И. М. Уралов — Алупкин, А. Н. Петровский — судья Суслов. Мне довелось видеть спектакль не со Стрельской, а с Е. П. Корчагиной-Александровской, которая с полным успехом соревновалась в роли Кауровой с самой знаменитой «старухой» русской сцены. Сценический дуэт Корчагиной-Александровской и Лерского, с неистощимым юмором изображавших неговорчивых братца и сестрицу, был в полном смысле слова концертным номером.

Необыкновенное комическое своеобразие этого дуэта заключалось в том, что корчагинская Каурова старалась выглядеть существом столь забитым и несчастным, что поверить во «всамделишность» ее тупого упрямства было на первых порах прямо-таки немыслимо. Что же касается Лерского, то он играл человека, с виду необыкновенно сговорчивого, уступчивого, готового душу положить за справедливость и меньше всего помышляющего о собственной выгоде. Казалось, что между двумя такими людьми серьезных разногласий быть не может. Между тем разногласия обнаруживались, да еще такие, что в предводительском доме поднимался дым коромыслом. Каурова — Корчагина держала себя так, словно брат ее держит над ней острый нож и готов в любую минуту зарезать ее. Мгновенно исчезала запуганная и разнесчастная старушка — она взвизгивала и вскрикивала с такой силой, что даже весьма массивный Алупкин — Уралов каждый раз вздрагивал. Конфликт между братом и сестрой, которым никак было не поделить своего злосчастного наследства, от слова к слову разгорался со все большей силой. Дело доходило до того, что Каурова и Беспандин, буквально как петухи, налетали друг на друга, и окружающим приходилось общими силами разнимать их. Удивительно легко подхватывала Корчагина обычные для Лерского импровизации, а Лерский, в свою очередь, от спектакля к спектаклю развивал их и доводил до совершенства.

Но должен тут же сказать справедливости ради, что импровизационный дар Лерского имел свою оборотную сторону. Полагаясь на него, Иван Владиславович, как я уже упоминал, далеко не всегда достаточно твердо выучивал текст и в трудные минуты начинал нести, как говорится, отсебятину. Подобные отсебятины ставили иной раз в совершенно безвыходное положение его партнеров. Никогда нельзя было предвидеть, что еще он придумает и как повернет сцену, в какую сторону ему вздумается прогуляться и какой захочется выкинуть вольт. Наиболее строгие критики Лерского утверждали, что всему виной его непреодоленный дилетантизм, отсутствие настоящей

профессиональной дисциплинированности. Вряд ли стоит спорить с ними, но мне кажется, что Лерскому часто некуда было девать свою бьющую через край творческую энергию в пределах тех небольших ролей, которые ему поручались.

Несколько раз пришлось и мне столкнуться со знаменитыми экспромтами Лерского. На протяжении почти сорока лет довелось мне исполнять в «Коварстве и любви» роль президента и, стало быть, встречаться со многими исполнителями роли гофмаршала фон Кальба. Некоторые из них — Б. А. Горин-Горяинов, В. И. Воронов — были очень хороши, но большинство выступавших в этой роли актеров скатывалось к поверхностному комикованию и повторению давным-давно использованных штампов. Буффоня и балагурия на сцене, они упускали в образе фон Кальба самое главное — характер самовлюбленного, напыщенного и по-своему неутомимого царедворца. В погоне за реакцией зрителей они превращали человека, уверенного в величественной серьезности своих поступков, в откровенного шута. Едва ли не единственным исполнителем роли фон Кальба, отказавшимся от такой трактовки, был Лерский. Его Кальб был охвачен какой-то экзальтированной верой в величие и могущество своей государственной персоны. Все, что он ни делал, он в полном смысле слова *совершал*, каждое свое слово преподносил, как подарок, и каждый свой шаг уподоблял как бы только что принятому мужественному решению. Можно сказать безо всякой натяжки, что, играя фон Кальба, Лерский запечатлевал в создаваемом им характере не абстрактное, почерпнутое из недр прошлого, а живое и живучее человеческое фанфаронство, обрушивался на надменных и ничтожных дураков, которых сам он не раз встречал в жизни.

Во многом выручала Лерского интуиция. Каким-то особым актерским чутьем находил он те маленькие и неприметные на первый взгляд подробности и психологические детали, которые придавали воплощаемым характерам особую жизненную убедительность. Но в иных случаях он терял чувство меры и, главное, забывал о положении, в котором могли оказаться не подготовленные к такого рода выдумкам партнеры. На одном из представлений «Коварства и любви» пришлось и мне испытать весьма неприятное чувство растерянности по случаю очередной талантливой, но совершенно неожиданной выдумки Ивана Владиславовича.

Все мы, исполнители «Коварства и любви», были давними участниками спектакля, знали, разумеется, наизусть все мизансцены, все повадки своих партнеров и при этих условиях чувствовали себя на сцене очень уверенно. Но как-то раз И. В. Лерский решил сыграть эту сцену по-новому. В третьем действии президент Вальтер предлагает Кальбу единственное, как он утверждает, средство предотвратить брак ненавистного тому обершенка Бока с леди Мильфорд — скомпрометировать Луизу в глазах Фердинанда, изобразив из себя ее возлюбленного, и тем самым заставить Фердинанда жениться на леди. Обычно Лерский играл эту сцену так: услышав от президента, роль которого, как уже упоминалось, исполнял я, что брак фон Бока с леди Мильфорд почти решен, он от неожиданности вскакивал с места и с неподдельным ужасом в голосе восклицал: «Кто, вы сказали? Фон Бок, вы сказали? А вы знаете, что это злейший

мой враг?»

Далее все шло своим чередом. Захлебываясь и торопясь, фон Кальб говорил об оскорблении, нанесенном ему проклятым обершенком в дни юности. Под непрерывный хохот зрителей он рассказывал, как однажды на балу принцесса Амалия потеряла подвязку, как оба они, Кальб и Бок, лихорадочно искали ее, как Бок вырвал ее у Кальба, да еще стряхнул ему чуть ли не всю пудру с парика и вывел его тем самым из строя. Верный воплощаемому актером характеру, Лерский — Кальб рассказывал об этом так, словно речь шла о сражении исторической важности.

Но вот в спектакле, о котором я рассказываю, Лерский решил довести переживания фон Кальба до некоего логического предела. Услышав о фон Боке, он не ужаснулся, а, вскочив с места, грохнулся в обморок. Я был так ошарашен этим неожиданным падением, что и впрямь подумал, будто ему стало нехорошо, нагнулся и взволнованно зашептал ему: «Что с вами?» И услышал в ответ тоже шепот, но очень спокойный: «Играйте, играйте испуг и приводите меня в чувство». Пришлось подчиниться, изображать суету, помогать ему подняться, участливо держать его за руку. Однако Лерский не остановился на этом. Начиная «приходить в себя», он изображал расслабленного, обиженного ребенка, жеманно всхлипывал, закатывал глаза и со страданием в голосе начинал свой рассказ о злополучной подвязке принцессы Амалии. Наконец, дойдя до кульминации рассказа, он уже с трудом произносил фразу «Стер всю пудру с прически и погубил мне весь вечер» и разражался истерическими рыданиями.

Это было так неожиданно и так смешно, что вместе со зрителями расхохотался и я — надменный и постный президент фон Вальтер. Повернувшись спиной к зрительному залу, я буквально трясся от хохота, смеялся до судорог и спазм в горле. В довершение несчастья, смеялся не я один — смеялись находившиеся в кулисах рабочие сцены, ожидавшие выхода участники спектакля, помощник режиссера. Не помню уже, каким чудом довели мы сцену до конца, могу только сказать, что присущий Лерскому дар безудержной импровизации обошелся мне в тот вечер недешево. Долго еще не мог я отдышаться и прийти в себя.

Другой случай, рисующий необыкновенную изобретательность Лерского, относится к более позднему периоду его актерской жизни. Произошел он в спектакле «Конец Криворыльска» — одной из первых среди поставленных в нашем театре пьес, посвященных советской действительности. В «Конце Криворыльска» Б. Ромашов рисовал выразительные сатирические картины нэпа, и пьеса эта, помнится, пользовалась незаурядным успехом у зрителей. Причиной тому был, кроме всего прочего, выдающийся состав исполнителей, в том числе и исполнителей второстепенных эпизодических ролей. К. Н. Яковлев, А. И. Зражевский, Р. Б. Аполлонский, И. В. Лерский, А. А. Усачев создавали тот общий фон, на котором действовали центральные персонажи комедии, воплощенные И. Н. Певцовым, Е. И. Тиме, Н. С. Рашевской, Н. К. Симоновым, В. И. Вороновым, Е. П. Карякиной, К. И. Адашевским. Мне довелось исполнять в этом спектакле роль старого портного Бергмана, отца журналистки Розы Бергман.

Одной из центральных сцен спектакля была сцена суда. Обвиняемыми на этом суде выступали «бывшие люди»: недавние торговцы и священнослужители, кулаки и офицеры царской армии, притворявшиеся советскими людьми и исподтишка делавшие в захолустном Криворыльске свои черные дела. Такого мерзкого, презренного врага Советской власти, бухгалтера из коммунхоза, бывшего священника Серафима Отченаша, играл Лерский. Привлеченный вместе с другими участниками контрреволюционного заговора к суду, Отченаш решил притвориться сумасшедшим. Вместо того чтобы отвечать на вопросы суда и прокурора, он нес дикую чепуху, отговаривался бессвязным набором слов и ни с того ни с сего начинал петь. По тексту пьесы он должен был петь «Аве Мария», но Лерский и здесь остался верен себе. На каждом новом спектакле он придумывал новый вариант пения. Пел он пронзительным, душераздирающим голосом и при этом тупо и бессмысленно смотрел на сидевшего против него обвинителя.

И вот на одном спектакле разыгралась такая сцена. В надлежащий момент председатель суда строго спросил Лерского — Отченаша: «Обвиняемый Отченаш, какие деньги вы получили от Маркуса-Медведицкого?» Лерский, как всегда, занял какую-то мелодию и после этого безучастно произнес свою реплику «который час?». Переход от пения к этому совершенно неожиданному вопросу вызвал взрыв смеха в зрительном зале, и мне, портному Бергману, находившемуся среди публики, захотелось вдруг, что называется, подыграть Лерскому. Изобразив совершеннейшую наивность, я поднялся с места и самым серьезным тоном доложил: «Половина двенадцатого». Я даже сам не знаю, как это у меня вышло, но факт тот, что в зрительном зале снова раздался смех. На этом дело могло бы и кончиться, но не таков был Лерский, чтобы не подхватить предложенную ему игру. Услышав мой ответ, он, не поворачивая головы и продолжая смотреть своим идиотским взглядом на прокурора, запел гробовым голосом «В двенадцать часов по ночам». Тут уже пришла очередь смеяться и прокурору, и членам суда, и всем находившимся на сцене актерам. Столько было в его пении унылого благочестия, полного равнодушия к окружающей обстановке и поповской елейности, что удержаться от смеха не было никакой возможности. Кстати говоря, несмотря на то, что важная сцена была в известной степени скомкана смехом, режиссура утвердила экспромт, и он навсегда вошел в спектакль.

Человек необыкновенно живой и восприимчивый, Лерский обладал, если можно так выразиться, «абсолютным слухом» во всем, что касалось живой разговорной интонации. От него не укрывались самые трудно уловимые оттенки человеческой речи, он буквально на лету схватывал манеру говорить, особенности произношения самых различных людей. Его искусство воспроизводить национальные акценты на сцене заключалось, как мне кажется, в том, что он не уродовал речь, не коверкал слова, а легко и непринужденно передавал самую музыку языка, отражавшую склад и характер человека. Именно так исполнял он роль еврея Нотки в «Измене» Сумбатова-Южина или татарина в «На дне». Актерский диапазон Ивана Владиславовича был необыкновенно широк — он блистательно играл и роль графа Манчини из драмы Л. Андреева

«Тот, кто получает пощечины», и сэра Тоби из «Двенадцатой ночи» Шекспира, и Гаева из «Вишневого сада», и Лыняева из пьесы «Волки и овцы». Эти две последние роли как бы завершили его актерскую жизнь на сцене нашего театра. Ему суждено было сыграть их, чтобы перед самой смертью воочию показать, какие силы таились в нем как в художнике и как мало, в сущности говоря, был он оценен при жизни.

Наряду с талантом собственно актера, Лерский владел неповторимым и редким искусством художественного рассказчика, искусством, в котором особенно ярко проявлялась его многогранная личность. Его исполнительская манера была отмечена высоким артистизмом, он никогда не позволял себе ничего лишнего, навязчивого, нескромного на концертной эстраде и вместе с тем всегда был предельно искренен и выразителен в наблюдениях и характеристиках. Навсегда запомнились мне исполнявшиеся им мимические сценки. В одной из них, носившей название «Ночью в дежурной аптеке», он изображал заспанного, только что разбуженного фармацевта, приготовляющего по рецепту какие-то пилюли. Чего он только не делал с этими несчастными пилюлями! Сонный, он ронял их на пол, слюнявил, скатывал, размазывал, снова ронял, наступал на них сапогом, оторвав от подошвы, вытирал обшлагом и, наконец, торжественно протягивал их заказчику. Тут он произносил одну-единственную фразу: «Один рубль семьдесят шесть копеек», — но расслышать ее до конца так и не удавалось: такими аплодисментами покрывали ее зрители.

В другой сценке изображался молодой человек, торопливо одевавшийся, чтобы идти на свидание. Никак не удавалось ему пристегнуть туго накрахмаленный воротничок к сорочке. Все время напевая, он продолжал пристегивать этот воротничок и, чтобы облегчить себе решение задачи, переходил от одного мотива к другому. Все без исключения песни он напевал с одними и теми же словами — «Юлий Генрих Циммерман». «Юлий Генрих Циммерман» была известная в России фирма по производству музыкальных инструментов и выпуску нотной литературы, но в данном случае значение этих трех слов становилось безграничным. Если дело с проклятой запонкой, которой должен был прикрепляться воротничок к сорочке, шло вперед, они звучали как нечто очень дорогое сердцу молодого человека и самая мелодия становилась бравурной. Но вот воротничок опять заедало, и они произносились с отвращением, как имя самого лютого врага. Эту пустяковую сценку Лерский проводил с безукоризненным артистизмом. Пристегнув, наконец, воротничок, он небрежным движением скидывал на голову цилиндр, подхватывал тросточку и галопом, под овации зрителей, удалялся со сцены.

Эстрадный репертуар Лерского был очень широк, но особенно любил он читать Чехова — «Лошадиную фамилию», «Унтера Пришибеева», «Дипломата».

Мне кажется, что в эстрадных выступлениях Лерский находил хотя бы частичный выход своей неудовлетворенной актерской страсти, своей тоске по характерам, по интересным и значительным ролям, которые доставались ему в императорском театре так редко. Человек умный и строгий к себе, он хорошо

знал свои возможности и примириться с той, в большинстве случаев проходной работой, которая ему выпадала, не только не мог, но и не хотел.

Необычайно привлекательной чертой его характера была неутомимая любознательность. Он настойчиво и терпеливо расширял свои знания, читал много, хоть и довольно беспорядочно. Однажды, зайдя к нему в его квартиру в Чернышевой переулке, я увидел стоявший, в углу его кабинета фонограф и рядом с ним целую гору валиков. «Что это?» — спросил я. Иван Владиславович, застенчиво улыбаясь, признался, что на этих валиках записаны специальные устные уроки английского языка. Оказывается, английский язык, которым он отлична владел, был изучен без помощи педагогов и учебников, что называется, «с голоса». Очевидно, и здесь дело решила его выдающаяся слуховая память, умение поразительно быстро схватывать фонетические особенности чужой речи, интонационный строй чужого языка.

... Не прошло и тридцати лет с тех пор, как Иван Владиславович умер. Ушли в небытие и созданные им удивительные характеры, подмеченные им человеческие слабости, постигнутая им человеческая красота. Такова уж актерская судьба! Книги писателей, полотна живописцев, творения музыкантов остаются, а открытое актером, добытое им в напряженном труде, в мучительных исканиях и опытах исчезает безвозвратно. Вспоминая Ивана Владиславовича, мириться с этим не хочется, да и невозможно. Лерский принадлежал к числу тех замечательных актеров, которые именно потому остались, в нашей памяти «вечно живыми», что сами они беззаветной любовью любили жизнь и людей, что искусство их было от начала до конца человечно и, стало быть, благородно по самому смыслу и духу своему.

## СЕРДЦА, ОТДАННЫЕ ТЕАТРУ

Оглядываясь на прошлое Александринского театра, легко увидеть, что в первой четверти нашего столетия творческое лицо его определялось не репертуаром, не режиссурой, не устойчивыми художественными принципами, а прежде всего славными именами Давыдова и Варламова, Савиной и Далматова, Юрьева и Мичуриной, Кондрата Яковлева и Ходотова. Блистательное искусство этих актеров в немалой степени вознаграждало зрителей за отсутствие подлинного ансамбля в иных спектаклях, за разностильность в работе режиссеров и художников.

«Зачем вашему театру творческая программа? — шутили насмешливо театралы. — Давыдов у вас есть? — Есть! Вот вам и программа, да еще какая программа!» Доля правды, и немалая доля, в подобных шутках, несомненно, была. Как ни старалось в свое время бескрылое чиновничье руководство причесать императорский театр под гребенку невежественной российской государственности, гений и вдохновение замечательных актеров театра делали его подлинным оплотом неопровержимой, ошеломляющей художественной правды.

Само собой разумеется, что мне и в малой степени не удалось рассказать обо всех главных чародеях сцены, слава которых рождалась и сверкала за величественными колоннами Александринского театра. Но если бы я и продолжил этот список, назвал еще несколько имен, актерские богатства нашего театра все равно остались бы неисчерпанными. Кроме того, надо иметь в виду еще и другое. Как бы ярко ни сияли на небосклоне звезды первой величины, не они одни делают таким прекрасным ночное небо. Рядом с великими актерами, исполнявшими главные роли, были не менее великие актеры, которые или вовсе не исполняли главных ролей, или исполняли их в высшей степени редко.

Слов нет, зрители ценили таких актеров, знатоки восхищались ими, но, как это ни странно, имена их чаще всего упоминались вскользь, с каким-то скрытым снисхождением и сочувствием. Как же было не пожалеть больших, ярких художников, которым приходилось довольствоваться малыми делами, проходными эпизодами, минутными ролями! По самому строгому счету, они имели право числиться среди корифеев нашей сцены, в числе тех, кому русское театральное искусство обязано своей реалистической силой и славой самого человеческого, самого доброго и честного искусства в мире. И все-таки, по правде говоря, жалеть их было совершенно незачем. Мне кажется, пора уже перестать применять к ним заштампованную и кокетливую терминологию — «мастер эпизодической роли», «большой художник маленьких образов» и т. д. и т. п. Труд их надо мерить той же самой мерой, какой меряется труд всех других, в том числе и самых больших художников сцены.

Одно из первых мест среди таких актеров принадлежит, вне всякого сомнения, Николаю Петровичу Шаповаленко — лучшему на нашей сцене князю Тугоуховскому в «Горе от ума», незабываемому камердинеру президента в

«Коварстве и любви», Бобчинскому в «Ревизоре», Попугайчикову в «Смерти Тарелкина», Иванову в «Нахлебнике». Эти и многие другие образы, воплощенные Шаповаленко, вошли в историю театра, как создания первостепенного художественного значения, как своего рода актерские миниатюры, в которых большая человеческая мысль и правда получили классически законченное и предельно лаконичное выражение. Дело не только в том, что роли, исполнявшиеся Шаповаленко, были иной раз до смешного малы по размеру и, несмотря на это, обращали на себя внимание зрителей. Дело еще и в том, что именно благодаря их краткости краски, используемые актером, интонационные оттенки, психологические детали несли на себе огромную идейную нагрузку; сама жизненная правда как бы сжималась до предела, чтобы уместиться в бессмысленных междометиях князя Тугоуховского или просительных покашливаниях Бобчинского.

Николай Петрович Шаповаленко происходил из актерской семьи. Художественное образование он получил в балетном училище — увидев, что у мальчика есть способности к танцам, Шаповаленко-отец решил, что быть сыну балетным артистом, блистать ему когда-нибудь на сцене Мариинского театра. Однако судьбе угодно было не согласиться с таким выбором. Подобно великому Мартынову, Шаповаленко прямехонько из балетных классов попал на драматическую сцену. Еще будучи воспитанником балетного училища сыграл он в спектакле «Бедность не порок» роль Егорушки. Кульминационным моментом этой роли является, как известно, танец Егорушки «Ах, патока, патка, вареная, сладка». Юный Шаповаленко не только отлично станцевал этот танец, но и создал правдивый, полный мальчишечьего озорства и жизни образ. В марте 1880 года, по окончании балетного училища, воспитанник Николай Шаповаленко был зачислен в труппу Александринского театра с годовым окладом в 360 рублей.

Но одно дело было попасть в штат театра и совсем другое — стать полноценным актером на его сцене. В течение ряда лет молодого актера почти совсем не замечали и, должно быть, не заметили бы еще долго, если бы не случай, который помог Николаю Петровичу показать себя. Однажды, накануне спектакля «Чародейка» (эта пьеса Шпагинского была очень популярной в Александринском театре), заболел исполнитель довольно трудной роли Паисия, известный в свое время артист Н. И. Арди. Заменить его предложили Шаповаленко. Тот согласился, но с рыцарским условием — чтобы у Арди не удерживали штраф, который, согласно существовавшим тогда правилам, вычитали у артиста, отказывавшегося выступить в спектакле. «Уважительных причин» в то время не существовало.

Шаповаленко стремительно выучил роль, и первые два акта спектакль с участием нового исполнителя роли Паисия шел вполне нормально. Но в антракте между вторым и третьим актом произошло нечто совершенно непредвиденное. У Арди, по всей видимости, было беспокойно на душе — как это он отдал роль другому актеру, могут подумать, чего доброго, что он плохой актер, если его с ходу, без подготовки можно заменить! Ну а что, если Шаповаленко сыграет роль лучше, чем играл ее он, Арди, — тогда и вовсе получится конфуз. Одолеваемый

всеми этими не слишком благовидными сомнениями, Арди срочно выздоровел и к концу второго акта прибыл в театр. Так в тот вечер Шаповаленко и не доиграл до конца роль Паисия. Однако в дальнейшем он стал выступать в ней уже на законном основании.

С этого момента к Шаповаленко стали приглядываться, время от времени поручать ответственные комедийные роли первого плана, и я не помню, чтобы он когда-либо провалил хотя бы одну из них. Он был блистательным Аркашкой в «Лесе», Робинзоном в «Бесприданнице», Шмагой в «Без вины виноватых», Кутейкиным в «Недоросле», Белогубовым в «Доходном месте», играл огромное число ролей во всякого рода «сценах», «водевилях», «шутках», в которых стяжал славу веселого, ярко комедийного актера Александринского театра. Он с готовностью исполнял любую поручавшуюся ему работу и свободен был от каких бы то ни было претензий. Не было таких ролей, которые в состоянии были бы пригнуть его, принизить — талант его был таков, что возвышал любую роль, возвышал своей необыкновенной искренностью и жизненной силой.

Поразительно живуче наивное актерское предубеждение против маленьких и якобы незаметных ролей. Едва ли кто-нибудь стал бы сейчас отстаивать эту мысль вслух, но на практике, к сожалению, ей следуют многие. Иные без году неделю знаменитости раньше всего овладевают нехитрым искусством отказа от ролей, которые будто бы не соответствуют их театральному рангу, их официальному положению, наиболее ясно отраженному в получаемом ими окладе. Логически развивая такого рода доводы, можно было бы прийти к заключению, что размеры исполняемых актером ролей должны быть прямо пропорциональны размерам получаемой актером зарплаты. Всю нелепость этой позиции давным-давно уже разоблачила жизнь, и все-таки есть актеры, продолжающие упорно держаться за нее.

Я уверен, что для Шаповаленко этой проблемы не существовало, иначе он не смог бы играть свои крохотные роли так, как он играл их на протяжении многих десятилетий — с такой самозабвенной искренностью, с такой заразной душевной силой. Появлялся, например, в «Смерти Тарелкина» купец Попугайчиков, личность, которую Расплюев характеризует с внушительной краткостью: «Потому, подлец, всякую совесть потерял; и в ус не дует». Явившись по вызову вошедшего в силу Расплюева, Попугайчиков — Шаповаленко не проявлял ни излишней суетности, ни напрасного испуга. Насторожившийся, искушенный в грехе, он сразу же изготавливался к решительному действию. Почти равнодушно отвергал он свирепые расплюевские вопросы:

Расплюев. Ну, вы подсудимого знали?  
Попугайчиков. Помилуйте, к чему нам знать?  
Расплюев. Как же вам не знать?  
Попугайчиков. Почему же нам знать?  
Расплюев. Вы должны знать.  
Попугайчиков. Что делать, не знал.

В разговоре этом Кондрат Яковлев — Расплюев и Шаповаленко —

Попугайчиков буквально соревновались в самых неожиданных интонациях. От вопроса к вопросу все важнее, все осанистее становился захлебывающийся от власти Расплюев, и от ответа к ответу все простодушнее и вызывающе спокойнее становились слова, произносимые умудренным жизнью купцом. После того, как выведенный из себя спокойствием Попугайчикова Расплюев начинал орать, Шаповаленко разыгрывал одну из самых блестящих своих пантомим. Поняв, что настал подходящий момент, Попугайчиков — Шаповаленко с самым непринужденным видом извлекал из недр своей поддевки четвертной билет и, повернувшись спиной к Расплюеву, протягивал бумажку частному приставу Оху. Сама невинность изображалась при этом на его лице, но невинность эта была так выразительна, что зрительный зал сотрясался от смеха.

Я не знаю, правильно ли было бы назвать Шаповаленко преимущественно комедийным актером, но факт остается фактом: стоило ему только появиться на сцене — и зрители сразу смеялись. Он никогда не добивался в своей игре комических эффектов, но комические эффекты сами возникали в создаваемых им характерах; смешное и грустное не чередовались в его игре, а нередко возникали одновременно. Рассказывая о Владимире Николаевиче Давыдове, я уже упоминал об исполнении Шаповаленко роли Иванова в «Нахлебнике». Грустный, маленький, со тщедушной фигуркой человек, пугливо проскальзывавший вслед за Кузовкиным — Давыдовым на сцену, он был печален, даже трагичен в какие-то минуты, и сердце сжималось от жалости к нему, от обиды за несправедливо и грубо униженного человека. Но он же был и смешон детской своей неуклюжестью, не находящими себе места руками, простодушным страхом и столь же простодушной гордостью своей. Одним из лучших созданий Шаповаленко была также роль старого повара в комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения». Точно следуя за авторским описанием старого повара, изображая его «лохматым, небритым, разутым, желтым», Шаповаленко рисовал потрясающую по своей трагической силе картину горестного догорания человеческой жизни, одинокой, никому не нужной и заброшенной. Сквозь хрип, кашель и удушье доносились до зрителей отдельные слова, произносившиеся старым поваром где-то в глубине печи, на которой он, как обессилевший, ни на что не годный пес, коротает свои жалкие дни. Слова старого повара «Я У плиты тридцать лет прожарился. А вот не нужен стал: издыхай, как собака» Шаповаленко произносил с такой душевной болью и с таким гневом, каких нельзя было и подозревать в этом уже разрушенном существе. Но была одна минута, когда своеобразным психологическим «наплывом» возникал перед зрителем старый повар, каким он был десять или двадцать лет назад. «Понимаешь ты много, — обращался он к 3-му мужику. — Что значит: сотей а ла бамон? Что значит: бавасари? Что я сделать мог! Мысли! Император мою работу кушал! А теперь не нужен стал чертям. Да не поддамся я!» Неловко и опасно слезая с печи, декламировал старый повар эти необыкновенно дорогие его слуху, замысловатые слова — «бавасари», «сотей а ля бамон». Произносил он их с удивительно трогательным, смешным изыском. И вдруг оживал перед зрителями человек, у которого жестокая жизнь отняла все, чем он когда-то гордился, чем жил и дышал. На одно только мгновение

вспыхивали давно погасшие глаза, выпрямлялась согнутая спина. Но это только на одно мгновение. Израсходовав весь остаток жизненных сил, он как-то особенно, по-собачьи скрючивался и уползал в свое темное, прокопченное убежище.

Как я уже говорил, среди ролей, исполнявшихся Шаповаленко, были не только эпизодические роли, которые превращались им в подлинные жемчужины актерского искусства. Играл он и такие первостепенные роли, как роль Аркашки в «Лесе» — на протяжении многих лет он был блестящим ее исполнителем. Здесь, на мой взгляд, достигалось редчайшее слияние мысли драматурга с воображением актера, характера, созданного Островским, и характера, претворенного в жизнь пластикой и речью исполнителя.

Впервые я увидел Шаповаленко в этой роли, только что приехав в Петербург для поступления в Консерваторию. Посмотреть «Лес» в Александринском театре было моей заветной мечтой. Читатель, может быть, помнит, что еще в ранней юности я мечтал сыграть Несчастливцева и однажды даже сыграл его в каком-то любительском спектакле. Отправляясь на «Лес», я, можно сказать, волновался вдвойне — волновался потому, что мне предстояло увидеть прославленных исполнителей знаменитой комедии, и волновался потому, что мне предстояло убедиться в правоте или неправоте своих собственных представлений о роли, которую я в глубине души уже давно считал своей ролью.

И вот, наконец, я в Александринском театре. Сажу на доступных мне тогда местах галереи четвертого яруса и с нетерпением жду поднятия занавеса. Начало первого акта. На сцене Гурмыжская — Немирова-Ральф, Улита — Чижевская, Карп — Варламов, Аксюша — Домашева, Буланов — Юрьев, Восьмибратов — Яковлев, Милонов — Корвин-Круковский, Бодаев — Пантелеев, Петр — Ходотов. Играют так, что не знаешь, на ком же остановить свое внимание, кто лучше? Да все лучше. Сажу, как зачарованный, смотрю и наслаждаюсь, как и весь зрительный зал, необыкновенной сыгранностью и той жизненной правдой, которую несут со сцены эти, в полном смысле слова, кудесники драматического искусства. Ощущение я испытывал такое, будто каждый появившийся на сцене актер открывал передо мной новый, ранее неведомый мне мир — так все это было интересно, так неожиданно, так полно и выразительно звучало со сцены каждое слово Островского. И в самом, как тогда мне казалось, интересном месте, в самый, как я думал, неподходящий момент опустился занавес первого акта, и начался антракт.

Второй акт начинается, как известно, объяснением Петра с Аксюшей, после которого на сцене появляются «пешие путешественники» Несчастливцев и Аркашка. Желание мое поскорее увидеть их было так сильно, что антракт казался бесконечно длинным. Но вот погас свет в зале, огромный, темно-малиновый занавес поднялся, и перед зрителями открылся лес, «сыр-дремучий бор», написанный художником П. Б. Ламбиным, который недаром считался удивительным мастером театральной живописи — он не строил декораций, не воздвигал на сцене каких-либо объемных сооружений, а только писал холсты. Но какая жизнь возникала на этих холстах, как умел живописец создавать на театральных подмостках необходимую, точно

выражающую замысел автора атмосферу.

После того как Домашева и Ходотов заканчивали горячим поцелуем сцену Аксюши и Петра, откуда-то из глубины сцены выходил Геннадий Демьяныч Несчастливцев. Выходил он очень медленно, тяжелой походкой утомленного человека, прошагавшего пешком сотни верст, тяжело дыша и о чем-то задумавшись. Одет был Несчастливцев так, как теперь одеваются все Несчастливцевы мира. Широкополая шляпа была картинно сдвинута набок, сапоги с широкими голенищами покрыты бросающейся в глаза театральной пылью, а простенький, выдавший виды пыльник развевался, как благородный плащ романтического героя. Весь облик его был одновременно и очень прост, и по-настоящему театрален, исполнен благородной и целомудренной театральности, лишенной претензий и наигрыша.

О Василии Пантелеймоновиче Далматове я слышал задолго до того, как увидел его в «Лесе», поэтому я ничуть не удивился аплодисментам, которыми сопровождалось его появление на сцене. Но вот, почти сразу же вслед за Несчастливцевым, выходил Аркашка, и снова зрительный зал разражался громкими, радостными приветствиями. На этот раз я уже был немало удивлен, ибо актер этот был мне совершенно неизвестен. Заинтересовавшись, я заглянул в бывшую у меня программу и прочел, что фамилия актера, играющего Аркашку Счастливцева, — Шаповаленко. Гораздо позже узнал я о том, что именно с «Лесом», как и с другим произведением Островского — «Бедность не порок», связана была чуть ли не вся актерская жизнь Шаповаленко. В юности играл он в «Лесе» совсем крохотную роль Тереньки, которому великий драматург дал всего только два слова. Поставленный Петром сторожить его свидание с Аксюшей, он отвечает на требование Петра не заснуть на посту коротким «слышу», а затем, завидев появившегося вдалеке Восмибратова, выбегает на сцену и испуганно кричит: «Тятенька!» Много позже Шаповаленко получил роль Петра и, наконец, роль Аркашки, — роль, доставившую ему широкое зрительское признание. Довелось ему участвовать в спектаклях, в которых Несчастливцевым был один из первых, едва ли не лучших исполнителей этой роли — Модест Иванович Писарев и режиссировал которые сам Островский. С полным основанием мог Писарев считаться живым воплощением традиций Островского в нашем театре.

Сейчас, рассказывая о том, как довелось мне впервые увидеть Шаповаленко на сцене, вспоминаю я слова его ближайшего друга, актера нашего театра А. А. Усачева, который в своих воспоминаниях «Повесть об одном актере» писал: «Никогда, ни разу Николай Петрович не обмолвился горьким словом на свою актерскую жизнь и не пожаловался на начальство, державшее его в черном теле. А актер он был прекрасный. Москва сделала бы из него божка и причислила к лику “высокочтимых”; у нас же он прошел как-то незаметно...» Это и верно, и не верно. Его действительно не замечали равнодушные театральные чиновники, царедворцы, наемные интриганы, которым претили душевная чистота и непритязательность его удивительного дарования. Зато зрители не только замечали, но и высоко ценили его, и я сразу же получил возможность убедиться в этом. От всей души хохотали они, глядя на простодушного и неловкого человечка, который с такой откровенностью

выкладывал перед ними свои нехитрые переживания, ребячий испуг, беззлобную обиду на судьбу, бескорыстную и, увы, неразделенную любовь к театру.

Зрители хохотали, а он непонимающе оглядывался на них и продолжал рассказывать Геннадию Демьянычу все свои смешные и несмешные злоключения. И тут зрительный зал стихал, задетый и огорченный открывшейся ему душевной болью. На смену безудержному хохоту приходила сосредоточенная, сочувственная тишина. Помню, как быстро овладевал Шаповаленко настроениями зрительного зала. Несмотря на то, что его непосредственным партнером был Далматов, актер, который уже пользовался в те годы большой известностью, а сам он оставался, по выражению Усачева, всего лишь «маленькой рыбешкой», зрители горячо симпатизировали ему и данной им властью — самой большой властью в театре — уравнивали его в правах с Далматовым. Не замечаемый начальством, скромный и безответный труженик искусства, Шаповаленко на сцене, и только на сцене, достигал того, чего ему не удавалось достигнуть в жизни, — становился вровень с корифеями нашего театра.

Подавляющее большинство Аркашек, которых мне пришлось видеть, злоупотребляли в этой роли поверхностными комическими эффектами, старались изо всех сил смешить зрителей и не прочь были пользоваться для этого самыми неприязнительными средствами. Это, конечно, в немалой степени противоречило сути и смыслу образа, созданного Островским, и, кроме того, мешало верному исполнению роли Несчастливцева. Шаповаленко составлял в этом отношении редкое и счастливое исключение — смешное в его Аркашке уживалось с серьезным и печальным, уживалось вполне естественно, именно так, как оно уживается в жизни. Он находил такие тонкие оттенки и переходы в роли, которые позволяли ему мгновенно переключать настроение зрительного зала. Глубоко вживаясь в слова, произносимые Аркашкой, он, как мне кажется, никогда не старался форсировать их, превратить их в комические репризы, предназначенные специально для того, чтобы вызвать смех зрителей.

Показательно было в этом отношении исполнение Николаем Петровичем монолога, в котором Аркашка рассказывал о чуть было не убившем его трагике Бичевкине. Буквально на каждое слово этого монолога зрители отвечали взрывами смеха. Не смеяться, наблюдая за тем, как Аркашка старается поточнее представить свирепого трагика, схватившего во время спектакля его за ворот и выбросившего в окно так, что он «сажени три от окна-то летел», и в самом деле не было никакой возможности. Все это Шаповаленко рассказывал с таким ужасом на лице, что не поверить ему было нельзя. Но монолог подходил к концу, и заговорить должен был Несчастливцев. Я знаю по собственному опыту, как трудно после такого комического монолога актеру, играющему Несчастливцева, овладеть зрительным залом. Выслушав рассказ Аркашки, Несчастливцев возвращается к воспоминаниям о Николае Хрисанфовиче Рыбакове, и ничего смешного в этих воспоминаниях нет. С тем большим удивлением думаю я о внутреннем артистическом такте, проявлявшемся в этой сцене Шаповаленко. С комическим воодушевлением заканчивал он рассказ о Бичевкине — «Света я не

взвиздел, Геннадий Демьяныч, сажени три от окна-то летел, в женскую уборную дверь прошиб» — и, переждав хохот зрителей, помолчав немного, говорил уже совсем другим тоном: «Хорошо трагикам-то! Его тридцать раз за эту сцену вызывали, а я на всю жизнь калекой мог быть». Последние слова были полны у Шаповаленко сдержанной душевной горечи, слышалась в них тоска разуверившегося человека, человека, обойденного и обиженного жизнью. На сцене невольно возникала атмосфера, в которой Несчастливцеву легко было продолжать свои воспоминания: «Так вот, положил он мне руку на плечо. Ты, говорит... да я, говорит... умрем, говорит...»

Таких сцен, в которых Аркашка выступал как фигура драматическая, было у Шаповаленко очень много. Зрители смеялись и плакали одновременно, слушая рассказ Аркашки о пребывании его у дяди-лавочника или первый разговор Аркашки с Карпом. На протяжении всей роли Шаповаленко поистине жил в ней, а не играл ее, и жизнь эта была полна превратностей, обид, душевных потрясений; с одинаковой естественностью возникало в ней смешное и грустное, нелепое и трогательное, удивительное и обычное. Шаповаленко принадлежал к числу тех редких актеров, в игре которых совершенно неразличимы приемы, средства, которыми они достигают на сцене выразительности и достоверности. Глядя на воплощаемых Шаповаленко людей, можно было подумать, что актеру не стоило никаких усилий их создание, что они возникали на сцене сами по себе. Но это, конечно, было чистейшей иллюзией. На самом деле Шаповаленко далеко не сразу и путем немалых творческих усилий обрел ту естественность и свободу истинной правды на сцене, которые так радовали зрителей.

В 1918 году мне была поручена роль Несчастливцева, репетировать ее мне пришлось с Николаем Петровичем. Нечего и говорить о том, что каждая репетиция превращалась для меня в бесценный урок сценического искусства — так красноречиво, поучительно было все, что делал Шаповаленко, так умел он вовремя посоветовать, подсказать, поправить. Увидев однажды, что меня огорчают какие-то неудавшиеся или не сразу удавшиеся моменты роли, он рассказал мне о том, как много лет назад репетировал он роль Аркашки со знаменитым Модестом Ивановичем Писаревым, некогда игравшим в паре с другим Аркашкой — Андреевым-Бурлаком.

«От желания во что бы то ни стало понравиться Писареву, — говорил Шаповаленко, — я нажимал на все педали, старался посмешнее произнести каждое слово, адресовался каждым своим жестом к воображаемой публике. Поначалу Писарев вел себя так, будто его устраивает все, что я делаю, но однажды во время моего рассказа о дяде-лавочнике остановил меня.

— Вы не публике это должны рассказывать, а мне, Несчастливцеву, — сказал Писарев безо всякого раздражения, — и притом рассказывать так, чтобы мне было до чрезвычайности интересно слушать вас. Поймите — Аркашка нисколько не хочет меня смешить. Да и какой уж тут смех, когда речь идет чуть ли не о самоубийстве. Подумайте еще и о другом — Аркашка рассказывает Несчастливцеву о своей жизни, а Несчастливцев думает о своей, и фраза, которой Аркашка заканчивает свое повествование — “так вот каково нашему брату у родных-то”, — самым непосредственным образом задевает

Несчастливцева, напоминает ему об общности судьбы его и Аркашки. После рассказа Аркашки Несчастливцев должен преисполниться теплого, братского чувства к своему товарищу по сцене, желания обнять его. Как же мне ощутить все это, если вы будете не столько делиться со мной обидой, сколько смешить дурачествами публику...»

По словам Шаповаленко, этот разговор взволновал его до глубины души. Заново перечитав после этого пьесу, он вдруг увидел в роли то, чего прежде не замечал, — живую и горькую человеческую судьбу, от начала до конца правдивую и отражающую на себе все несправедливости и уродства жизни. Долго размышлял он над словами Писарева и все больше убеждался в их справедливости. «Но убедиться в верности чужого мнения, — говорил он мне, — еще мало. Нужно, чтобы чужое мнение стало твоим собственным. Только при этом условии оно может быть претворено в плоть и в кровь сценического образа. Именно это и произошло со мной в процессе дальнейшей работы над образом Аркашки. В конце концов я стал забывать о смешном в этой роли, я увидел, почувствовал, полюбил человека, и это оказалось главным».

Была у Шаповаленко слабость, присущая, вероятно, всем без исключения актерам мира. Насколько я знаю, его постоянно тянуло за пределы его актерского амплуа, ему всегда хотелось играть роли, которые выходили за границы его непосредственных актерских возможностей. По всему своему складу он был актер трагикомический, и роли, в которых не было одновременно смешного и грустного, роли, только драматические по основному своему звучанию, у него не получались. Тем не менее он тянулся к ним. В известной степени его можно было понять. Надоедает актеру всю жизнь играть одноплановые роли, хочется сделать нечто такое, что показало бы новые стороны его таланта, открыло бы ранее не замечавшиеся его возможности. Ведь известны же в истории театра случаи, когда во время такого рода проб открывались истинные, главные возможности актера. Так было, например, с П. Н. Орленевым, который в театре Суворина долгое время оставался на положении водевильного актера — до тех пор, пока в виде эксперимента ему не поручили роль царя Федора в трагедии А. К. Толстого. А ведь теперь водевильные роли Орленева начисто забыты, в то время как его Федор считается одним из величайших достижений русского актерского искусства, ролью, без которой в нашем представлении вообще нет Орленева.

Большое место в творческой биографии Шаповаленко заняла пьеса «Бедность не порок». В ней, как я уже говорил, он начал свой артистический путь, исполнив роль Егорушки, затем играл Разлюляева и уже на моей памяти выступил в ролях Коршунова и Любима Торцова. О Любиме Торцове он мечтал много Лет, но дирекция Александринского театра под разными предлогами отказывалась дать ему эту роль. Осуществить свою мечту Николаю Петровичу удалось сравнительно поздно и вне стен нашего театра. Вот при каких обстоятельствах это произошло.

Зима 1918 года была в Петрограде трудная. Даже мы, актеры, снабжавшиеся продовольствием лучше многих других, порядком отощали и решили после окончания сезона отправиться в поездку в более сытные места. Решено было

ехать в Вологду, где, по рассказам знающих людей, не переводилось знаменитое вологодское масло и где нам могло быть предоставлено недурное помещение летнего театра. Гастроли нам предстояли нелегкие, ибо каждую неделю нужно было выпускать по две премьеры. Учитывая это, труппу надо было комплектовать из актеров опытных, трудоспособных и выносливых. В нее вошли Л. С. Вивьен, Н. В. Смолич, В. А. Усачев, Н. А. Усачева, группа учеников Л. С. Вивьена и несколько актеров из других театров, в частности Г. М. Мичурин, С. А. Малявин, С. Р. Арбенина.

Много лет прошло после этой поездки, но я и по сей день вспоминаю о ней с огромным удовольствием. Работали мы не за страх, а за совесть, и принимали нас превосходно. Напряженная работа по непрерывному выпуску новых спектаклей щедро вознаграждалась зрителями: каждый вечер летний театр был переполнен до отказа, и притом переполнен зрителями, которых приобщила к театральному искусству Советская власть. Все для этих людей было новым в наших спектаклях, все было неожиданным и интересным. Старания наших молодых режиссеров, игра каждого из артистов получали немедленное и горячее признание.

В настоящие праздники и для актеров, и для зрителей превращались тогда бенефисы; народу на них бывало видимо-невидимо, каждый шаг бенефицианта сопровождался аплодисментами, каждый выход встречался криками «браво». С большим нетерпением ждали вологодские зрители бенефиса первого комика нашей труппы Николая Петровича Шаповаленко. За короткое время он успел стать любимцем театральной Вологды, и можно было не сомневаться в том, что бенефис его выльется в настоящее театральное торжество. Наконец мы узнали, что для бенефисного спектакля Николай Петрович решил поставить «Бедность не порок» и сыграть роль, о которой он так долго мечтал, — роль Любима Торцова. Пьесу он знал чуть ли не наизусть, и решено было, что он же выступит и режиссером спектакля.

Уже позже я узнал, что за много лет до своего вологодского бенефиса Николай Петрович сыграл однажды Любима Торцова — об этом писал в своем очерке, посвященном Шаповаленко, Н. Н. Ходотов. «Я никогда не забуду, — говорилось в этом очерке, — одного спектакля на станции Сиверской в селе Рождествено, в рукавишниковском театре. Я был тогда еще учеником драматических курсов, но поигрывал по частным театрам и нередко — с александринцами.

И вот, в деревянном рукавишниковском театре, где не только публика, но часто и исполнители были простыми крестьянами или рабочими, вот там-то в первый раз Николай Петрович рискнул осуществить свою давнишнюю мечту — сыграть Любима Торцова в “Бедности не порок”... Это не была игра, это было сплошное переживание, море слез... это был шаповаленковский восторг, религиозный экстаз. После таких переживаний в роли актеру оставалось или умереть, или пить. Мы с бенефициантом, конечно, предпочли последнее».

Но возвращаясь к бенефису Шаповаленко в Вологде.

Постановка эта готовилась с особой тщательностью: писались новые декорации, вместо обычных двух репетиций проведено было пять полных

репетиций, роли были выучены всеми участниками спектакля назубок. Что же касается вокально-танцевальных номеров, в том числе и знаменитой «патоки — патки», в которой некогда отличился бенефициант, то для их подготовки был приглашен специальный сопостановщик. Одним словом, по тогдашним вологодским масштабам спектакль готовился на широкую ногу. Все это было предпринято для того, чтобы как-нибудь не задеть самолюбивого и на старости лет ставшего обидчивым бенефицианта. Но зато уж он был доволен — никогда не видел я его таким счастливым, как в день вологодского бенефиса.

Волновался Николай Петрович, как дебютант, бегал перед началом спектакля к занавесу, чтобы лишний раз взглянуть в заветную щелку, шептал про себя какие-то реплики Любима, сам себя спрашивал и сам себе отвечал. Волнение его достигло предела в минуту, когда он, стоя за кулисами, услышал, как прощаются Митя и Любовь Гордеевна. Пришло ему время выходить на сцену. Встретил его зрительный зал бурными аплодисментами и после первой же его притворно сердитой фразы «Стой! Что за человек? По какому виду? Взять ее под сомнение» раздался радостный и громкий смех. Любим Карпыч подшучивал над своей робкой племянницей, сам ласково и весело посмеивался — смех зрителей в этой сцене был понятен и естествен. Но вот заговорил Любим Карпыч с Митей, стал рассказывать, что брат выгнал его, что «на улице в этом бурнусе не много натанцуешь!», что «морозы... время крещенское — бррр...» и что «руки-то озябли, и ноги то ознобил», а публика по-прежнему смеялась так, словно Любим Карпыч продолжал шутить. Человек рассказывал о переживаемом им несчастье, о нанесенном ему тяжком и несправедливом оскорблении, а зрители, вместо того чтобы сочувствовать, заливались смехом. Так было на протяжении всего большого разговора Любима Карпыча с Митей, такая же слишком веселая атмосфера царила в зрительном зале и в следующих сценах Любима Торцова, даже в сцене третьего акта, заканчивающейся знаменитым: «Шире дорогу — Любим Торцов идет!»

Я исполнял в этом спектакле роль Гордея Карпыча и видел в непосредственной близости, как от сцены к сцене все более растерянным становилось лицо Николая Петровича. Играл он в тот вечер с искренностью, на какую только был способен, плакал настоящими слезами, вкладывал в каждое слово настоящую сердечность и человеческую теплоту. Однако ту большую, непобедимую человеческую гордость, гордость человека, верящего в свою правоту, которая сделала фигуру Любима Торцова одним из самых волнующих созданий Островского, он передать не сумел. Играл он, по общему впечатлению, совсем не то, что было написано в пьесе, играл какого-то другого Любима Торцова, по-своему правдивого, но слишком, должно быть, похожего на другие трагикомические образы, воплощенные им на сцене. И самое грустное заключалось в том, что его Любиму, слишком нелепому, чересчур жалкому и одновременно смешному, лишенному того негибемого внутреннего достоинства, ради которого был написан Островским этот образ, зрители по-настоящему сочувствовать не хотели и не могли.

Все мы, партнеры Шаповаленко по спектаклю, искренне огорчились за своего старого товарища: нам было ясно, что роль Любима Торцова ему играть

не следовало. Было очень тяжело от мысли, что Николай Петрович понимает это и, должно быть, мучительно тяжело переживает свою неудачу. Но тут мы ошиблись. Он ничего не заметил, продолжал спектакль с полной верой в свою художественную правоту, внутренне наслаждаясь своей игрой, своими переживаниями, своими слезами. Это подтверждается, в частности, и тем, что несколько лет спустя, отмечая сорокалетие своей службы в нашем театре, он снова выбрал для праздничного спектакля «Бедность не порок» и снова провалился в этой роли.

Тяжелые минуты пришлось пережить Николаю Петровичу после того, как в труппу Александринского театра вернулся И. И. Судьбинин, один из признанных исполнителей роли Любима Торцова. Е. П. Карпов, который никогда не отличался чрезмерной деликатностью, сразу же дал понять Шаповаленко, что при наличии в составе труппы Судьбинина ему было бы лучше всего попробовать себя в роли Коршунова. Николай Петрович страшно огорчился и поначалу категорически отказался от роли, ссылаясь на то, что роль Коршунова — совсем не его дело. Но Карпов умел добиваться своего и в конце концов уговорил Шаповаленко. Тот согласился играть Коршунова и, сыграв его, предстал перед зрителями в совершенно новом качестве. Никто из нас и не подозревал, что ему удастся с такой силой и остротой исполнить роль, казавшуюся очень далекой от его творческой индивидуальности. Коршунов стал одним из самых ярких достижений актера.

Известно, что фамилии, которые Островский давал своим персонажам, нередко отражают их внутреннюю сущность. В именах Подхалюзина и Дикого, Кудряша и Глумова, Курослепова и Ахова, Баклушина и Грознова, Прибыткова и Курослепова оживают подхалимство, свирепое варварство, стяжательство, глумливость, пустословие. Должно быть, и в Коршунове великий драматург видел что-то сходное со зловещей и жестокой птицей, угрюмо высматривающей свои жертвы. Не знаю, думал ли об этом Шаповаленко, но его Коршунов и впрямь был похож на хищную птицу. Действительно, что-то птичье было в его маленькой фигурке, увенчанной шапкой черных густых волос, низком лбе, крючковатом носе, тревожно бегающих, подленьких глазках и нервных, порывистых движениях. Одет он был в черный сюртучный костюм, на фоне которого ярким пятном выделялся цветной жилет с металлическими пуговицами и пестрый галстук с насаженной на него бриллиантовой булавкой. Голос его был под стать внешнему облику — скрипуче-хрипловатый, похожий на карканье. Слова, выдавливаемые им из себя, перебивались гнусеньким смешком. Хихикал он как-то по-особенному, задыхаясь, сопя, присвистывая, оттопыривая нижнюю губу.

Едва ли не впервые в своей жизни Шаповаленко играл человека, в котором не было ничего человеческого, все отталкивало и возмущало, все казалось нарочным, сделанным, притворным. При первом своем появлении в доме Торцова он источал елей, старался разговаривать послаще, потише и чем сильнее старался, тем страшнее было каждое его движение, каждый двусмысленный его смешок, каждое прикосновение его к Любви Гордеевне. Сильнее всего запомнилось мне его объяснение с Любовью Гордеевной из третьего действия.

Необыкновенно выразительны были здесь его переходы от злобной откровенности к подозрительности, от улещивания к угрозам, от смеха заискивающего к смеху устрашающему. Еще только представляя себе своих возможных жертв, он уже начинал носиться по комнате, угловатый, нелепо скроенный, в самом деле похожий на коршуна, высматривающего добычу...

Шаповаленко сыграл Коршунова в самом конце своего актерского пути, показав на собственном примере, что актеру никогда не поздно искать самого себя, пробовать и дерзать. Умер Николай Петрович в 1923 году, прослужив в Александринском театре сорок три года. Он оставил по себе память, как замечательный художник, благородный и беззаветный труженик, человек, о котором можно сказать с полным основанием, что он посвятил всю свою жизнь театру!

Театральная судьба Александры Антоновны Чижевской была чем-то сходна с театральной судьбой Шаповаленко. Она тоже прожила свою актерскую жизнь удивительно скромно и тоже имела право на гораздо большее к себе внимание, нежели то, которое было проявлено к ней театральным начальством да и всеми нами, ее товарищами по сцене. Чего греха таить — далеко не всегда мы умеем ценить человека по достоинству и, главное, вовремя, когда справедливое признание еще может ободрить, помочь в работе, воодушевить на новые творческие дерзания. Талант Чижевской, как и талант Шаповаленко, никем, разумеется, не отрицался, но только в немногих ролях получила она возможность показать все грани своей редкой, неповторимой артистической индивидуальности.

Дочь балтийского железнодорожника, она с юных лет жила трудовой жизнью. Отец избрал ей поприще телеграфистки, но выступления в любительских кружках, на маленьких сценах петербургских пригородов показали, что на телеграфе ей делать нечего и что настоящее ее призвание — театр. Интересно, что уже в ранней молодости она проявила себя как острохарактерная, бытовая актриса, и одной из первых ее ролей на профессиональных подмостках была роль Пелагеи Егоровны в «Бедности не порок». В молодые годы сыграла она и Кабаниху в «Грозе», и Матрену во «Власти тьмы» — роли, которые могли быть под силу только зрелым, испытанным актрисам. Вступив в 1896 году в труппу Александринского театра, она становится законной преемницей В. В. Стрельской и Е. И. Левкеевой, двух замечательных «старух» императорской сцены: играет Улиту в «Лесе», Манефу в «На всякого мудреца довольно простоты», Галчиху в «Без вины виноватых», Жмигулину в пьесе «Грех да беда на кого не живет», старую цыганку в «Живом труп».

Уже по одному этому перечню видно, что она была актрисой первого положения, на плечах которой лежал огромный по своему значению репертуар. Но, несмотря на это, Александра Антоновна до последних дней своей жизни оставалась в Александринском театре в тени. И дело было не в одной только исключительной ее скромности, а еще и в том, что тут продолжала действовать всемогущая инерция, раз и навсегда определившая ее положение в труппе,

положение, совершенно не соответствовавшее ее самобытному таланту.

Ее называли в шутку «Варламовым в юбке». Так же, как и Варламов, она обладала исключительными сценическими данными, так же, как и Варламов, была наделена исключительным актерским чутьем, заменявшим ей образование, культуру, начитанность. Роста она была огромного. Низкий грудной голос не имел себе равных во всей нашей труппе. Черные, как смоль, волосы, громадные черные глаза и смуглое лицо делали ее похожей на цыганку. Все, кто видел ее в роли старой цыганки Настасьи Ивановны из «Живого трупа», поражались внутренней и внешней достоверности этого образа. Лишь на несколько минут появлялась она на сцене, но образ грубоватой, прямодушной и вместе с тем чем-то беспомощной женщины надолго запоминался зрителям.

Всего-то она произносила несколько фраз, но сколько в этих фразах было оттенков настроения, сколько юмора и сколько печали! Никогда не сотрется в моей памяти момент, когда Уралов — старый цыган обрушивался на Федю — «Мы тебя любили, сколько тебе задаром пели, тебя жалели. А ты что сделал», — а Чижевская — Настасья Ивановна, причитая и голоса, басовитой скороговоркой подхватывала: «Погубил ни за что дочку, кровную, единственную, ненаглядную, брильянтовую, неоцененную, в навоз втоптал, вот что сделал». Все эпитеты выпаливались единым духом, с тем глупым автоматизмом, с которым гадающие цыганки произносят обычно свои предсказания. Однако сквозь этот автоматизм, сквозь эту заученность интонаций рвались такая неподдельная душевность, такая неодолимая материнская ласка и обида, которые сразу же уничтожали возникавшую на зрительских лицах невольную улыбку. Правда всегда многогранна — многогранна она была и в этом маленьком, совершеннейшем создании Чижевской.

Замечательно играла Чижевская гоголевскую унтер-офицерскую вдову. Нисколько не ослабляя комического звучания этого образа, Чижевская — унтер-офицерская вдова очень просто, безо всякого комического нажима рассказывала о том, как «отрапортовали» ее по приказу городничего. С первобытной наивностью показывала она пострадавшее место, требуя, чтобы Хлестаков самолично убедился в правдивости ее показаний. И, должно быть, именно потому, что Чижевская не старалась смешить зрителей, а была вся без остатка поглощена переживаниями своей героини, ею достигался неслыханный комический эффект. Зал буквально неистовствовал от хохота. В паре с Чижевской слесаршу Февронию Петровну Пошлепкину играла Е. П. Корчагина-Александровская, и дуэт двух несравненных актрис по сей день представляется мне одним из самых лучших комических дуэтов, которые мне пришлось видеть. Здесь было все — правда и фантазия, душевная искренность и комедийное озорство, неиссякаемый юмор и внутренняя серьезность.

Великолепна была у Чижевской Манефа в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» — жирная, здоровая, лукавая, пьяная баба, грохочущая на всю сцену громоподобным голосом. От всей ее фигуры так и несло смесью лампадного масла и пьяного перегара. Неподражаемо вела себя Чижевская — Манефа в гостинной у Турусиной — замогильным голосом пифии порола она всякий вздор, явно издеваясь и над самой Турусиной, и над всей ханжествующей

в угоду своей барыне компанией приживалок. Огромная, зловеще нелепая фигура Манефы олицетворяла столь же зловещую нелепость мира Мурзавецких и Турусиных, мира, в котором ложь и притворство вошли в плоть человеческую и кровь.

Но, конечно, самым большим, я бы сказал, грандиозным созданием Чижевской была Кабаниха. Здесь, как ни в какой другой роли, раскрылись глубина и сила драматического дарования актрисы. Уже при первом появлении Кабанихи — Чижевской, шествующей степенно и медленно во главе своей семьи — Тихона, Катерины, Варвары, — она гипнотизировала зрителей мрачной многозначительностью своего шага. В ее медленном движении было что-то от схимы, от пострига, от ритуала, торжественность которого равна его суровой неумолимости. Одета вся в черное, она казалась строгой игуменьей, ревниво оберегающей уклад и обычаи своего монастыря. Уже в одном этом выходе открывался, говоря словами Н. А. Добролюбова, «мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, тупой, ноющей боли, мир тюремного гробового безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим безземельным ропотом, робко замирающим при самом зарождении».

И как бы ни был страшен этот выход Кабановой — Чижевской, еще страшнее была ее речь. Говорила она тягучим, монотонным, очень низким голосом, в котором не было ничего живого, заставляющего думать, отвечать, надеяться, чувствовать. Так на протяжении всей роли она изматывала и Катерину, и Тихона, изматывала какой-то одуряющей внутренней неподвижностью своих интонаций, изматывала бессердечным, слишком настойчивым своим взглядом. Дело тут было не просто в деспотизме или звериной мещанской ограниченности, а в каком-то чудовищном по своей жестокости, бессмысленности, необъяснимости жизненном законе, властвующем в мире Кабаних и Диких. Трудно даже представить себе ту широту и силу обобщения, которых достигала Чижевская.

Вспоминая о Шаповаленко, о Чижевской, да и не только о них, я всякий раз думаю о горячих и благородных актерских сердцах, отданных театру. Великая слава русского театра вобрала в себя талант, душевное благородство, искренность и правдивость многих и многих актеров, которые, подобно Александре Антоновне Чижевской и Николаю Петровичу Шаповаленко, выполняли свой актерский долг с беспредельной беззаветностью, с великодушным бескорыстием и бесконечной верой в высокое предназначение своего искусства.

## ГОД ОДНА ТЫСЯЧА ДЕВЯТЬСОТ СЕМНАДЦАТЫЙ

На первый взгляд, мировая война, разразившаяся в 1914 году и бушевавшая на огромном по своей протяженности фронте, ничем не нарушила внутреннюю жизнь нашего театра и сложившиеся в нем порядки. Почти ничего не изменилось и в репертуаре, если не считать двух-трех наспех состряпанных, крикливых и ужасающе безвкусных изделий, вроде бездарной драмы Григория Ге «Реймский собор». Об очередных политических новостях, о стачках на петроградских заводах, о трагических событиях на фронте в стенах старой Александринки говорили, как о чем-то случившемся на Марсе. В таком блаженном состоянии театр дожил до осени 1916 года.

Предательски погублена была самсоновская армия в Галиции, до всех слоев общества только и разговоров было, что об измене военного министра Сухомлинова и генерала Рененкампа, в очередях, трамваях, у газетных киосков все чаще и чаще повторялось презренное имя Гришки Распутина, а в большинстве новых пьес, шедших на нашей сцене, по-прежнему изображались очередные супружеские измены и любовные драмы, и действие в них происходило в роскошно обставленных светских салонах, в нарядных загородных особняках и будуарах. Герои во фраках и белых пластронах «рвали страсти в клочья», а декольтированные до отказа героини не верили героям, томно грустили и изливали свою тоску в самых изысканных литературных тирадах.

Однако к концу 1916 года обстановка в Петрограде стала настолько тревожной, что по-прежнему делать вид, будто ничего не произошло, было уже, мягко говоря, неудобно. День ото дня менялся вид петроградских улиц, менялся и облик прохожих, пассажиров трамвая, покупателей в магазинах. Все более суровыми становились человеческие лица — теперь уже почти в каждой семье ощущались тяготы войны. Фронт был сравнительно далеко, снаряды не рвались в непосредственной близости от Петрограда, но тревожное зарево войны и неумолимо надвигавшейся революционной грозы уже озаряло город. Патриотические манифестации и крестные ходы, которые устраивались в начале войны, теперь были забыты, «христолубивое воинство» редко появлялось на улицах в боевых колоннах. Гораздо более привычным зрелищем стали транспорты, доставлявшие в петроградские лазареты раненых, — число их было поистине несметно.

Газеты, даже самые верноподданные, сплошь да рядом выходили в это время с большими пробелами в столбцах — это неистовствовала цензура, повсюду видевшая измену и подозрительные намеки на правительство.

Страна была истощена войной до предела, истощена физически и морально, но кадетская «оппозиция» истерически требовала «войны до победного конца». В артистическом фойе нашего театра актеры на ухо сообщали друг другу, что

Милюков, седоусый кадетский вождь, снова, в который уже раз, потребовал в речи, произнесенной им в Государственной думе, «ответственного правительства». Звучало это внушительно, но где большинству наших актеров было понять, что под «ответственным правительством» имелось в виду правительство открытой буржуазной диктатуры, правительство, продолжающее старую авантюристическую политику царизма новыми и более жесткими средствами. Задумываться над этим нам не приходилось, и, чего греха таить, многие из наших маститых товарищей по труппе и на этот раз оказались слишком доверчивыми.

Все более трудным становилось положение частных театров. Дело в том, что театральные организации в течение нескольких лет настойчиво ходатайствовали перед министерством внутренних дел и военным министерством об освобождении от призыва в армию актеров, необходимых для бесперебойной работы театров. По этому поводу писались бесконечные петиции и верноподданнейшие письма, печатались статьи в театральных изданиях, но напрасно. Все эти ходатайства отклонялись на том основании, что людей не хватает и что стране не до театров...

Я вспоминал об этом в самые тяжелые дни лета 1941 года, когда в условиях неизмеримо более трудных Советское государство приняло необходимые и немедленные меры для того, чтобы сохранить все до одного театры в том именно составе, в котором они работали до войны. Под беспримерным по своей ярости натиском врага страна ни на одну минуту не забывала о театрах, музыкальных коллективах, музеях, о своих актерах, скрипачах, пианистах, живописцах, скульпторах, писателях, архитекторах. Но в предреволюционные годы все было иначе.

Напряжение росло с каждым днем, а Петроград 1916 года пестрел театральными афишами, читая которые, по-прежнему можно было подумать, что никакой войны нет, что народ благоденствует. Каждый вечер поднимался занавес и в «Невском фарсе», и в Палас-театре, и в Литейном театре, и в Интимном театре, и в театре Валентины Лин. Игрались здесь всякого рода «Узы Гименя», «Хищницы», «Счастье Жанетты», глупейшие миниатюры, откровенные фарсы, в которых главными действующими лицами были дамские подвязки, двуспальные кровати, пеньюары и ночные горшки. Справедливости ради следует сказать, что на этом фоне наш театр казался одиноким утесом, на склонах которого уединились последние жрецы истинного искусства. Как ни пошлы были иные пьесы, попадавшие на александринскую сцену, как ни беспринципна была наша дирекция в решении важнейших художественных вопросов, за распоясавшимися частными антрепризами ей было не угнаться.

Большую роль в деградации театрального Петрограда играл новый зритель, зритель военных лет. В последние предреволюционные месяцы столица кишела всякого рода подрядчиками, поставщиками, интендантами, казнокрадами всех мастей, стремившимися полной мерой отведать столичных удовольствий. На фронте не хватало боеприпасов, продовольствия, обмундирования, но правительство продолжало заключать какие-то фантастические сделки с проходимцами и мародерами. В результате этих сделок на фронте не

прибавилось снарядов и солдатских шинелей, но зато буйно росли банковские счета новоявленных финансовых заправил — самодовольных, расфуфыренных, наглых кровопийц, нажившихся на бедствиях и страданиях народа.

Вот эта-то публика и занимала, как правило, первые ряды партера многочисленных петроградских театров, определяла их репертуар, грубо диктовала им свою волю. Вслед за ней тянулись зрители другого рода — легко раненные и оказавшиеся после излечения в Петрограде безусые прапорщики, заносчивые поручики, главным образом фронтовая знать, которая, должно быть, и в действующей армии чувствовала себя неплохо. Эти люди торопились использовать свое пребывание в столице, заполняли по вечерам театральные залы, в которых показывалась нарядная, вольготная и соблазнительная жизнь. Особенно охотно устремлялись они в знаменитую тумпаковскую оперетту или в театр Валентины Лин и шантанные театрики «Аквариум», «Вилла Родэ», где, наряду с пищей духовной, можно было воздать по заслугам и многочисленным земным благам.

Все в этот период в императорских театрах оставалось, как я уже говорил, в прежнем виде. Как и раньше, давала свои представления французская труппа, игравшая в помещении Михайловского театра и обслуживавшая по преимуществу крайне узкий контингент придворной знати. Каждый день на сцене Мариинского театра можно было видеть несравненных русских танцовщиц и танцовщиков: Карсавину, Преображенскую, Нижинского, Фокина. Не уступала балету и императорская опера, славившаяся именами Шаляпина, Собинова, Смирнова, Тартакова, Липковской. Можно сказать с полным основанием, что подобной оперной и балетной труппы не было в то время ни в одном музыкальном театре мира.

Сильным был к концу 1916 года и актерский коллектив нашего театра, несмотря на то, что в нем уже не было Варламова, Савиной, Стрельской, Далматова, замечательных мастеров, творчество которых так много дало нашей сцене. В центре труппы оставались постаревший, но все еще полный сил Давыдов, Уралов, Яковлев, Мичурина-Самойлова, Васильева, Домашева, Юрьев. Все более заметное место занимали в труппе Корчагина-Александровская, Чижевская, Горин-Горяинов. К ним присоединялись более молодые Тиме, Вивьен, Ходотов, Смолич, Студенцов. Театр располагал силами вполне достаточными для постановки самых сложных произведений русской и мировой драматургической классики. Само собой разумеется, меньше всего повинны были сами актеры в том, что их дарования безжалостным образом разбазаривались на «Сестер Кедровых», на невежинского «Поруганного» или «Милые призраки» Леонида Андреева.

Однако бороться с этой репертуарной мешаниной, доказывать чиновникам из министерства двора и конторы императорских театров, что один из старейших театров страны деградирует, сдает одну за другой свои творческие позиции, было совершенно бессмысленно. Если окончательно проржавела вся бюрократическая машина царизма, если в любом из ведомств можно было наблюдать очевиднейшие симптомы окостенения и распада, то министерство двора в первую очередь являло собой ошеломляющий пример подобного

оцепенения. Чиновников здесь будто специально подбирали с таким расчетом, чтобы ни одному из них не пришло в голову всерьез интересоваться судьбами искусства или тем более высказывать о нем сколько-нибудь самостоятельное суждение. Каждый здесь следил за каждым, и оплошность одного чиновника неминуемо оказывалась торжеством другого.

Управляющим императорскими театрами был «камергер двора его величества» В. Теляковский. О том, как этот человек попал на свой пост, рассказывался очень похожий на правду анекдот. Дело в том, что командиром полка, в котором некогда служил Теляковский, был барон Фредерикс, тот самый, который впоследствии стал министром двора. Размышляя о вакантных должностях по своему ведомству, новоиспеченный министр вспомнил о недурно воспитанном офицере, который, помимо прочих своих достоинств, умел играть на рояле. Почему бы и в самом деле столь одаренному молодому человеку и не возглавить пять всемирно известных театров страны?.. К тому же следует учесть, что в прошлом он офицер конной гвардии! И когда взгляд Фредерикса скользнул однажды по знаменитой конной квадриге, украшающей фронтон Александринского театра, министру стало ясно, что лучшей кандидатуры, чем Теляковский, ему на высокий театральный пост не найти.

Но бывают все же счастливые случайности на свете. К удивлению всех театральных старожилов, Теляковский оказался вовсе не глупым директором и рядом со своими предшественниками мог даже показаться человеком просвещенным и передовым. Ничего не меняя в самой структуре руководства театрами, не предпринимая никаких попыток сломать бюрократический механизм, душивший театры, он все же самолично пригласил на работу в Александринский театр питомцев Художественного театра Н. Петрова, А. Лаврентьева, Ю. Ракитина и, наконец, В. Мейерхольда. Приглашение Мейерхольда на императорскую сцену вызвало настоящее смятение в умах, и Теляковский ответил на это смятение курьезным интервью, данным одному из корреспондентов «Русского слова». В этом интервью «камергер двора его величества» с поразительным цинизмом утверждал: он пригласил Мейерхольда только потому, что слышал о нем много «нелестного». «Раз кого-либо ругают, — изрек он, — следовательно, он что-либо из себя представляет».

Мотивы, по которым Мейерхольд был приглашен в наш театр, не были каким-либо исключительным явлением. Даже наиболее просвещенные и самостоятельные из царских чиновников ничуть не скрывали своего глубочайшего равнодушия к вопросам внутренней творческой жизни театров, не стеснялись своей полнейшей беспринципности в построении репертуара и подборе режиссеров. Вся театральная дирекция, от Теляковского до третьестепенного чиновника особых поручений, была озабочена главным образом тем, чтобы не лишиться монаршей милости и не допустить на театральные подмостки чего-либо крамольного. Любую дрянную пьесу ставить было безопаснее, чем допустить на императорские подмостки значительное драматическое произведение, заставляющее зрителей задуматься об окружающей жизни. Теляковский был достаточно умен для того, чтобы понимать силу и новизну драматургии Горького, но он же был достаточно хитер

и для того, чтобы решительно противиться проникновению ее в наш репертуар. Он пошел на то, чтобы, отдавая дань моде, пригласить Мейерхольда, но у него «хватило ума» и на то, чтобы тут же застраховаться своим ироническим и двусмысленным интервью. И дело было, в конце концов, не в самом Теляковском. Журнал «Театр и искусство» в своей передовой статье, напечатанной 12 марта 1917 года, назвал директора императорских театров «увеселителем и обер-поставщиком царского дворца». Так оно на самом деле и было. Требовать от «увеселителя», чтобы он вдруг стал бескорыстным деятелем искусства, могли только очень наивные люди. Вся обстановка, сложившаяся в Александринском театре в канун Февральской революции, фактически привела к тому, что театр оказался изолированным, даже отрешенным от всей общественной, в том числе и литературной, жизни страны. Безвкусные и неумные драмоделы Потапенко и Рышков стали монопольными поставщиками явно подпорченного драматургического сырья, которое с убийственным автоматизмом перерабатывалось в бесцветные, до смешного похожие друг на друга претенциозные и пошлые спектакли.

Впрочем, в качестве присяжных драматургов Александринского театра подвизались не только упомянутые Рышков и Потапенко. Случалось, что и чиновники особых поручений, состоявшие при Теляковском, поддавались сладостному искушению «сочинить что-нибудь эдакое» и дарили нашей сцене плоды своего неуклюжего вдохновения. Один из таких чиновников, некто Опочинин, сострепал пьесу «Другая жизнь». Пьесу эту безотлагательно включили в репертуар и столь же безотлагательно поставили. Она хорошо запомнилась мне, и не только потому, что я, к великому своему несчастью, должен был в ней играть, но и потому, что бездарность и пошлость ее были поистине из ряда вон выходящими. В «Другой жизни» изображалась некая пожилая и претенциозная дама, имевшая неосторожность полюбить молодого инженера, который, в свою очередь, поторопился влюбиться в ее дочь. Мопассановская по своему характеру ситуация была низведена здесь до уровня самого гнусного, скабрёзного и отталкивающего вульгарного фарса, в котором пошлость нанизывалась на пошлость и глупость следовала за глупостью.

Роль этой дамы по требованию дирекции должна была исполнять Мария Гавриловна Савина, и только внезапная смерть избавила ее от этого позора. Роль передали бездарной актрисе В. Пушкаревой, жене управляющего труппой Нестора Котляревского. Как стало известно впоследствии, именно он, Котляревский, выслуживаясь перед начальством, «продвинул» эту, с позволения сказать, пьесу на нашу сцену, так же, впрочем, как продвигал он и многие другие столь же бездарные и столь же бессмысленные сочинения.

Авторитета у актеров Нестор Котляревский так и не завоевал, несмотря на то, что был академиком, известным историком литературы, человеком, занимавшим в обществе весьма солидное положение. Я до сих пор не могу понять, зачем ему было так унижаться перед всякого рода чиновной мелюзгой и держаться за должность, которая была ему вовсе не по характеру. Актеры смеялись над ним, драматурги не могли слышать его имени, а он себе и в ус не дул. Савина называла его «аппендицитом Александринского театра». Давыдов

доказывал, что он «ничего не смыслит в театре» и «как пиявка, сосет кровь настоящих жрецов Мельпомены, питается ею и доводит дело до позора». Но кого интересовало, что думают даже самые прославленные актеры о «высочайше утвержденном» академике? Кроме того, именно такой, предельно беспринципный и совершенно не чувствовавший театра «управляющий труппой» и был нужен театральной дирекции. Уж он-то не позволял себе никаких репертуарных вольностей, и можно было быть спокойным, что каждый начальственный намек будет им понят и учтен.

Может возникнуть естественный вопрос: чем же все-таки следовало объяснить инертность и терпимость труппы, в которую входили всемирно известные актеры, к такого рода постыдным явлениям, как постановка пьесы Опочинина или подобных ей? Мне кажется, что ответ на него надо искать в тех служебных привилегиях, которыми были обставлены актеры Александринского театра, в том устойчивом материальном благополучии, которое доставляла работа на императорской сцене. Ни один театр в стране не мог в этом отношении соревноваться с императорскими театрами. Только здесь труппа была не сезонной, а постоянной, только здесь актеры получали трехмесячный отпуск с сохранением содержания, только здесь они могли рассчитывать на пенсию за выслугу лет. Я не говорю о Московском Художественном театре — он стоял особняком и жил по своим собственным законам, наперекор существовавшей театральной инерции, вопреки обычаям и установлениям частных антреприз.

Как правило, русские провинциальные актеры с наступлением великого поста оказывались безработными, ибо именно в это время заканчивались обычно все контракты, заключенные ими с частными антрепренерами. Актерам совершенно некуда было деваться в этот период года, и, если они не успевали сделать необходимые накопления, большинству из них приходилось туго. Артисты императорских театров не знали таких забот, и даже самые незначительные среди них в конце концов превращались в представителей актерской аристократии, свысока поглядывавших на всю прочую актерскую братию. Привилегии, бесспорно, развращали многих актеров, пуще смерти боявшихся невзначай осложнить отношения с начальством, чем-либо испортить свою политическую репутацию, поставить себя под удар. Это относится не только к маленьким и средним актерам, но и ко многим «корифеям», пользовавшимся милостынями «двора» и льстивым благоволением второстепенных чиновников. И они считали, что им совершенно незачем влезать «не в свое дело», вмешиваться в вопросы, которые решались дирекцией, одним словом, искушать судьбу. Именно этим; а не чем-либо другим объясняется и то обстоятельство, что в отличие от всех других театров бывшие императорские театры и после революции оставались некоторое время ареной ожесточенного сопротивления или скрытого саботажа. Понадобилось много сил и энергии, проявленных передовыми людьми театра, для того, чтобы бывшие императорские театры встали на путь перестройки и обновления.

Вспоминая о Юрии Михайловиче Юрьеве, я уже рассказывал о премьере лермонтовского «Маскарада», последней премьере императорской Александринки, о невозмутимой торжественности и парадности, с которой шел

этот спектакль в дни, когда уже начиналась Февральская революция. Нашлись и в нашей труппе незадачливые пророки, которые всерьез доказывали, что раз такая помпезная премьера могла пройти благополучно, значит и события, происходящие на улице, — не что иное, как кратковременный, хоть и беспокойный эпизод, который не будет иметь никаких последствий для жизни страны. Но вот чуть ли не во втором часу ночи спектакль закончился, отзвучали последние аплодисменты, и можно было расходиться по домам. Вместе с группой актеров вышел и я на площадь, которая сейчас носит имя Островского. Перед нами предстал город, чудодейственно изменившийся за те несколько часов, которые мы находились в театре.

По Невскому в тревожной тишине глухо печатали шаг войска. Грохот нарастал, когда вслед за пехотой появлялась конница. Вокруг Екатерининского сквера целым лагерем расположились солдаты, негромко переговаривавшиеся друг с другом и ожидавшие, видимо, какого-то приказа. Трудно было, однако, по их виду понять, какого приказа они ждали — штаба революции или петроградского полицеймейстера, на чьей именно стороне им предстояло выступить. Спросить об этом, мы, конечно, не решались и тщетно старались прочесть ответ на суровых солдатских лицах. Откуда-то издали доносились ружейные выстрелы, и опять-таки никто не мог объяснить, кто стреляет и в кого стреляет. Выстрелы эти были похожи на чьи-то взволнованные, испуганные возгласы. Каждый из них казался сигналом или призывом, обращенным к любому из нас. С большим трудом проталкивались мы по Невскому, но дальше Аничкова моста добраться не могли.

По середине проспекта по торцовой мостовой продолжали тянуться бесконечные колонны войск. Тротуары были до отказа запружены людьми, по преимуществу молодежью. Никто не хотел сдвинуться со своего места, уступить дорогу, посторониться. В эту историческую ночь крушения царизма всем хотелось быть поближе к событиям, все наблюдать, все видеть собственными глазами. Незнакомые люди запросто заговаривали друг с другом, обменивались догадками, обсуждали смысл движения полков. Во многих окнах, несмотря на позднее время, горел свет, мелькали какие-то тревожные тени. Петроград не спал.

Безо всякой охоты мы повернули обратно. Иные из моих товарищей возвратились в театр, чтобы скоротать остаток ночи на диванах актерского фойе, кто-то пошел ко мне (я жил рядом с театром), и помню, что буквально всю ночь напролет мы проговорили, впервые в жизни обсуждая события, смысл которых был еще недавно так далек от нас. И как-то странно нам было в эти часы вспоминать о только что состоявшейся премьере: она казалась видением из какого-то другого мира, чем-то нарочито противоречившим велениям живой жизни. Возникла даже мысль о том, что расфранченные, напoмаженные, благополучные господа, которых мы наблюдали в театре несколько часов назад, только для того и собрались под сводами здания Росси, чтоб продемонстрировать свою полную отчужденность от действительности, от народа, от истории. Мысль эта, конечно, не была и не могла быть такой отчетливой, какой она стала впоследствии, но одно несомненно — она исходила

из самых недр души каждого из нас и казалась своего рода открытием, открытием, одновременно и мучительным, ибо оно несло с собой горькие разочарования, и радостным, потому что с ним связывались большие надежды.

С утра пораньше мы побежали в театр и были уверены, что окажемся первыми в нашем актерском фойе, первыми узнаем о событиях прошедшей ночи. Но не тут-то было. За кулисами уже толпились актеры, рабочие сцены, бутафоры, парикмахеры, капельдинеры, оркестранты, кучками расположившиеся на лестницах, в еле освещенных ярусных коридорах, за большими столами актерского фойе. Куда только девалась строгая и чинная атмосфера нашего актерского закулисья! За одну лишь ночь «все смешалось в доме Облонских», все стало другим, непривычным, новым, означающим, что произошло нечто такое, чего никогда раньше не происходило. Иными стали лица людей, выражение глаз и, само собой разумеется, слова, которые в это памятное утро звучали под сводами Александринского театра.

Еще вчера днем здесь можно было услышать изо дня в день повторявшиеся, тысячу раз переговоренные рассказы, сплетни, неприятные актерские новости, вроде того, что Мамонт Дальский снова отличился необычайным, фантастическим по размерам проигрышем в театральном клубе на Невском, 16, а великий князь Кирилл Владимирович учинил в ресторане Кюба скандал, всем скандалам скандал, не чета прежним. Еще вчера, как и год, как и два года назад, тщетно пытались переспорить друг друга неразлучные приятели Корвин-Круковский и Шаповаленко, из которых каждый, к великому раздражению другого, считал себя непревзойденным охотником. Еще вчера дамы с самым загадочным видом шептались на ухо друг другу о появлении новой партии французских духов в английском магазине Друсса или о предполагающейся поездке В. А. Мичуриной в Париж, где она будто бы намерена обновлять свой гардероб при помощи известной всему миру фирмы Пакэн. Еще вчера ресторанные завсегдатаи смаковали рассказы о незабываемых котлетах Лейнера, о поразительных форелях, поданных накануне у Палкина, о благоухающих макаронах, которые нигде в мире не готовят так, как в итальянском ресторане Франческо Тинни. Но все это было вчера и все это казалось далеким сегодня.

Мы так привыкли к этим разговорам, что считали их чем-то не отделимым от самых стен нашего театра, от расставленных в фойе кресел и закрывающих окна тяжелых, изрядно потемневших от времени портьер. И вот все это оказалось преданным забвению, с непостижимой быстротой вычеркнутым из нашего повседневного театрального обихода. Спотыкаясь на отдельных слогах, с жеманной осторожностью, старые александринские актрисы произносили такие непривычные для них слова, как «революция», «баррикады», «митинги», «демонстрации». К какой бы группе беседующих актеров в то время ни подойти, всюду можно было услышать разговоры о событиях последней ночи, назывались какие-то новые, никому не известные имена; то ли с сочувствием, то ли с тайным страхом описывались вспыхнувшие в городе «бабьи бунты», потасовки в очередях, невообразимо смелые выкрики каких-то особенно нетерпеливых студентов. Кто-то, помню, с восторгом рассказывал о том, что в Мариинском

театре во время представления оперы «Князь Игорь» произошло необычайное происшествие: когда П. Андреев, исполнявший партию Игоря, запел «О, дайте, дайте мне свободу», зрители громко зааплодировали, поднялись с мест и закричали «ура».

Не каждый день, а буквально каждый час события развивались с нарастающим напряжением: пожар здания Окружного суда на Литейном проспекте, арест Штюмерера и Протопопова, отречение Николая II, митинги у Государственной думы, у Зимнего дворца, у Государственного совета, переход одного за другим петроградских полков на сторону революции. Поначалу все это привлекало многих чувствительных людей по преимуществу своей внешней стороной. Расцвеченная нарядными и кокетливыми красными бантами, сопровождаемая крикливыми и самодовольными речами присяжных думских ораторов — кадетов, эсеров, прогрессистов, меньшевиков, — Февральская революция праздновала свою победу, не скупясь на всякого рода театральные эффекты. Вопрос о судьбе народа и страны непроизвольно отодвигался в их сознании на второй план, на первый же выдвигались изощренные по своим словесным комбинациям речи, пасхальные поцелуи на улицах, возгласы уличных крикунов, походившие, по правде говоря, не столько на революционные боевые призывы, сколько на юбилейные тосты за празднично заставленным столом.

Все это, конечно, особенно легко доходило до сознания тех актеров, которые вообще никогда не утруждали себя размышлениями над сутью и смыслом общественных событий. Буржуазно-либеральные разглагольствования ораторов, широковещательные «платформы» и щедрые обещания принимались ими за чистую монету. Как бы там ни было, не понадобилось много времени для того, чтобы в петлицах их пальто появились огромные красные розетки и чтобы слова «свобода», «власть народа», «демократия» заняли в их словаре подобающее место. Кроме того, как всегда бывает в таких случаях, наряду с людьми искренними, честно старавшимися определить свое место в событиях, находились хитрецы и хамелеоны, которые были озабочены главным образом тем, чтобы сделать правильную ставку, не просчитаться, не совершить оплошности, которая может им стоить жизненного благополучия.

Для них этой стороной вопроса ограничивался смысл революции и смысл перемен, которые должны были произойти в их собственной жизни. Теперь их актерские способности понадобились им не только на сцене, но и с жизни. Надо сказать, что многие из них довольно удачно и даже с увлечением разыгрывали свои новые роли, вполне успешно «перевосплащались» и только спустя восемь месяцев, в дни Великой Октябрьской социалистической революции, показали, чего стоило их «перевосплащение». Но об этом немного позже.

Наступил, однако, момент, когда в труппе Александринского театра стали обнаруживаться серьезные внутренние противоречия, которые впервые в истории нашего театра, начали оказывать прямое и непосредственное влияние на его производственную жизнь. Ряд старых «александринцев» — иные из упрямства, а некоторые и по убеждению — упорно держались за давние порядки, установившиеся в театре. Под всевозможными выдуманскими ими

предлогами они противились даже самым скромным нововведениям. Отмена безнадежно устаревших административных статуты была для них равносильна чуть ли не гибели всего театрального искусства. Почувствовав, что над их многочисленными привилегиями и тысячными окладами нависла нешуточная угроза, они грудью встали на защиту так называемых традиций, хотя то, что они защищали, никакого отношения к настоящим традициям не имело. При этом они, как у нас острили по их адресу, нередко уподоблялись мольеровскому слишком практичному Сганарелю; увидев, что командор увлекает Дон-Жуана в преисподнюю, Сганарель, как известно, жалобно закричал: «Синьор, а мое жалованье?»

Другие — и в первую очередь молодежь — не оставались в долгу у самых отъявленных рутинеров, требуя немедленных и широчайших преобразований: создания выборного художественно-репертуарного совета, безотлагательной постановки пьес Горького, изменения порядка распределения ролей и приглашения режиссуры, отмены пожизненных окладов. К молодежи тяготела в этих вопросах и большая группа актеров среднего поколения, поддерживавших требование так называемой автономии театра, то есть полной его независимости в художественных и административно-организационных вопросах. Слово «автономия» склонялось актерами с утра до вечера, но, как мне кажется, далеко не все ее приверженцы ясно представляли себе, что она должна из себя представлять. Дело в том, что немалая доля бюджета Александринского театра складывалась до революции из получаемой им дотации. Без такой дотации театр, разумеется, существовать не мог. Субсидировать же театр, который не желает подчиняться, Временное правительство не собиралось. Это обстоятельство усиленно раздувалось противниками «автономии», яростно доказывавшими молодым актерам, что нужно выбирать между безоговорочным подчинением Временному правительству и неминуемой голодной смертью. В конечном счете, эти доводы как-никак делали свое дело, и иные из «автономистов» начали колебаться.

Уже через несколько дней после образования Временного правительства директор теперь уже бывших императорских театров Теляковский был отстранен от должности, и на его место был назначен «правительственный комиссар», депутат Государственной думы от прогрессивной партии Н. Львов. Полнейшая беспомощность этого тщедушного господина с дряблой и бесцветной физиономией обнаружилась при первом же его появлении в нашем театре. Он долго произносил перед труппой речь и умудрился в этой речи не ответить ни на один из вопросов, которые всех нас так волновали в те дни. Одну за другой жевал он какие-то будто вымокшие в сиропе фразы — «покорнейше просил», «заверял», «нижайше кланялся», «глубоко уважал», — взывал ко всякого рода «священным чувствам» и, почувствовав под конец всю бесплодность своего выступления, с весьма расстроенным видом покинул собрание. Старики сокрушенно качали головой — угораздило же кого-то послать комиссаром в театр эдакого разварного судака, а молодежь злорадно посмеивалась: теперь, дескать, сами видите, кто будет нами управлять.

Но Львов не засиделся на своем посту. Всего несколько дней числился он

«правительственным комиссаром» и всего только несколько дней фигурировало в театральных циркулярах пышное наименование его должности. После снятия Львова должность «правительственного комиссара» была упразднена. Вместо нее была учреждена новая — «верховного руководителя государственных театров», на которую был назначен тоже член Государственной думы, кадет Ф. Головин. Человек этот мало чем отличался от Львова, и слова, которыми он забрасывал актеров, были те же самые — маслянистые, скользкие, ничего не означавшие. Однако был он поумнее Львова и действовал не без хитрости. Чтобы не вызывать лишних осложнений, он сразу же предложил выборным организациям театра приступить к выработке основных положений будущей автономии. Это оказалось делом очень сложным, и прежде всего потому, что взгляды на эту самую автономию и представление о ней были очень различны даже в среде яростных ее приверженцев.

Всякого рода собрания, митинги, пленумы, совещания не приблизили нас к автономии ни на один шаг. Напротив, именно тут-то и разгорелись главные страсти, именно тут-то и обнаружилось окончательное расхождение между «молодыми» и «стариками», которое получило наиболее яркое отражение в сепаратном проекте автономии, представленном «стариками» сначала Головину, а затем и непосредственно Временному правительству. Проект был составлен с таким расчетом, чтобы все естественные и неестественные привилегии корифеев труппы сохранились и при новой структуре управления. Молодежь узнала о проекте и вознегодовала — стычки приобрели открытый характер, атмосфера в театре накалилась еще больше. Само собой разумеется, в такой атмосфере не могло быть и речи о соблюдении производственной дисциплины: спектакли игрались кое-как, на репетициях то и дело вспыхивала перепалка между «правыми» и «левыми», не прекращался шум. Чуть ли не впервые за всю историю театра начались массовые опоздания актеров не только на репетиции, но и на спектакли. Необходимо было принимать срочные меры к водворению порядка.

Большая группа актеров потребовала в связи с этим созыва общего собрания труппы, на котором должен был быть со всей остротой поставлен вопрос о дисциплине и порядке. Я уже не помню сейчас всех подробностей этого собрания, но выступление Владимира Николаевича Давыдова запомнилось мне очень хорошо. Говорил он спокойно, медленно, по очереди оглядывал каждого из участников собрания, говорил о вещах, которые не могли не волновать нас, — о нашем долге перед зрителями, об уважении к своей профессии, об ответственности, которая лежит на каждом актере за судьбы театрального искусства. В речи Владимира Николаевича не было ни одной громкой фразы, ни одной угрозы, и, должно быть, именно поэтому она произвела огромное впечатление на всех без исключения участников собрания. Как бы там ни было, но после собрания дисциплина в театре резко поднялась.

Тем временем «верховный руководитель государственных театров» Головин занимался подыскиванием кандидатуры на пост директора Александринского театра. Выбор свой он остановил на известном историке западной литературы Ф. Д. Батюшкове. У нас уже был неудачный опыт общения

с литературоведами, все мы слишком хорошо помнили Нестора Котляревского, чтобы с доверием отнестись к своему новому начальству. Мы уже понимали, что сам по себе научный авторитет — качество не достаточное для того, чтобы руководить театром. К несчастью, худшие наши опасения оправдались. Батюшков оказался человеком совершенно чуждым театру, ничего в театральном деле не смыслившим и совершенно бесхарактерным. Встретили его, что называется, «в штыки», ни с одним вопросом к нему не обращались, а если уж и обращались, то весьма недвусмысленно давали ему понять, что делается это только ради соблюдения приличий. Фигура Батюшкова вызывала особое раздражение потому, что самый факт его назначения свидетельствовал о том, что мечты о настоящей автономии, о выборном директоре, о художественной самостоятельности нужно забыть.

В особенно трудном положении оказывался Батюшков каждый раз, когда актеры, движимые не столько необходимостью, сколько желанием лишний раз убедиться в его беспомощности, обращались к нему с разного рода профессиональными претензиями. Все мы буквально приходили в восторг, узнав, что ученый директор не понимает значения самых распространенных слов театрального обихода или обнаруживает полную неосведомленность в определении репертуарных возможностей того или иного артиста. Острословы всячески изощрялись по этому поводу: «Опять Батюшков предлагает Юрьева на роль Дездемоны» или «Батюшков опять падугу с пагодой спутал». Не знаю, доходили ли подобные непритязательные остроты до самого Батюшкова, но, очевидно, сам он в конце концов понял, что для объяснения с труппой ему необходим умелый и опытный в театральных делах посредник, управляющий труппой. На должность эту был поставлен, уже не в первый раз в истории нашего театра, Евтихий Павлович Карпов, режиссер, драматург, театральный педагог, печально знаменитый своим ретроградством и неодолимым отвращением ко всему новому — в драматургии, в режиссуре, в актерском искусстве. О Карпове говорили, что он стал бы счастливейшим человеком, если бы раз и навсегда был утвержден репертуар театра и на столетия вперед были бы написаны все необходимые декорации.

Как и следовало ожидать, Карпов очень укрепил позиции Батюшкова и в короткий срок свел на нет скромные демократические завоевания нашего коллектива. И на репертуаре, и на всей режиссерской работе сразу же стали ощущаться рутинерские пристрастия «неистового Евтихия», который все до одного вопросы художественной жизни театра решал единолично при молчаливом одобрении Батюшкова. В результате снова пришла в движение «оппозиция». Чтобы успокоить ее, был создан, наконец, репертуарно-художественный совет, в который вошли представители всех актерских поколений нашего театра. Совет действовал в меру своих возможностей очень добросовестно, выносил решения и рекомендации, но Карпов очень мало интересовался ими и продолжал поступать по-своему. Провлачив в течение нескольких месяцев довольно жалкое существование, репертуарно-художественный совет ранней осенью приказал долго жить. Но как бы того ни хотели все и всяческие рутинеры, как бы им ни помогали в этом

чиновники Временного правительства, полного возврата к прошлому уже быть не могло, и прежде всего потому, что с каждым днем менялся духовный облик актеров, все более зрелым становилось их гражданское самосознание, все более ясно понимали они лежавшую на них общественную ответственность.

Огромное влияние оказывала на актеров атмосфера, господствовавшая в зрительном зале. Театр, который еще недавно слышал в своих стенах только голоса актеров и аплодисменты зрителей, теперь стал свидетелем каждодневных митингов, собраний, конференций, ожесточенных политических дискуссий. События не разыгрывались отныне где-то в стороне от театра, а разворачивались непосредственно под его сводами. Вольно или невольно, но каждый из нас стал прислушиваться к речам ораторов, мысленно соглашаться с ними или возражать им, негодовать и радоваться, ненавидеть и любить. Предательская политика Временного правительства в немалой степени способствовала политическому самоопределению актеров, росту их политической сознательности. Это особенно хорошо было видно во время трагических событий, разыгравшихся в Петрограде 3 июля 1917 года, — расстрела по приказу Временного правительства мирной демонстрации трудящихся на углу Невского и Садовой.

Тревожными были дни и даже недели, предшествовавшие этой демонстрации. Со все большей откровенностью Временное правительство показывало свои истинные цели и намерения, свою роль угодливого прислужника империалистической буржуазии, свою ненависть к трудовому народу. В июне месяце оно предприняло бессмысленное и обреченное на провал наступление на одном из участков русско-германского фронта. Огромные массы солдат, плохо одетых, полуголодных, лишенных оружия и боеприпасов, были брошены в бой единственно ради того, чтобы ублажить англо-французских партнеров царизма. Это было прямым вызовом народу, который не для того свергал царизм, чтобы пойти в кабалу капиталистам Англии и Франции. Все большее число приверженцев завоевывал среди трудящихся Петрограда ленинский лозунг «Вся власть Советам», и с каждым днем разгоралась ненависть питерских пролетариев к Временному правительству, его меньшевистским и эсеровским ставленникам.

Возмущение масс получало выход в отдельных, сравнительно небольших демонстрациях, состоявшихся в конце июня, но июльская демонстрация стихийно вылилась в общегородскую. Уже с утра на улицах можно было видеть толпы возбужденных людей, которые строились в походные колонны и со всех концов города двигались к центру.

Этим вечером я выступал в расположенном неподалеку от угла Садовой и Невского театре миниатюр «Павильон де Пари». В тот самый момент, когда я заканчивал своим номером программу первого отделения, в зрительный зал ворвался какой-то человек, который громко крикнул: «Товарищи! Прекратите спектакль! На улице рядом с вами расстреливают рабочую демонстрацию!» Зрители повскакали с мест, занавес был немедленно опущен, и все мы — и зрители, и актеры — прильнули к окнам. На улице в ясную ночь было светло, и нашим взорам представилась страшная картина.

Демонстранты, как известно, двигались от Марсова поля по Садовой улице,

с тем, чтобы повернуть по Невскому к Зимнему дворцу. Как раз у Публичной библиотеки путь им преградили пулеметным и ружейным огнем специально вызванные Временным правительством войска. Часть демонстрантов бросилась назад по Садовой, а часть хлынула к подворотням и подъездам в надежде укрыться от пуль. Однако все было предусмотрено заранее — ворота и подъезды оказались запертыми, и люди продолжали в беспорядке бежать. На мостовых, растоптанные бегущими, валялись лозунги, с которыми шли демонстранты. Мы видели, как люди, сами легко раненные, тащили на руках своих тяжело пострадавших товарищей, пытаясь найти для них укрытие в каком-нибудь из парадных подъездов.

Несколько участников нашего спектакля — и я в том числе — бросились к дворнику дома, в котором помещался «Павильон де Пари», и потребовали, чтобы он немедленно открыл ворота. Дворник оказался более или менее стоворчивым и, получив несколько кургузых «керенок», выполнил наше требование. Двор немедленно заполнился до отказа, в фойе театра было внесено несколько раненых, и оказавшийся среди зрителей врач оказал им первую помощь. Тут же в фойе состоялся импровизированный митинг, на котором ораторы, недавние зрители нашего концерта, требовали сурового возмездия за кровь питерских пролетариев. Уже по этим речам было видно, как относятся простые люди к Временному правительству. После кровавой июльской расправы глубокая пропасть легла между народом и временщиками, засевшими в Зимнем дворце, распродававшими страну оптом и в розницу.

Долго еще не расходились люди, собравшиеся в помещении «Павильон де Пари» и во дворе. До нас по-прежнему доносился треск пулеметных очередей, перемежавшийся одиночными оружейными выстрелами: войска продолжали стрелять, хотя улицы уже давно опустели. Наконец стало тихо, и мы вместе с участником нашей эстрадной программы певцом Я. Заваловым отправились домой. Но только что стали мы переходить Невский, направляясь к Публичной библиотеке, как снова затрещала пулеметная дробь. Пришлось нам обоим плюхнуться на торцы и пролежать на них до тех пор, пока стрельба не прекратилась.

Сезон 1917/18 года начался более или менее нормально. Уже к концу августа вся труппа, как это полагалось, была в сборе, и 1 сентября театр, в соответствии со сложившейся традицией, открыл свой сезон «Ревизором». Спектакль шел в своем обычном, поистине концертном составе — с Давыдовым — городничим, Кондратом Яковлевым — Земляником, Горин-Горяиновым — Хлестаковым, Марией Антоновой — Домашевой. Каждая роль была в этом спектакле в руках первоклассного исполнителя Бобчинского и Добчинского играли Шаповаленко и Усачев, почтмейстера — Лерский, Пошлепкину — Корчагина-Александровская и унтер-офицерскую вдову — Чижевская. Не могу не упомянуть с гордостью, что и мне, молодому тогда актеру, выпало счастье участвовать в этом ансамбле: я играл роль Ляпкина-Тяпкина. Зрительный зал был переполнен. Новые для нашего театра зрители слушали гоголевский текст с настоящим благоговением, реагируя буквально на каждое слово.

Да, это был поистине новый зритель — прямодушный, требовательный, бесконечно благодарный. Зритель, самый факт появления которого в нашем театре заставлял о многом призадуматься каждого из нас. Я вспоминаю с волнением о том, как вознаграждал этот зритель исполнителя роли князя Сицкого в трагедии Алексея Толстого за свободолюбивые слова «Иль вы забыли, кто Иван Васильевич? Что значат немцы, ляхи и татары в сравненья с ним? Что значат мор и голод, когда сам царь не что, как лютый зверь!» Я вспоминаю ненависть, с которой встречалось появление на сцене Годунова или пристава из «Сестер Кедровых», и с болью думаю о том, как мало знали мы чистоту, непосредственность, прямодушие нового зрителя, зрителя, которому завтра предстояло идти на штурм Зимнего и, быть может, отдать свою жизнь за свободу и счастье своего народа. Именно ему, этому зрителю, суждено было стать нашим политическим наставником и учителем, изо дня в день помогавшим нам понять свое место в жизни и свой долг перед народом. Кто знает, может быть, вовремя поняв это, каждый из нас быстрее определил бы свое место в борьбе, которую вел революционный народ за свое будущее.

Ответить на вопросы зрителя — означало, конечно, прежде всего создать новый репертуар. Еще в апреле было предпринято несколько робких попыток сделать это — была поставлена силами нашего театра на сцене Михайловского театра пьеса Горького «Мещане», но зрителям она была показана всего один раз. Кроме того, была осуществлена постановка пьесы Евтихия Карпова «Зарево». До революции пьеса эта находилась под цензурным запретом, но это вовсе не значило, что ее можно было считать революционной пьесой. Запретили ее в свое время только потому, что действующие лица — рабочие несколько раз упоминали о забастовке. Во всем остальном это было крайне наивное и ветхозаветное сочинение, главная мысль которого заключалась в том, что и рабочие, дескать, тоже люди. Но новых пьес не было и в помине, особенной охоты ставить пьесы Горького у Батюшкова и Карпова тоже не было, поэтому и «Зарево» считали чуть ли не новым словом, сказанным нашим театром.

В это же время была осуществлена и постановка «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина (спектакль назывался «Веселые расплюевские дни»). В качестве режиссера этого спектакля был приглашен Мейерхольд. Роль Тарелкина исполнял Б. А. Горин-Горяинов, Варравина — И. М. Уралов, Расплюева — К. Н. Яковлев, Маврушки — Е. П. Корчагина-Александровская.

Это был спектакль примечательный во многих отношениях. Действие трагикомедии Сухово-Кобылина разворачивалось в мрачных стенах тарелкинского убогого жилья, и какие-то беспокойные мазки-пятна на этих стенах подчеркивали атмосферу тревоги и мрака, в которой совершаются превращения Тарелкина. Замечательно играл роль главного героя Горин-Горяинов. Растерянное, полубезумное, одержимое существо представало зрителям уже при первых же тарелкинских словах: «Решено!.. не хочу жить... Нужда меня заела, кредиторы истерзали, начальство вогнало в гроб». Актер создавал образ, в котором как бы воплощался распад законности российской, внутренний крах чиновничества — жалкого оплота монархии. Было что-то пугающее в мертвом взгляде, обращенном Тарелкиным в зрительный зал, —

взгляде самоубийцы, продолжающем жить после того, как петля затянулась до предела. Страшен он был и в финальном своем монологе. Под сорванным с головы париком обнаруживался голый безжизненный череп, а лицо было перекошено каким-то необыкновенно уродливым и тоже неживым оскалом. Казалось, откуда-то из преисподней слышался его резкий, издевающийся голос — «Господа, вам не надо ли управляющего именем?», и вполне к месту звучала реплика Варравина, заключающая невеселую «комедию-шутку»: «Я тебе говорю: ступай прямо в преисподнюю; там тебе не откажут — примут!»

Премьера пьесы Сухово-Кобылина состоялась 23 октября 1917 года и имела огромный успех. В самый канун Великой Октябрьской социалистической революции зрители высоко оценили спектакль, в котором с огромной страстью и глубиной осмеивалось проклятое царство плутократии, мир, в котором живое и мертвое перестают отличаться друг от друга и мертвое празднует свою победу над живым. Была своего рода злободневная острота в воссозданной театром картине далекого прошлого, и, надо сказать, зрители, даже самые искушенные, сразу же почувствовали особенность последней премьеры дооктябрьского Александринского театра, премьеры, завершающей его восьмидесятипятилетнюю жизнь.

26 октября снова забурлило наше актерское фойе, но на этот раз размежевание труппы было более определенным по своему политическому смыслу. Кое-где раздавались визгливые протестующие, открыто враждебные голоса актеров и актрис, которых Октябрьская революция заставила разоблачить себя. Это были отъявленные черносотенцы, поддерживавшие Временное правительство только потому, что с ним они не без оснований рассчитывали рано или поздно найти общий язык. Зато теперь, когда Временное правительство пало, они неистовствовали, брызгали слюной и проклинали Керенского за то, что он не сумел удержаться у власти. Большинство из этих людей впоследствии эмигрировало и бесславно закончило свой актерский путь в жалких белоэмигрантских театриках или в белогвардейских кабаках, обслуживавших парижских и берлинских толстосумов. Но не этими одинокими, истерическими выкриками характеризовалась господствовавшая в нашем театре в те дни атмосфера. Громко и страстно звучал тогда могучий бас Ильи Матвеевича Уралова, первого в нашем коллективе большевика, который не только сам с восторгом встретил Великую Октябрьскую социалистическую революцию, но и сумел сплотить вокруг себя значительную часть актеров среднего и младшего поколения. Наряду с Ураловым на защиту новой власти вступили К. Яковлев, Д. Пашковский, бутафор А. Соков, впоследствии директор нашего театра, И. Судьбинин, Н. Тираспольская и молодые — Л. Вивьен, Н. Смолич, П. Лешков и другие. И по мере того как эта группа завоевывала новых и новых приверженцев, все более ожесточенным становилось поведение «правых». Они только и ждали повода для того, чтобы поссорить актеров с новой властью и любым способом эту новую власть скомпрометировать. Одним из таких поводов должно было стать оскорбление, якобы нанесенное труппе бывшего Александринского театра вновь назначенным комиссаром по охране государственных и частных театров М. Муравьевым.

Дело в том, что в своем обращении к актерам, сделанном им 26 или 27 октября, Муравьев призывал беречь театральное имущество, честно исполнять свои обязанности и требовал возобновления ежевечерних спектаклей. При этом он предупреждал, что отказ подчиниться требованиям правительства повлечет за собой привлечение к суровой ответственности. Это предупреждение повлекло за собой страшный гнев Батюшкова. Буквально на глазах у труппы он стал другим человеком. Из вялого и крайне неуверенного в своих театральных позициях человека он превратился в необыкновенно деятельного, ожесточенного и злобного бунтовщика, который громче всех кричал о посягательстве на «духовную независимость» театра, о чьих-то поползновениях «поставить искусство на колени» и тому подобную чепуху. Именно он, Батюшков, первый произнес слово «саботаж», которое, как сладкая отравка, проникло в души неустойчивых и не разобравшихся в событиях актеров.

Слово это сыграло роковую роль во время общего собрания труппы, состоявшегося 28 октября и вынесшего решение временно спектакли прекратить. Правда, решение это вскоре было отменено, но вместо слова «саботаж» было пущено в обращение другое, не менее злобное словцо, — «бойкот». И опять-таки зачинщиком здесь тоже был Батюшков. Это он призывал актеров бойкотировать распоряжения, приказы и даже рекомендации Советской власти, это он придумал чудовищный план переноса спектаклей нашего театра в помещение «Аквариума» и даже договорился с администрацией «Аквариума» об обеспечении наших выступлений гарантией в тридцать тысяч рублей. Поистине эти тридцать тысяч были подобны тридцати Иудиным сребреникам — невелика была цена, за которую Батюшков продал старейший русский театр кафешантанным дельцам. К счастью, проект Батюшкова не был осуществлен. Для отпора саботажникам Уралов, Пашковский и Соков решили срочно подготовить постановку, которой в случае необходимости можно было бы заменить любой сорванный спектакль. Для этой-то постановки, как я уже рассказывал, и была подготовлена комедия Островского «Не все коту масленица», роли в которой распределили между собой Уралов, Корчагина-Александровская, Домашева, Лешков.

Спектакль этот сыграл немаловажную роль в сплочении труппы против Батюшкова и его подручных. Но подлинно переломным моментом в жизни нашего театра стало создание выборного комитета, который должен был осуществлять прямую и повседневную связь между Наркомпросом и актерским коллективом. Особенно активно работал в этом комитете Д. Х. Пашковский. Терпеливо и энергично разъяснял он актерам смысл мероприятий Советского правительства, организовывал сопротивление проискам Батюшкова и вместе с А. О. Соковым, И. М. Ураловым и другими членами комитета — В. А. Мичуриной-Самойловой, Л. С. Вивьеном, Н. В. Смоличем — налаживал производственную жизнь театра. Правда, Батюшков пытался по-прежнему сеять смуту и сбивать актеров с толку, но вскоре ему пришлось сложить оружие.

После того как А. В. Луначарский обратился к нему со своим известным письмом-предписанием, положение сразу же прояснилось. «Я даю вам срок в 24 часа, — писал в этом документе Луначарский. — Если вы не пришлете мне за

это время категорическое заявление о том, что вы подчиняетесь моему распоряжению, сдаете должность и очищаете занимаемую вами квартиру в 3-х дневный срок... то я обращусь в военно-следственную комиссию с просьбой немедленно арестовать вас, как чиновника, не подчиняющегося революционной власти и противодействующего ей».

Тут уж Батюшкову, что называется, некуда было податься. Как говорили, он просто позеленел, прочтя это предписание, но не подчиниться ему не мог. Уход Батюшкова означал по существу крушение всей сохранявшейся Временным правительством дворцовой системы управления театрами. Вскоре бывшие императорские театры перешли в непосредственное ведение ТЕО Наркомпроса, и руководство ими возглавил заведующий специально созданным подотделом государственных театров И. В. Экскузович. С приходом Экскузовича началась нормальная работа нашего театра, работа, которая впоследствии превратила его в один из ведущих театров страны, в одно из подлинных детищ советской театральной культуры. Это не означает, что дальнейшая перестройка театра была легкой и протекала гладко — трудностей впереди было много, но преодолевать их, бороться с ними было настоящим счастьем для каждого преданного своей профессии актера. Впервые в сознании каждого актера зрела гордая мысль о том, что искусство наше насущно необходимо и притом не только избранным ценителям и знатокам, но миллионам и миллионам людей, поднимающихся к новой созидательной жизни.

«В стране теперь есть новый хозяин, — говорил нам А. В. Луначарский. — Трудовой народ не может поддерживать государственные театры, если у него не будет уверенности в том, что они существуют не для развлечения бар, а для удовлетворения великой культурной нужды трудового народа». Все мы, актеры Александринского театра, можем гордиться тем, что и наш труд был вложен в строительство нового советского театра, что и мы в меру своих сил и способностей день за днем трудились над укреплением связей театра с народом, с жизнью, с великой созидательной деятельностью ленинской партии. Оглядываясь на пройденный путь, вспоминая о замечательных мастерах старого Александринского театра, о великом искусстве моих старших товарищей по театру, я думаю о нерушимой связи, соединяющей в одно целое творческий труд многих актерских поколений. Светлое гуманистическое искусство Давыдова, Варламова, Кондрата Яковлева, Уралова и многих других не умерло и не погасло. Оно продолжает и сегодня озарять своим светом творческие искания лучших наших актеров, утверждающих на театральных подмостках честь, силу и разум советского человека.

Различны были биографии корифеев нашего театра, различны были пути, которыми они шли к вершинам сценического мастерства, различны были и итоги их творческих трудов. Но в одном все они оказались перед судом истории очень близкими друг другу — в своей преданности театру, в своей вере в то, что театр играл, играет и будет играть важнейшую роль в духовной жизни народа, что он призван воспитывать чувство высокой общественной сознательности и патриотического достоинства. Эту веру «старики» Александринского театра передали, как эстафету, будущим актерским поколениям, поколениям, которым

выпало на долю стать полноправными участниками строительства нового социалистического общества. Эту веру они завещали своими несравненными сценическими образами, своими вечно живущими артистическими дерзновениями, и вера эта должна воодушевлять сегодняшних молодых советских актеров так же, как она воодушевляла их театральных отцов и дедов.

Непостижимо быстро идет наш народ от прошлого к будущему, и то, что еще вчера казалось живым и живущим, сегодня безраздельно принадлежит прошлому. Но на каждом из нас, советских актеров, лежит долг и перед будущим, и перед прошедшим. Долг этот заключается в том, чтобы, продолжая неуклонно и настойчиво двигаться вперед, решая каждый новый день все новые и новые задачи, не забывать о тех, кто мыслью и трудом своим вложил неоценимый вклад в великую сокровищницу русского сценического искусства.