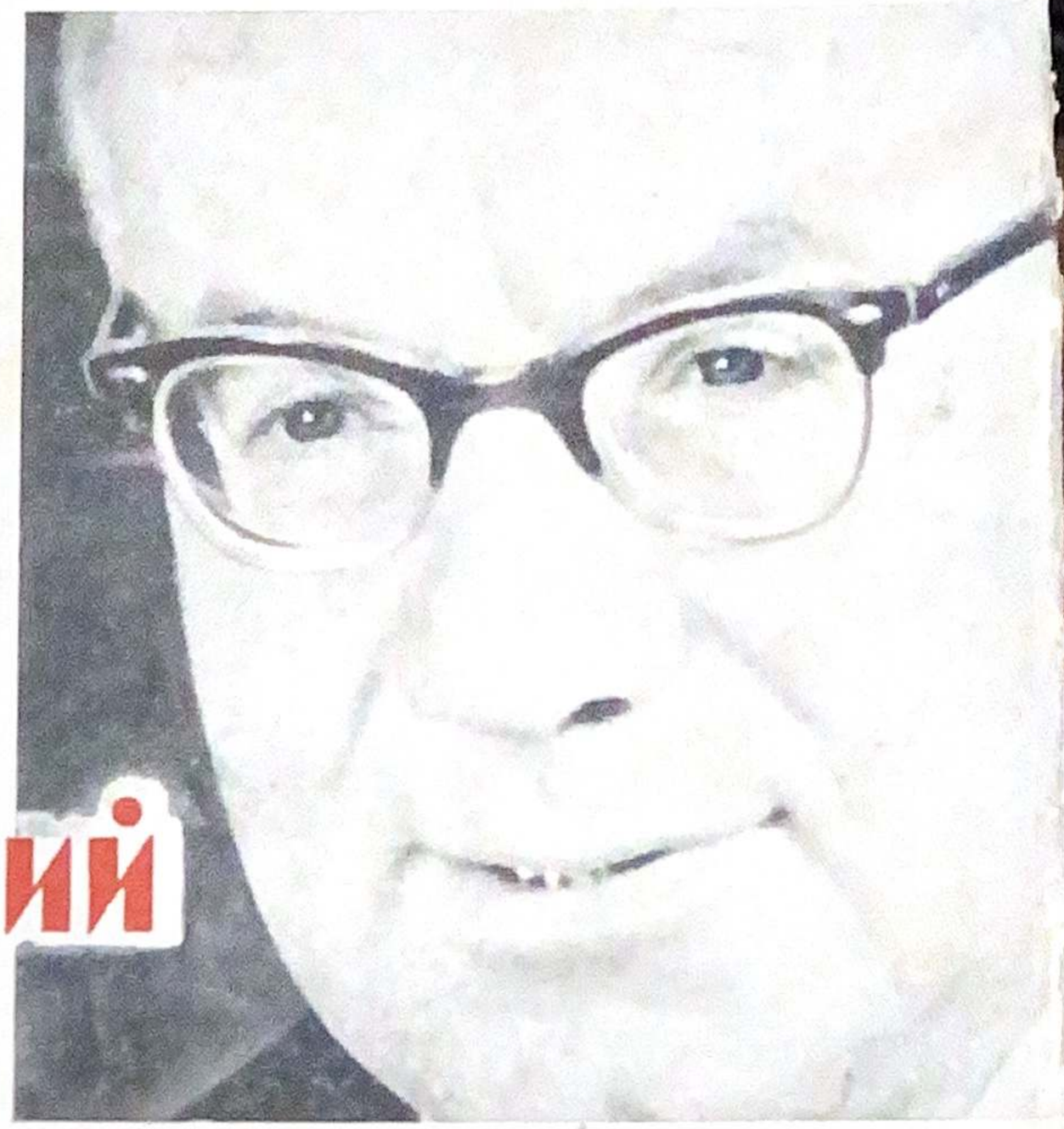


# Игорь Ильинский

Сам

# ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ

# О СЕБЕ

ВТО
ВСЕРОССИЙСКОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ
ОБЩЕСТВО

МОСКВА · 1961

*Володюшке*
*и его товарищам*

# ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Я поздно стал отцом. Лишь после пятидесяти лет я познал великое чувство отцовства. С грустью и с недоумением думаю: ведь могло случиться так, что я и не испытал бы этого великого чувства! Как я мог раньше обкрадывать самого себя? Какой пустой и ничтожной кажется мне теперь жизнь человека без отцовства или материнства. Какое богатство обретают мать и отец, как вырастают и светлеют их души, как растет их миропонимание! Ужасаешься от мысли, что я мог легко пройти по жизни, не познав отцовства, не познав и не прикоснувшись к одному из самых великих таинств жизни!

Раздумывая таким образом, мне вдруг пришло на ум, что я обкрадывал себя в своей жизни еще в одной области...

Я ни с кем, как говорится, не поделился своим опытом, никому не передал того, чему сам учился всю жизнь, над чем мучился, в чем сомневался, чего искал... Не поделился тем опытом, который накапливал годами, не высказал те мысли, которые мелькали, рождались, отпадали и исчезали, или из которых выкристаллизовались незыблемые истины для меня, как человека и художника.

Чувства учителя к своим ученикам, чувства утверждения в продолжении своего опыта, заветов, мыслей в учениках, творческое чувство передачи своих вкусов, наблюдений, открытий в совершенствовании мастерства, передачи своего (боюсь сказать это слово) метода — все эти чувства близки ведь к чувству отцовства!

Познав чувство отцовства, я вдруг ощутил зависть к моим товарищам и коллегам, которые имеют еще и своих духовных детей-учеников!

Над этим пришлось мне еще задуматься и оттого, что ко мне не раз обращались иногда почти незнакомые люди с вопросами: „А вы передаете кому-либо свой опыт?“, „Учите кого-нибудь?“, „Есть ли у вас ученики?“ Вопросы эти застали меня врасплох. И я отвечал, что мне, собственно, никогда и не предлагали кого-либо учить, что у меня нет к этому способностей... нет времени... то впадал в скромность (порой искреннюю), говорил, что я не чувствую себя для этого таким знающим мастером и, наконец, что я сам еще учусь и путаюсь в сложных, противоречивых, а иногда и таинственных вопросах актерского творчества. Однако с течением времени я стал ощущать тоску по тому, что у меня нет учеников. Тоска эта еще возросла, когда я воочию убедился по некоторым отдельным случаям в моей театральной жизни, что я могу кое-чему и научить и что советы мои и „мое учение“ не проходят бесследно для молодых артистов.

Когда исполнилось сорок лет моего творческого, трудового пути, я понял, что моим гражданским долгом остается передача моей творческой эстафеты следующему поколению. Мне предложили написать книгу о моей работе... И мне стало ясно, что такую книгу я должен написать.

Правда, появились опять сомнения, нашлись поводы и причины для отказа от такой книги и отговорки...

Мне хотелось в автобиографической форме рассказать о своих работах и работах моих сверстников в театре, кинематографе и на концертной эстраде, поделиться опытом своей работы над ролью, поведать об открытиях, ошибках, мучениях, кропотливом труде, почивании на лаврах и пр. и пр., но тут же для меня возник вопрос: а можно ли писать обо всем этом правдиво и откровенно? Многие мне говорили: „Нет! Такую книгу не напечатают! Вы — народный артист СССР. По вас должна равняться молодежь. Вы должны быть примером для молодежи. А вот вы нам рассказали два-три эпизода из вашей жизни, эти эпизоды дают плохой пример. Их выбросят и оставят только хорошее из вашей автобиографии. Скажем,



начнут печатать прямо с 1938 года, года вашего поступления в Малый театр. Все, что у вас имеется в биографии с этого года, может служить примером, и похвально. Так вот вас и начнут причесывать прямо с тридцатисемилетнего возраста! До этого возраста вы и для прически не годитесь!“

В этих опасениях была доля истины. Два-три автора, например, пытались обо мне написать книжку или, вернее, брошюру, какие выпускает об актерах издательство „Искусство“... Главные рифы для них оказались в мейерхольдовском периоде. Перестраховщики-редакторы то требовали полной моей реабилитации за этот период, советуя авторам писать, что я уже тогда имел твердую реалистическую основу в творчестве, что я не поддавался ухищрениям режиссера-формалиста (основа эта как бы явилась незыблемой для утверждения меня в Малом театре). Когда же это требование исполнялось автором, этих же редакторов не удовлетворяло такое решение вопроса и они спрашивали автора: „Почему же вы прошли мимо того, что Ильинский нес на себе груз формализма и был все же артистом-формалистом? Об этом так и надо писать!“ Когда об этом так и писалось и мне самому, читая, делалось скверно за самого себя — таким я был выведен там злостным и пустым формалистом, то эти же редакторы писали автору в своих рецензиях, что он все же с л ю б о в а н и е м относится к э п о х е ф о р м а л и з м а в советском театре...

Нет! Не нужна моя книга, если она не будет правдива и откровенна. Оглядываясь на всю мою жизнь, я вижу, что она состоит не только из случайностей, странных, счастливых и несчастливых обстоятельств, ошибок, застоев, промахов, пижонства, потерянного времени, легкомыслия, но и из дней и часов кропотливого труда, разочарования, неудовлетворенности и даже отчаяния и вместе с тем затаенной веры в свои силы, любви к своему искусству, поисков, иной раз вслепую, на ощупь, а иной раз ясных и целеустремленных, переходящих, наконец, в озарение и творческую радость, удовлетворение художника!

Так вот из всего этого безраздельно и сложилась моя творческая жизнь.

Обо всем этом правдиво и откровенно я хочу рассказать в моей книге. Один читатель разочаруется моими рассказами и рассуждениями, другой найдет в них для себя ряд поучительных умозаключений, для третьего это будет просто занимательная автобиография, четвертый воспользуется рядом

ку. В теплушке, которая находится в большом добротном, бревенчатом павильоне, горят чугунные печки.

На скамьях, покрытых красным сукном, отдыхают катающиеся. Тут же коленопреклоненные „матросы“ (так назывались служащие катка яхт-клуба) надевают катающимся ботинки и коньки. Молодежь, состоящая главным образом из гимназистов, реалистов и студентов в фуражках с голубым околышком, флиртует у буфета с молоденькими барышнями и гимназистками. Меня поят чаем с лимоном и дают пятикопеечный, черный, вкуснейший и ароматный пряник. Сколько лет потом, уже гимназистом, я ходил сюда пешком, экономя два конца на трамвае, чтобы иметь возможность на сэкономленный гривенник выпить именно такой чай с лимоном и таким пряником.

Прости, дорогой читатель, что я начинаю мои воспоминания с катка! Но дело в том, что каток занял в моей жизни большущий отрезок времени. Мог ли я думать в то время, трехлетний клоп, в 1904 году, что больше пятидесяти лет я буду скользить по льду катка Петровки 26.

До революции это был претендующий на фешенебельность каток Императорского московского речного яхт-клуба. После революции — филиал катка „Динамо“. На нем, собственно, несколько лет назад я мог бы справить пятидесятилетний юбилей скольжения по льду и моей верности этому катку. Больше всего времени в своей жизни, как это ни покажется странным, я провел там.

В квартирах жил разных, работать пришлось с юных лет в разных театрах, но вся моя „физкультура“ была сосредоточена на Петровке 26. Зимой, как видите, с трех-четырехлетнего возраста — коньки, летом — теннисные корты. Вот почему я и начал с этого катка мои воспоминания о детстве.

Вот первые смутные детские впечатления.

Каток, с его елками, музыкой, флагами и чугунными жаркими печками.

Конка, на площадке которой так приятно проехаться от Страстного монастыря по Тверскому бульвару. У Страстного перепрягают и кормят лошадей и, пока это делается, хорошо забраться на площадку и повертеть тормозную ручку. Кондуктор разрешает это делать, пока конка стоит, а он любезничает с моей нянькой.

Пожарный у Тверской части разрешает той же няньке зайти со мной в таинственную полосатую будку, давно привлекающую мое внимание. Тверская часть находится против генерал-губернаторского дома, ныне Московского Совета. Здание это увенчано прекрасной каланчой, куда мне очень хочется забраться, но, увы, тут и протекция няньки не помогает.

Чудесный зеленый склон у Кремлевской стены, в Александровском саду, где особенно интересно ранней весной карабкаться со сверстниками и играть в крепость. Все здесь такое в с а м д е л и ш н о е и н а с т о я щ е е.



Неплох и сад Купеческого клуба (ныне двор театра имени Станиславского и Немировича-Данченко). Проходя с той же нянькой мимо импозантного швейцара с галунами по коврам полутемных зал и завешанных, пустующих по утрам биллиардных, мы попадали с ней в этот небольшой, но уютный сад, с извилистыми аллеями, с вековыми, запорошенными снегом деревьями, а главное, ледяной горкой.

А извозчики с голубыми, розовыми, желтыми, синими, зелеными санками и такими же веселыми, яркими номерами!

Их можно было внимательно осмотреть, обойти и облюбовать всех на перекрестках, где они стояли рядами. Или потом наблюдать, как они весело едут по довольно глубокому, размешанному и похожему на халву снегу, лихо съезжая и занося задок к тротуару.

Яркие санки, лошадки, сбруя, вожжи, меховая полость санок, красивые кушаки на синих поддевках, шапки в виде каких-то маленьких цилиндриков — все это жадно привлекало детское внимание. Трудно было расстаться с этими санками, так же как и с санками на катке в те редкие и радостные случаи, когда ехал с мамой куда-нибудь на извозчике. Всегда хотелось выбрать высокие щегольские яркие санки, но мама почему-то садилась на приземистые старые санки, да и сам извозчик был всегда какой-то залатанный и невзрачный.

Сесть на облучок или на козлы, держать в руках вожжи и править лошадкой было моей первой страстной мечтой, как теперь первое желание моего трехлетнего Володюшки — быть шофером. Очень, очень скоро это осуществилось. Летом в деревне мне дали в руки вожжи и даже посадили на смирную дряхлую кобылу и я мог проехаться на ней верхом один, никем не поддерживаемый, держась за поводья. Сам! Сам! Сам!

Вот что было заложено во мне с детства, со всеми плюсами и минусами „самости“ в будущем.

То же самое я вижу и теперь в тебе, дорогой Володюшка! В моих ушах сейчас так и звенит твой голос: „Я сам! Сам! Сам...“

Желание испытать все самому, проникнуть и познать все своими ощущениями, чувствами, своим нутром; неверие и недоверчивость к чужим советам и мнениям, с одной стороны, ведет к самостоятельности и независимости в будущем. С другой же стороны, увы, к эгоизму и нетерпимости. „Я сам! Сам я везде!“ — кричит и Иван Александрович Хлестаков. Вот куда ведет излишняя дозировка „самости“. В тончайших дозировках — секреты роста художника, секреты его мастерства. „Талант — это вера в себя“. Правильное утверждение! Но дайте только этой вере замкнуться в самом себе, дайте этой вере укрепиться сверх меры, дайте этой вере уничтожить сомнения, неудовлетворенность художника собой, его поиски и критическое отношение к себе — и талант, как известно, обратится в свою противоположность, превратится в самомнение, остановится в своем росте и совершенствовании и засты-

нет в тупом самолюбовании. Немало таких примеров мы видим вокруг. Ведь при всем отчаянии актера-художника, при всех его сомнениях в себе, где-то внутри остается и теплится вера в то, что ты можешь справиться со всеми встретившимися трудностями, со всеми разочарованиями в себе; что ты, окунувшись с головой в поиски и работу, найдешь и полюбишь в своем творчестве эти трудности и не сразу давшиеся тебе решения и находки, и обретешь снова столь нужную веру в себя.

В моей жизни не было ни одной роли, в процессе работы над которой я бы не отказывался от нее дважды или трижды. Так было во всех ролях и, пожалуй, чем лучше выходили роли, тем больше было припадков отчаяния и неверия в себя.

Что таить! Мне посчастливилось в жизни в том, что меня любили и лелеяли сначала мои родители и близкие, а в дальнейшем любили и лелеяли первые мои учителя, которые любовно и терпеливо пестовали меня, убеждали и возвращали меня к вере в себя, легонько и нежно подталкивали меня, увлекая новыми возможностями и открывая передо мной, может быть, еще неясные и недоступные мне, но прекрасные и великолепные дали и горизонты в искусстве.

Как необходима такая любовь к актерам со стороны р у к о в о д с т в а и р е ж и с с у р ы театра и кино не только в юности, но и потом, в зрелом, преклонном и прочем дальнейшем малоприятном возрасте.

Всю жизнь нужна актеру такая любовь. Ведь настоящий актер учится и совершенствуется до самой смерти.

Повторяю, что такую любовь и такую, как говорится, истинно творческую атмосферу я имел всю (или почти всю) мою жизнь.

Словом, у меня были хорошие театральные няньки, а покуда в том возрасте, который я сейчас описываю, в то время, когда я хотел стать извозчиком и мечтал иметь настоящую лошадку, у меня тоже была хорошая нянька, на которой я ездил верхом и взапряжку, в буквальном и переносном смысле. Это была добрая нянька, и она первая показала мне, как можно хорошо изображать и перевоплощаться в лошадку. Она показала мне воочию силу фантазии, и она, кстати, как лошадка была и удобнее и покладистее, чем та, настоящая, на которую я сел впервые в деревне.

Насколько мне не изменяет память, моя мать была в какой-то степени последовательницей так называемого в то время „свободного воспитания“. Что это точно значило, я до сих пор хорошо не знаю, но я помню, что позднее кто-то из знакомых мне об этом говорил.

Рассказывали мне также, что я в детстве так орал, что соседи хотели заявить в полицию о том, что рядом в квартире, по-видимому, родители истязают ребенка. Само собой разумеется, что при „свободном воспитании“ меня пальцем никто не трогал, и покуда это „свободное воспитание“ заключалось в том, что я свободно орал во всю мочь.



Врезались мне в память отрывочные воспоминания о 1905 годе. Жили мы в то время в доме Бахрушиных, около булочной Филиппова, рядом с Тверской, в Глинищевском переулке (ныне переулок Немировича-Данченко).

Помню, ужасное впечатление произвел на меня рассказ о том, что нашего дворника Степана застрелили черносотенцы за то, что он был в красной рубашке. Мне так было жалко его и так это казалось непостижимо несправедливым и трагически бессмысленным даже такому маленькому мальчику, каким был я.

Но из окна, от которого меня все же оттаскивали, потому что „свободное воспитание“ было относительным, я видел красиво гарцующих казаков, которые улыбались и махали мне рукой. А может быть, это опять относилось к няньке, которая была около меня.

Мне и не думалось, что эти молодцы, гарцующие на таких красивых лошадях, могли сами убить или служили тем, которые убили бедного нашего Степана.

Вспоминая свое детство я должен сказать и о том, что мать моя была религиозна, но в церковь ходила довольно редко и была во многом последовательницей учения Л. Н. Толстого. Конечно, влияние этих взглядов не могло пройти для меня бесследно, но должен еще раз заметить, что влияние это было отнюдь не навязчиво, да и в этих взглядах сама мать была не так уже уверена и вполне толстовкой ее нельзя было назвать. Отец же вообще не любил говорить ни на политические, ни на религиозные, ни на философские темы.

Трудно мне понять, чем объяснялось его нежелание говорить на эти темы.

Во всяком случае, даже в отрочестве и юности все неясные мне политические вопросы оставались дома для меня неразрешенными. Отец упорно уклонялся от разговора на подобные темы, по-видимому, его вполне устраивало, что сын его растет вне политики.

Взгляды его политические так и остались для меня неизвестными. Но я знал, что в студенческие годы отец участвовал в каких-то беспорядках революционного характера и придерживался умеренных революционных взглядов, не принадлежа к какой-либо партии. Но в своем воспитании я этого никогда не чувствовал, а в раннем детстве и подавно.

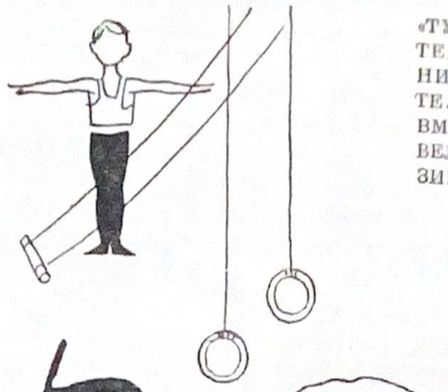
Отец был, как мне кажется, человеком неверующим, но и тут не давал ответа, верующий он или неверующий. Во всяком случае, в церковь он не ходил, никогда не крестился, но взглядов своих не навязывал. У нас в доме принимали священников, бывали молебны и меня водили в церковь исповедоваться и причащаться. В комнате моей матери и в детской висели иконы. Моя крестная мать Варвара Андреевна Чернышова было очень религиозна. Когда я гостил у них в доме, я всегда ходил с ее детьми в церковь. Но ходил я в церковь и исповедовался и

причащался только в том случае, если я сам этого хотел. Правда, в церкви меня главным образом привлекали разные внешние украшения. Приятно было во время причастия глотнуть особенного, настоящего вкусного вина, таинственно и интересно было исповедоваться батюшке в своих грехах, интересно вставать совсем как взрослому и отправлять-ся к заутрене в церковь ночью или пронести зажженную свечку, чтобы она не погасла до дому, от двенадцати евангелий в страстной четверг. Все эти обиды и увлекательные процессы представляли для меня свой интерес.

Первые мои детские вопросы о земле и небе, о боге ставили мою мать в тупик. Ведь она не могла ничего п о д р о б н о мне объяснить. А я требовал подробного и обстоятельного объяснения. Когда мать мне го-ворила, что „бог создал землю“, я спрашивал: „А что было до этого и кто создал бога. И что было до этого этого? И что будет?“

Ни священное писание, ни ответы матери не вносили для меня ясно-сти в такие вопросы. Все было непонятно и неясно. Но мать продолжала мне в то время упорно внушать, что бог есть и что он в моем сердце.

# Г Л А В А II



«ТУРНФЕРЕЙН» И «СОКОЛ» · «ФРА ДЬЯВОЛО». ТЕАТРАЛЬНЫЕ ОЧАРОВАНИЯ И РАЗОЧАРОВА-НИЯ · СИНЕМАТОГРАФ И ДАМА-ВЕЛИКАН · ТЕАТР «КИУ-СИУ» (БИЛЕТЫ ПРОДАЮТСЯ) · СО-ВМЕСТНОЕ ОБУЧЕНИЕ · АРИФМЕТИКА ПОД-ВЕЛА · Я — УЧЕНИК ПЕРВОГО КЛАССА ГИМНА-ЗИИ ФЛЕРОВА

ЗГЛЯДАМ „свободного воспитания“ моей матери я должен быть очень благодарен. Меня никогда ни к чему не принуждали и не насиловали. Разве только к лечению зубов. Да и то за каждый запломбированный зуб мне платили пирожным „бэзэ“. Во всей же моей детской жизни и детских делах меня только направляли и как бы расставляли на моем пути полезные и интере-сные занятия, возможности увлечься какими-либо зна-ниями, искусствами и ремеслами. Конечно, там, где это было нужно, родителям моим приходилось все же педалировать и заставлять меня обучаться необходимому, как бы это ни было мучительно и канительно для них при данной мне „свободе“.

При очень скромных своих средствах они с самого раннего моего детства то увлекали меня рисованием, то ручным трудом, музыкой, детскими спектаклями, немецким и французским языками, занятиями в переплетной мастерской, выдавливанием по латуни, гимнастикой, спортом.

Все это делалось совместно с другими детьми. Мне предоставляли возможность заниматься в первую очередь тем, что больше меня инте-ресовало.

Увы, папа с мамой, конечно, были немного разочарованы тем, что красной нитью моих увлечений шли гимнастика и спорт, а к двенадцати годам еще появилась „сыщицкая“ литература.

Шерлок Холмс, Нат Пинкертон, Ник Картер. Но до этого опасного возраста все шло мирно и спокойно. Всем я занимался в меру и что за беда в том, что с пятилетнего возраста в моей комнате появились кольца и трапеции. Мать сама привела меня в этом возрасте в „Турнферейн“ на Цветном бульваре. Но в „Турнферейн“ меня не приняли. Во-первых, я был мал; не хватало по крайней мере еще трех лет, во-вторых, не приняли потому, что и я и мои родители не годились и не отвечали тем требованиям, которые предъявлялись там для поступающих детей.

Помню, что мать была крайне обижена сухостью и резкостью руководителя-немца, который ей об этом сообщил.

В общем, дали от ворот поворот. Причинами, кажется, были и возраст, и мое несовершенное знание языка (я только еще начинал говорить по-немецки), и происхождение.

В этом было что-то очень обидное. Мальчики в красивых синих гимнастических костюмах, с красными лаковыми поясами, весело болтая по-немецки, пробегали мимо меня, а я стоял отверженный. Они были для меня недоступны. Я был не принят в их общество. Я чувствовал себя позорно, здесь у себя, в родной Москве, маленьким мальчиком.

Тогда мать повела меня в другое общество. Это было уже не немецкое, а русско-чешское гимнастическое общество „Сокол“. Помещение было хуже. „Турнферейн“ помещался рядом с цирком в настоящем большом манеже на Цветном бульваре, а „Сокол“ — в реальном училище на Кудринской-Садовой.

Но главный учитель, Фердинанд Фердинандович Шнепп, так симпатично и радушно нас принял, так искренне обрадовался и посмеялся тому, что у него будет скоро пятилетний гимнаст, что тут же я и остался на первых занятиях.

Форма „Сокола“ мне еще больше понравилась. Белые, открытые майки с красивыми кантиками, синие, обтягивающие ноги трико и красный вязанный поясок с белыми полосками.

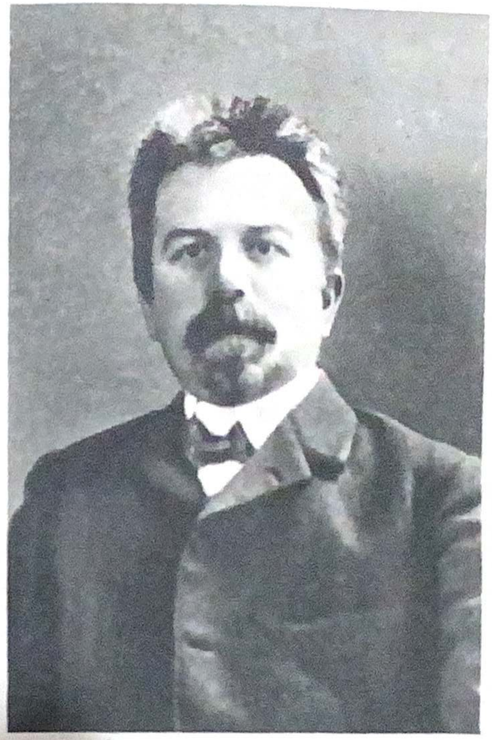
Я с увлечением ходил на занятия, дома появились трапеции и кольца, и в эту же зиму я участвовал, замыкая колонну, на слете гимнастов-соколов в Московском городском манеже.

Смутно помню громадное пространство манежа, освещенного фантастическим светом круглых газовых фонарей, песчаный пол, как в цирке, гулкие звуки команды и в далекой страшной темноте публику, среди которой, я знал, сидела и моя мама.

Пожалуй, это и было первое мое публичное выступление.

С особой осторожностью подхожу я к моим первым т е а т р а л ь н ы м впечатлениям и первым театральным шагам. По совести говоря, не особенно люблю я читать подобные воспоминания. Бывает это обыкновенно так: в детстве берется мамина шаль, в которую завертываются, на голову надеваются кастрюли и пр. и пр.



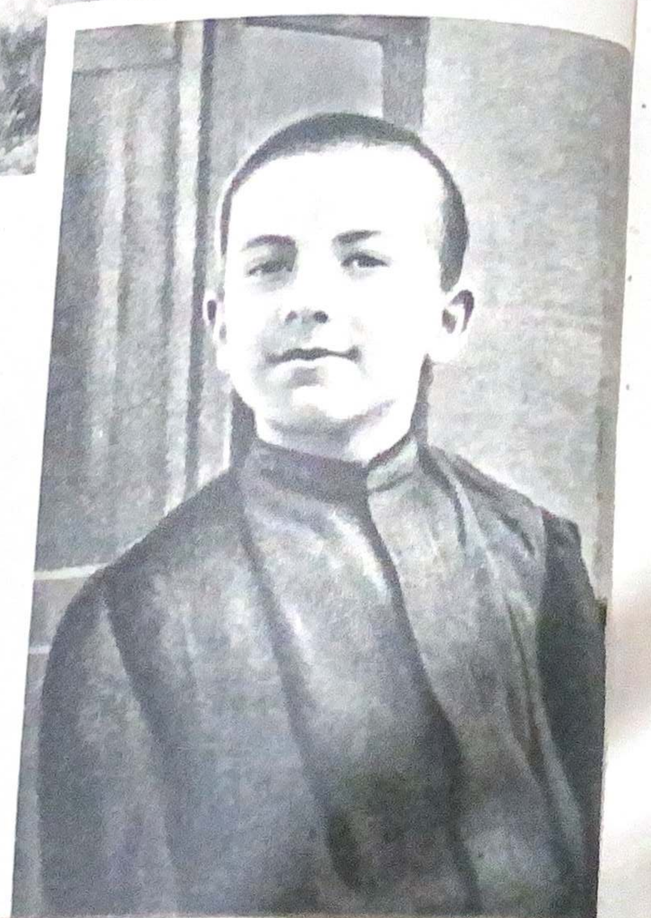


**Владимир Капитонович — отец И. В. Ильинского**

**Евгения Петровна — мать И. В. Ильинского**

**И. В. Ильинский в детстве**

Первый урок верховой езды



В гимназические годы

Было примерно то же и у меня. Были и простыни, были и кастрюли. Все это, конечно, было.

В театре я побывал впервые четырех-пяти лет, и такое потрясение не смогло, конечно, пройти бесследно для такого впечатлительного человечка, каким был я.

„Фра-Дьявол". Одно название чего стоило! Фррра-Дьяво-о-ол! „Фра-Дьяволо" была первая опера, которую я услышал в Большом театре.

Сам театр произвел на меня не меньшее впечатление, чем „Фра-Дьяволо". Весь стиль торжественно-помпезного театрального театра с капельдинерами в ливреях, золотые ложи, красный бархат кресел, роскошный занавес с огромными кистями, таинственный полумрак гаснущего фойе, когда начиналось действие, на цыпочках спешащая и опаздывающая публика, которую, священнодействуя, встречают и провожают в ложи и на места капельдинеры, — весь этот стиль и тон произвели на меня раз и навсегда неизгладимое впечатление.

Такой театр на всю жизнь занял для меня особое место, стал для меня олицетворением старинной театральности. Я сразу впитал в себя все очарование и блеск такого театра.

Я сидел у барьера ложи второго яруса, которую мы получили по контрамарке от пациентов отца, и мне казалось, что представление начнется из пустой, громадной центральной царской ложи. Я никак не думал, что поколеблется гладкая стена и что может исчезнуть замечательная картина на этой гладкой стене, на которой были изображены богини, нимфы, венки, цветы и пр. и пр. (тогда был расписной занавес в Большом театре). Но вот угасла люстра, зашевелилась протискивающимися людьми длинная коробка оркестра, на которую так интересно было смотреть сверху из ложи, полились оттуда разрозненные звуки, диссонансы, пиликанье скрипок и все звуки настраивающегося оркестра, я впился глазами в царскую ложу, меня насильно повернули лицом к сцене, загремел оркестр и я, пораженный, увидел, как волшебная стена с картиной взвилась вверх.

Сначала было очень интересно смотреть на раскрывшееся пространство, на таинственные своды, колонны, дворцы и деревья декораций, наблюдать движения поющих людей. Потом стало скучновато. Я все ждал Фра-Дьявола. Меня несколько развлекли таинственные разбойничьи сцены, которые в моих детских впечатлениях стали основой виденного.

В антрактах я уже развлекался, глядя на сидящих и прохаживающихся внизу людей, интересно блестела лысина генерала, сидевшего прямо под ложей в партере, и мне было любопытно смотреть, попадает ли бумажка из-под конфеты на лысину или нет.

В детстве меня с сестрой часто водили в Большой и Малый театры. Отцу туда доставали контрамарки знакомые артисты-пациенты. Из все-

то виденного мне понравился хор мальчиков в „Кармен“, и я начал им даже что-то кричать из ложи, но тут меня под мой собственный ор бесповоротно унесли из театра.

Потом, я помню, долго жалел, что недоглядел оперы, в которой, по моим соображениям, должны были бодаться и драться быки между собой.

Меня настолько поразило водяное царство в „Садко“, что я не хотел уходить после спектакля.

Поэтому мы с мамой задержались в ложе. Я хотел еще раз увидеть подводное царство. Вдруг занавес поднялся. Вот оно! Но странно, подводное царство вдруг поблекло и начало превращаться в свертывающиеся тряпки и складывающиеся декорации, среди которых двигались театральные рабочие.

„Вот видишь, — говорила мне мама, — все это царство не настоящее, сделанное, его складывают и убирают“. Но я прекрасно помню, что я с этим не согласился, я не поверил. Все, что было сейчас на сцене,— это совсем другое, а то подводное царство, которое я видел, оно не могло превратиться в тряпки и по нему не могли ходить рабочие. Оно не могло быть разрушено! Оно, конечно, осталось там жить, оно существует там, оно есть! Оно есть и продолжает сейчас существовать таким, каким я его видел.

Мне понравилась „Лампа Алладина“, которуя я видел у Корша. Там проваливались сквозь землю, и пламя с дымом вырывалось в этом месте из-под пола сцены.

Я шел на „Снегурочку“ в Малом театре и спрашивал: „А она растает по-настоящему? И я увижу, как она тает и исчезнет?“ „Ну, конечно“,— отвечали мне. Тут я испытал разочарование и считал, что меня просто надули. Снегурочку обступил народ и потом ее уже не было видно. „Вот она и таяла в это время, ты просто не видел ее за народом“, — говорил мне отец. „Нет, они нарочно ее закрыли. Мне это не нравится!“

Позднее мне очень полюбился в Малом театре „Дмитрий Самозванец“. Помню, я всецело был на его стороне и очень жалел, что его авантюра не удалась. Может быть, это было потому, что его играл дядя Остужев, знакомый и пациент моего отца, мимо ног которого я старался лихо прокатиться на трехколесном велосипеде, как бы невзначай раскатясь в приемную.

В Москве появились первые синематографы. В синематографах поначалу показывались какие-то хроникальные куски. Например, шел поезд на публику или ехала пожарная команда тушить пожар, а пленка была окрашена в красный цвет. А некоторое время спустя на экране появились небольшие „комические“ ленты. После синематографа давался еще какой-либо аттракцион. Первый раз меня повели в маленький синематограф на Тверской улице, где в афишах значился аттракцион „Дама-великан“.



Поезд и пожарная машина произвели должное впечатление. Поезд летел прямо на меня. Пожар был тоже страшен. С дамой же произошло опять разочарование. Великан! Великанов я знал по сказкам, по Гулливеру. Пусть он будет не во весь дом на Тверской, но все же — великан! Как же его покажут здесь, в комнате. Наверное, пробили потолок в верхнее помещение!

Вдруг я увидел очень крупную и толстую женщину, которая далеко ли не доставала до потолка. Мне думается теперь, что она была достаточно велика, публика не сочла это за надувательство и была довольна. Тем более что ей на зад ставили самовар на подносе и он умещался и держался там для полного удовлетворения и потехи зрителей. Но для меня это было надувательством и профанацией, не меньшими, чем в „Снегурочке“.

Не мудрено, что после всех этих зрелищных впечатлений я стал играть в „театр“. Вернее, я просто открыл свой театр. Назвал я его „Киу-Сиу“.

По-видимому, появившаяся в моей детской карта земных полушарий сыграла свою роль. Театр был назван по имени одного из Японских островов близ Формозы (нынешнего Тайвана). Думал ли я тогда, когда выводил кистью яркую афишу, что через сорок-пятьдесят лет мой остров уже превратится в настоящий театр — театр военных действий.

Яркая афиша была намалевана печатными буквами, в разных красках и на ней значилось: театр „Киу-Сиу“ — билеты продаются. Я взял у матери портняжное колесико с зубчиками, которым проводил по синим и розовым листочкам билетикам, чтобы дырочками проходила линия контроля. Я хотел, чтобы все было всамделишное. Были даже номера стульев.

Афиши я хотел расклеить в передней и гостиной, где ждали больные. Как видите, я уже тогда понимал толк в рекламе. Этому воспротивились. Тогда я в избытке расклеил их в уборной.

Во всем представлении участвовал я один. Сначала давалась трагедия собственного сочинения. Действующими лицами были два героя: „Мирольф и Геруа“. Имена эти я придумал сам. После трагедии я сам показывал туманные картинки через волшебный фонарь. Это было явным влиянием синематографа.

Монеты, вырученные за билеты, собирались в копилку, которая должна была быть разбита через некоторое время, когда соберется сумма, достаточная для покупки лошади. Я, как вы уже знаете, собирался быть извозчиком.

Как видите, я с детства не любил бесплатных мероприятий. Отец с матерью не противились этому по-видимому только потому, чтобы не мешать моему темпераменту и порыву сделать все по-всамделишнему.

Театр просуществовал недолго. Два-три дня. Публики было мало. Касса была разбита, и в ней оказалось сорок семь копеек — сумма для покупки лошади недостаточная.

В детском саду я играл еще в баснях Крылова. Затем, уже в первых классах гимназии, играл в одном детском спектакле в доме моей крестной матери. Играл царя Вакулу в комедии Крылова „Трумф". Режиссером этого спектакля был Сергей Николаевич Дурылин. Память об этом прекрасном, добром, чудесном человеке и любовь к нему навсегда останутся в моем сердце. Впереди будет еще речь о нем. В то время он был скромным учителем-репетитором детей моей крестной матери, готовил их в гимназию. Они выдержали экзамен в третью казенную гимназию, а я нет. Подвела арифметика, с которой я и потом был не в ладах.

Если Сергей Николаевич плохо подготовил меня к экзамену в казенной гимназии или если я оказался плохим учеником, то, во всяком случае, можно сказать с уверенностью, что он хорошо подготовил меня исподволь к моей будущей деятельности. Его любовь к искусству, его прекрасное, художественное чтение чеховских рассказов, его суждения о театре не могли не иметь на меня большого и решающего влияния.

Но, провалившись в казенной гимназии, я кое-как выдержал экзамен в первый класс частной гимназии Александра Ефимовича Флерова. В глубине сердца я был огорчен, что мне не удалось поступить в казенную гимназию, родители были огорчены, конечно, не меньше меня. Не помогли ни филипповские пирожки, ни любимые пирожные „бэзэ", которыми я усиленно подкармливался во всех затруднительных обстоятельствах моей жизни. Пришлось довольствоваться флеровской гимназией (ныне 110-я средняя школа). Да и то задачи по арифметике мне подсказала решить сама учительница. Сразу почувствовался ласковый либерализм частной и дорогой гимназии. Мне купили у Манделя серую гимназическую шинель, форму, фуражку, ремень с бляхой, новый ранец и я пошел в гимназию. Настроение было достаточно праздничное, но какая-то оскомина от невыдержанного экзамена у меня осталась. Правда, оскомина эта продержалась недолго, скоро улетучилась, и жизнь ученика первого класса гимназии Флерова—Ильинского Игоря—поскакала галопом.

# ГЛАВА III

ПРИЧИНЫ ОСКОМИНЫ · ЧАРСКАЯ · ПИНКЕРТОН И СКОВЕЛЕВ · СПЛОШНОЙ „ЯХТ КЛУБ" · ОТЕЦ · ЗУБНОЙ ВРАЧ И ХУДОЖНИК · МОВ ХУЛИГАНСТВО

САМО СОБОЙ разумеется, что в то время я не мог полностью осознать причин неудовлетворенности, которая осталась у меня на душе от несданного экзамена.

Уязвленное самолюбие, ощущение первой большой неудачи провала?

Все это, конечно, было. Но была и еще одна причина, которую я мог только неясно чувствовать, и надо было пройти нескольким десяткам лет, чтобы можно было проанализировать то, что я только смутно и неясно ощущал тогда в своей мальчишеской душе.

Гимназия Флерова была в некотором смысле барская гимназия. Большинство детей, учившихся в ней, были детьми богатых родителей. Около гимназии стояли и не раз подъезжали к ней собственные выезды.

Здесь учились Катыки, Дуваны, Расторгуевы и другие дети богатых московских промышленников и коммерсантов.

Плата за обучение в этой гимназии была чуть ли не вдвое выше стоимости учения в казенных гимназиях. Правда, это была одна из лучших частных гимназий. Но дух шалопайства все же в ней процветал. Скромному зубному врачу, простаивавшему по двенадцать часов у зубоврачебного кресла беспросветному труженику, каким был отец, трудно было достать средства, которые требовала такая гимназия, с ее дорогостоящими завтраками, дополнительными уроками, богатыми учениками, одетыми в самую дорогую и добротную форму, и разными внегимназическими удовольствиями и соблазнами, которые не составляли для большинства обеспеченных семей никаких материальных трудно-

стей, но были весьма обременительны для нашего скромного бюджета. Но не только материальная сторона была тяжела для отца. Он не считал Флеровскую гимназию подходящей для сына! Отец чувствовал, что с пути „свободного воспитания“ я скатываюсь к избалованности и шалопайству. Я не оправдывал первых его серьезных надежд.

Направления моих интересов, мои вкусы также для него становились непонятными и огорчительными. У него росла боязнь, что мои в р е м е н н ы е увлечения и интересы уведут меня в жизни не туда, куда бы ему хотелось. Он никогда не высказывал этого прямо, но, вспоминая то время, мне кажется, что я прав, расценивая таким образом все его сомнения. Ему никак не могло нравиться, что его сын увлекается, например, всем военным, проявляет желание перейти из гимназии в кадетский корпус или военное училище, бредит погонами кадетов и юнкеров Александровского военного училища. Зачитывается Чарской, „сыщицкой“ литературой Нат Пинкертона и Шерлока Холмса — прародителями нынешних американских „комиксов“. Эти „шедевры“ чередуются со сверхпатриотическими книжками о походах в Хиву и турецких походах генерала Скобелева. И даже не Суворов, а именно Скобелев становится любимым военным героем его сына.

Отец не воспитывал меня в революционном духе и не внушал ненависть к существующему строю, но можно было не сомневаться в том, что строй этот был глубоко чужд отцу, что он глубоко его презирал, что он не терпел военщины и полицейщины. Он был честным тружеником-интеллигентом, укрывал после революции 1905 года в своей квартире друзей-революционеров, которым грозила кара. Какой же пошлостью казались ему все мои увлечения. Хотя я и был еще мал по мне кажется, что он даже немного отвернулся от меня, перестал верить и в меня и в то, что из меня может выйти какой-нибудь толк.

Мать была более терпелива и с покорностью переносила все мои подобные увлечения.

Затем наступило слепое и неограниченное увлечение спортом, с поисками и мечтами об особых фуфайках с гербами императорского „Яхт-клуба“, клетчатых галифе, в которых играют в хоккей и катаются на Петровке московские денди. Театр, книги, какие-либо другие интеллектуальные занятия кроме наскоро, в двадцать минут выученных уроков (все-таки, хоть славу богу, выученных), — все перестало существовать.

Внегимназическое время занимает, соответственно временам года, каток, хоккей и Москва-река с клинкерами, скифами, четверками и восьмерками, а также футбол и теннис.

Весь этот „новый быт“ с мелькавшими в моих разговорах и рассказах фамилиями новых сверстников и старших спортсменов, которым я подражал, — Цопни, Мазетти, Ломбардо, Дурново, Смитсов, Варгафтиков, Вердванов, Вейсов — был для отца не менее чужд и странен. Но, правда, среди них были и Виктор Гезе (ныне народный артист СССР Станицын) и Кутаков (ныне заслуженный артист Кольцов) и Б. И. Волков (художник, заслуженный деятель искусств) и даже ныне покойный, врач-гомеопат Д. П. Соколов, пожилым уже человеком игравший бека (защитника) в первой хоккейной команде „Яхт-клуба“. Мальчишки звали его „доктором“. Но мой отец-доктор считал, что я попал в совершенно не свойственную для меня среду сомнительной „золотой молодежи“. Хорошо все же, что отец не махнул на меня рукой и не оставлял хоть изредка без своего влияния.



Отец мой был скромный, застенчивый и удивительно деликатный человек. Если, как я уже писал, он отмалчивался и не любил рассуждать с нами о религии, философии и политике, то я объясняю это тем, что он не был н и в ч е м с а м т в е р д о у в е р е н.

Передавать же детям свои сомнения и скептицизм по поводу существовавшего строя, а также свои сомнения в возможностях, а главное, справедливости и правильности революционных путей он считал излишним, как он считал излишним убеждать нас верить в бога, в существовании которого весьма сомневался. Но также избегал он з а с т а в л я т ь или убеждать нас не верить в существование бога, так как доказать нам, что бога нет, он тоже не мог.

Он, как салтыковский труженик-коняга, философский смысл жизни мог объяснить только его словами: „Но что такое сама эта жизнь? Откуда она пришла и куда идет? Возможно, на эти вопросы ответит будущее. А может быть, и оно останется столь же немо и безучастно, как та темная бездна прошлого, которая населила мир привидениями и оставила им в жертву живых...“ Он только своей совестью мог разобраться, что в практической, повседневной жизни черное и что белое. Что честно и что нечестно. И дальше этого отец не хотел идти в своих выводах, как типичный для своего времени интеллигент. Может быть, мягкотелый, но честный, искренний и благородный человек. В своей жизни, он, как многие интеллигенты того времени, очень любил Антона Павловича Чехова, с его нежной и глубокой любовью к человеку и человеческой жизни, с его непримиримостью художника ко всяческой трагикомической житейской пошлости, житейским нелепостям и зоологическому существованию. Отец был по натуре художником, а между тем всю жизнь провел он у зубоврачебного кресла. Изредка отрывался он от него для участия в любительском спектакле или, приняв на пять минут „горизонтальное положение“ (по его выражению), затем срывался со своего диванчика и ехал п и с а т ь. Писать этюды было его основной страстью художника. Он забирал кисти и палитры, надевал крымскую войлочную шляпу и серую замызганную толстовку и уезжал на свободный денек куда-нибудь в монастырскую гостиницу, в тишину, писать русскую природу, русские пейзажи. В изобразительном искусстве он доходил до профессионализма и даже выставлялся у передвижников и в „Мире искусств“.

Я хотел, чтобы хотя бы один из всех мною издаваемых журналов печатался настоящим набором, в настоящей типографии, с настоящим тиражом. Игрушечный набор резиновых букв под названием „Гутенберг“ меня не удовлетворял. Получалось не по всамделишному. Я не верил матери, что такие типографские издания стоят безумных денег.

Я потащил ее в настоящую типографию, и только хозяин типографии смог убедить меня, что напечатание моих произведений для меня еще менее доступно, чем покупка лошади времен „Киу-Сиу“. Однако страсть к журнальной деятельности надолго осталась у меня и, несмотря на то, что как раз в это время наступил мой спортивный период, я до самого окончания гимназии выпускал там журнал-газету „Разный род“.

Это была юмористическаая газета, откликавшаяся на всю гимназическую злобу дня. Серьезными там были только спортивные известия. В газете этой допускались некоторые вольности и даже фривольности, которые уже вошли в традицию этого „Разного рода“. Взрослым эта газета не показывалась.

Но к тринадцати-четырнадцати годам, в критическом в некотором отношении возрасте, все журналы, кроме „Разного рода“ и ярко-красных и желтых обложек выпусков Пинкертона и Холмса, все чтения, все увлечения театром и даже кинематографом — все было отброшено ради спорта.

Как тут не заволноваться отцу с матерью. Я напомню читателям, что спорт в то время не был таким уважаемым делом и занятием, как теперь. К футболу, например, отношение было крайне критическое. „Из головы все ушло в ноги“, — говорили тогда. А поездки на футбольные поля „Зекаэс“, „Эскаэс“, „Унион“ на трамвайных колбасах, свистки, улюлюканье и хулиганство среди публики, крики: „Рефери жулик!“, „Рефери на мыло!“ Все это приводило родителей, интеллигентных родителей, в отчаяние. „И это дети интеллигентных родителей!“ — говорил наш попечитель Александр Ефимович Флеров, разбирая хулиганские выходки гимназистов в стенах и вне стен гимназии.

А выходки эти множились и принимали угрожающий характер. Помню, как после одного некрасивого и ничем не оправданного проступка, о котором мне стыдно рассказывать, был в гимназию срочно вызван отец, и я был исключен на два месяца. Так постепенно становился я несносным и нетерпимым подростком.

Не хочется долго останавливаться на неблаговидных подробностях моего поведения и на моей очень часто проявлявшейся неблагодарности к отцу и матери. Скоро, очень скоро пришлось мне пожалеть об этом! Всю жизнь с горечью вспоминал я о моем безрассудстве и глупости тех лет. До сих пор у меня в памяти случай, который произошел года за три до смерти отца.



На даче, на террасе, за обедом, я, придравшись к матери, грубо оттолкнул от себя тарелку с едой. Тарелка полетела в окно, на землю. В сотую долю секунды я почувствовал, что перехватил лишнего. Я метнул взгляд на отца и увидел, как он изменился в лице. Он вскочил из-за стола и бросился ко мне. Никогда в жизни он не бил меня! Я соскочил с террасы и побежал. Отец с больным сердцем (через три года он умер от сердечной болезни) бросился бежать за мной изо всех своих сил. Но я был спортсменом. Все эти дни я как раз тренировался в „беге на сто метров“. Отец не догнал меня. Задыхаясь, он упал ничком на траву и застонал от боли и от обиды. Я смотрел на него и ком отчаяния и жалости сдавил мне горло. Мне казалось, что он умирает... Я просил прощения; слезы лились у меня, слезы раскаяния от моего поступка, от страдания отца, от моей глупости, от всего того, что произошло. До сих пор мне стыдно и непонятно, как мог я вести себя таким образом. Ведь таким поведением я подкашивал здоровье и приближал кончину самых дорогих и близких мне людей. Они воспитывали меня свободно, делали свободным и, возможно, в конце концов сделали меня свободным, привили мне столь дорогую для меня теперь свободу и любовь к независимости, а я тогда, незрелый в этой свободе, глупый и избалованный, отнимал за все это у них преждевременно жизнь! Только один учиненный мною скандал был воспринят моими родителями несколько добродушно, и такому скандалу они, пожалуй, даже несколько обрадовались. Но об этом я пишу в следующей главе.

# ГЛАВА IV

СВЕЖИЙ ВОЗДУХ · «ВЯСНА ЯДЁТЫ» · ДАМСКАЯ ХОККЕЙНАЯ КОМАНДА ИМЕНИ · Я В СПОРТИВНОМ ЗЕНИТЕ · ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫЙ СКАНДАЛ · ПОДКРАВШИЙСЯ ТЕАТР · ПЕРВЫЙ РАЗГОВОР О НАШЕЙ МОЛОДЕЖИ, ГЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ И СЦЕНИЧЕСКИХ МГНОВЕНИЯХ

ОДНАКО как увлекательно шла или вернее галопировала моя жизнь на спортивном поприще!

Так увлекательно, что хочется вернуться с тобой, читатель, ненадолго на Петровку с ее прудом-катком и теннисными кортами, на милые Воробьевы горы, на зимние станции-дачи „Могливс" и „Яхт клуба", покататься с тобой на длинных санях „бобслей", которые лихо проносятся от чайной Крынкина, летят дальше со свистом, окутанные снежной пылью, взметаясь на вираже, стремительно свергаются с последнего спуска и катятся по льду Москвы-реки — аж до другого берега! Я показал себя таким неприятным и пустым барчонком в последней главе, что хочется взять тебя, читатель, за руку и вывести на свежий воздух, прежде чем рассказать тебе о новом скандале и вытекающих из него событиях. Хочется показать тебе и хоккейный матч „Яхт-клуба" с „Унионом", прийти после этого славного состязания к нам домой, в Хлебный переулок, где мама напоит нас чаем с кизиловым вареньем, а потом зайдет папа с приема больных и поведет нас с тобой посмотреть великого артиста Варламова.

Свежий воздух! Как он нужен нам! И как мало мы его ценим. Нет жизни без движения. С дыхания начинается жизнь. В дыхании — первые ее радости. Человек так привык, что он дышит, что он теряет ощущение радости и своего наслаждения дыханием. Наслаждение вдохнуть всеми своими легкими свежий воздух! Будь то воздух солнечного морозного дня, или зимний воздух, смягченный и увлажненный миллионами падающих снежинок, или свежий воздух ветра морского прибоя, бьющий в лицо и доносящий своими порывами запах водорослей и пенные ароматы моря, или воздух соснового леса в знойный летний день, или несущий то степные ароматы трав, то влажное дыхание подмосковного грибного прелого леса, или студеный чистый воздух простора снежных гор, или дрожащий октябрьский воздух, который колеблется над южным морем, уже усталым и остывающим после знойного лета.



В те годы мы найдем в зимний воскресный день снежный, пахнущий свежевыстиранным бельем чистый воздух и над Воробьевыми горами, где целый день будем лазить и спускаться на лыжах вверх и вниз, делать повороты, прыгать с небольших трамплинов, глазеть, как состязаются настоящие прыгуны и как флажками отмечаются их успехи и небывалые по тому времени двадцати- и тридцатиметровые прыжки.

После восьми-десяти часов пребывания на воздухе мы, сняв лыжи, с пылающими лицами удивительно легкой походкой дойдем до трамвайной остановки, и на трамвайном прицепе поздно вечером возвратимся домой, голодные, как волки, уже усталые и сразу разморенные и разомлевшие от домашнего тепла и пищи. Трудно закончить оставшиеся уроки. Глаза слипаются, голова не варит, валишься в постель и вдруг сразу проваливаешься в беспробудный сон до серенького понедельничного утра, когда надо, наскоро пробежав за чаем недоделанные уроки, поспешать Мерзляковским переулком во Флеровскую гимназию.

В гимназии есть, конечно, для меня свои обычные гимназические интересы, заключающиеся главным образом в юморе и иронически-шутливом отношении ко всему там происходящему: изобретение новых типов шпаргалок к алгебраическим классным работам, отвлечение преподавателя различными вопросами. Дело заключается в том, чтобы задавать ему ряд таких занимательных вопросов по его предмету, чтоб заставить его тут же отвечать на них с увлечением до тех пор, пока не позвонит звонок на перемену, и тогда мы спасены от вызовов к доске и ответов на заданные уроки.

На уроке физики пристаешь к доброму Борису Федоровичу: „Борис Федорович, покажите ж опыты".

На переменах, оставаясь дежурным в классе, бросаешь снежками, собранными с подоконников, в проходящих прохожих. С уважением глядишь на Хрущева Николая, который не ходит на уроки закона божьего. Он как-то нарисовал на склеенных листах ватманской бумаги громадную схему Старого завета. Аналогичные схемы рисовать любил наш историк. Инициативный Хрущев перенес этот метод на закон божий. Наш добрый батюшка, отец Александр, был так тронут такой инициативой, что уже второй год терпит отсутствие Хрущева на уроках, тем более что на вопрос: „Хрущев здесь?" — ему отвечают: „Нет, он теперь срочно готовит схему Нового завета".

Едва прозвонит звонок на большую перемену, с ревом, визгом и восторгом несется и рвется из всех классов, со всех четырех этажей,

вниз в раздевалку и в столовую, скользя по перилам, грохоча по лестницам, прыгая через восемь ступенек, лавина „детей интеллигентных родителей". А на самом верхнем этаже, в официальной курилке, надпись углем через всю стену, надпись как бы являющаяся лозунгом гимназии: „Весна ядёт!" Еще один-два урока после большой перемены, наскоро проглоченный дома обед — и я с хоккейной клюшкой и коньками в руках лихо вскакиваю на ходу в трамвай „А", который, дребезжа, спешит по бульварам к катку „Яхт-клуба".

Все должны обратить внимание и видеть, как молодой, ловкий спортсмен спешит на хоккейную тренировку. Так же ловко соскакиваю я на ходу трамвая, как бы невзначай демонстрируя и вертя перед всеми клюшкой. Уже на катке я задерживаюсь у небольшой ледяной площадки, где солидные, пожилые и важные англичане, одетые в роскошные теплые шубы и в подбитые желтой кожей огромные боты, играют в какую-то зимнюю игру, похожую на кегли, перегоняя на очерченные синей краской круги и углы большие тяжелые круглые гири, похожие на утюги. Посмотрев как солидно и спокойно идет игра, как аккуратными особыми щетками расчищают матросы „Яхт-клуба" путь такой блямбе, я спешу в раздевалку, чтобы поспеть к началу тренировки дамской команды, так как именно в этой дамской команде начинается моя хоккейная карьера. В хоккей на льду в России только что начинали играть. Женский хоккей в дальнейшем, мне кажется, не имел развития. Но в свое время делались попытки привить женский хоккей. Правда, состязаний между командами и розыгрыша первенства, по-моему, не было, но одна-две женские (или, как тогда говорили, „дамские") команды тренировались.

Так как „дам", любительниц этого спорта, явно не хватало, то команды пополнялись подходящими подростками, более или менее приличного вида. Я был признан достойным занять место среди них, и хоккей стал для меня любимым спортом.

Из таких подростков в дальнейшем образовалась вторая команда „Яхт-клуба", капитаном которой я и стал. Постепенно хоккей занял у меня все свободное время и оттеснил даже любимые воскресные вылазки на Воробьевы горы. По воскресеньям происходили „календарные матчи", поэтому для лыж не оставалось времени.

Я делал быструю карьеру, играл уже иногда за первую команду, а однажды даже за сборную Москвы. Московским денди в клетчатых галифе, белоснежных особой вязки фуфайках с отложными воротниками и золотом и всякими красками расшитым гербом императорского московского речного „Яхт-клуба" пришлось потесниться.

В других московских командах начали появляться молодые сильные игроки из молодежи фабричных районов. В спортивном клубе „Унион" в Самарском переулке оказалось много простых парней, игравших еще недавно самодельными клюшками и резиновыми мячами на своих дворах. Через два-три года Октябрьская революция дала неограниченные возможности для всей рабочей молодежи, и мы видим теперь, через сорок с лишним лет, как эти возможности в спорте претворились в мировые рекорды и достижения советских спортсменов.

Теперь мы воочию убедились также, какие блестящие физические данные и способности имеет наш народ.

Тогда же только отдельные, особенно упорные и способные парнишки пробивались в спортивные клубы. Членские взносы были в них очень дороги, и спортом могли вволю заниматься только состоятельные люди. Даже в семье со средним достатком, какой являлась наша семья, было трудно экипировать меня и поддерживать мои спортивные занятия. Я еле вымолил у матери те двадцать пять рублей, за которые был получен членский билет с голубой полосой и гербом „Яхт-клуба" и который давал право участия в гребных гонках и хоккейных состязаниях, а также право раздеваться в „членской комнате", кейфовать и важно читать там журналы „К спорту" и „Русский спорт".

Правда, с галифе ничего не вышло, мама не сумела их сама сшить и получились они нескладными и совсем не такими, как у капитана первой команды Цоппи. И белоснежная фуфайка с отложным воротником от „Жака" „кусалась" и оказалась совершенно недосягаемой. Пришлось довольствоваться белой летней рубашкой, одетой поверх серой фуфаечки, но на рубашку пришивался все той же мамой приобретенный с великим напряжением за десять рублей роскошно расшитый герб — ИМРЯК, и все было в порядке.

Но если мне, „дитяти интеллигентных родителей", было все это достаточно трудно и сложно, то как же сложно все это было для детей рабочих и мелких служащих! Да и нежелательны были все эти „неотесанные" парнишки для самых разнообразных спортивных клубов, в особенности же для претендующего на высший тон императорского московского речного „Яхт-клуба". Правда, в этом претендующем на высший аристократизм клубе так называемым „командором" (председателем) был известный Шустов, популярный более в области производства коньяка, чем аристократического спорта.

И вот хлипким фатам, в галифе и лондонских кепи, пришлось потесниться даже и в этом клубе. Лучше иметь хорошего вратаря, который не пропускает ни одного мяча, вратаря, подобного тому, который играет рядом в команде дворовых мальчишек в доме Обидиных (та же Петровка 26), чем иметь в воротах одетого в „щитки" и всевозможные доспехи от „Шанкса" и „Жака" благопристойного московского джентльмена, изысканно и эффектно пропускающего мяч за мячом в охраняемые им ворота.

Так появился в воротах „Яхт-клуба" Кутаков (ныне актер Кольцов из театра Вахтангова). Вид его был неописуем. Но остатком клюшки он защищал ворота лучше любого профессионала. Он мне казался каким-то дворовым Геккльбери Фином. Только дохлой кошки не хватало

на его клюшке. Вид его никак не гармонировал с командой „Яхт-клуба“, в заплатанные штаны вместо галифе и куски фанеры и картона вместо щитков носили совершенно экзотический характер.

С его появлением и появлением еще одного парня из Новогиреево „Яхт-клуб“ возвратил былую славу и бился уже вровень с еще ранее опролетаризированным и вышедшим на первое место „Унионом“.

Хотя вид у меня был поприличнее, чем у Кутакова, но все же для „Яхт-клуба“ я также был явным парвеню.

Достиг я своего спортивного зенита к пятнадцати годам. Самый младший по возрасту, поэтому несколько опекаемый, подбадриваемый и балуемый старшими, я становлюсь надеждой, я играю за первую команду в хоккей, на гребных гонках я обгоняю на полкорпуса на „скифе“ подпоручика Беклемишева и мне аплодируют как заправскому чемпиону. Сам чемпион Европы Анатолий Переселенцев поздравляет меня и жмет мне руку.

Правда, не обходится без неприятностей. Ранней весной, после только что прошедшего ледохода, я на скифе наезжаю на прогулочную лодку, перевертываюсь, погружаюсь в ледяную воду и стремительно плыву к берегу, бросая свою лодку-скиф. Оказывается, это против правил. Нельзя оставлять лодку: надо держаться за лодку, не бросать ее и ждать, пока меня с ней не доставят на буксире к берегу. А ледяная вода? На этот вопрос мне ответа не дают и дисквалифицируют на все лето. Ну и к лучшему! Уже подоспел тот скандал, о котором я предвещал в предыдущей главе, и мои спортивные интересы, уже подорванные новыми увлечениями в жизни, скоропалительно начинают испаряться и очень скоро исчезают совершенно.

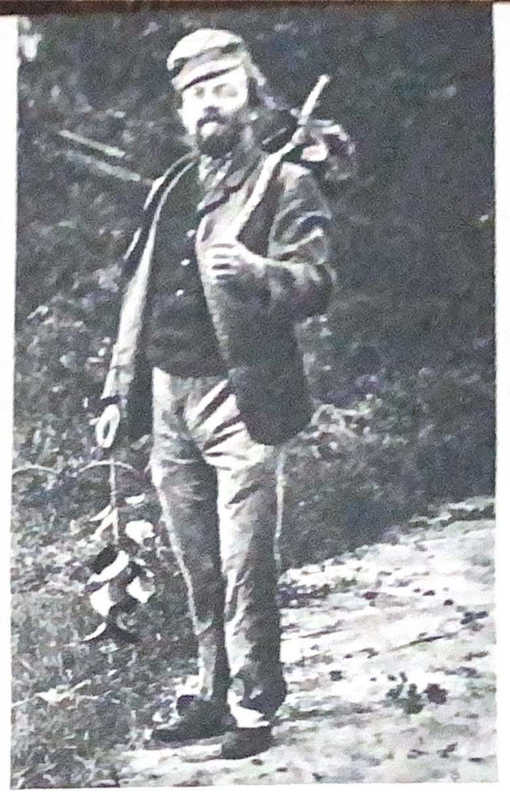
— Почему папин билет третьего абонемента в Художественном театре уже второй раз за эту зиму получает сестра Оля, а не я? Почему?!

— Да потому, что ты никогда не интересовался театрами, ты никогда не говорил, что хочешь ходить в театр. У тебя даже разболелась голова, когда я тебя один раз повела в Художественный театр, — отвечала мама. — Тебя не оторвать от катка и хоккея, а Оля учится в школе пластики Рабенек, она завзятая театралка, и я даже не могу представить, как я могу у ней отнять билет. Она ждет не дождется опять видеть на сцене Качалова. Ты же не интересуешься театром.

— Неправда! Я хожу все время в театр. Я был с папой на „Сорочинской ярмарке“, я видел с Монаховым „Желтую кофту“, папа мне давал билеты на Варламова и Давыдова, в Художественном театре я был только на „Синей птице“, а теперь я хочу видеть „Горе от ума“, и „Хозяйку гостиницы“, и „Смерть Пазухина“, и „Месяц в деревне“, и „Где тонко, там и рвется“, и „У царских врат“, и „На всякого мудреца“, а „На дне“ уж обязательно, обязательно.

— Ну хорошо, я тебе обещаю достать билеты, но сегодня идет „Катерина Ивановна“ — это тебе не интересно. Пусть пойдет Оля.





Отец И. В. Ильинского в роли Аркашки в любительском спектакле «Лес» А. Островского

Команда Яхт-клуба. 1917

**Группа участников студии Ф. Ф. Комиссаржевского. В центре — И. В. Ильинский**

Еле-еле удалось меня утихомирить. Помогло количество спектаклей, которые были обещаны взамен андреевской „Катерины Ивановны".

И вдруг только тут обнаружилось, что я действительно хожу в театры. Один раз послушался матери, которая соблазнилась дешевизной билетов на утренники в рождественские каникулы и решила попытаться просветить меня, щедро ссудив деньгами сразу на несколько билетов. Я потолкался у касс театров, понюхал краски и поглазел на заманчивые названия пьес в афишах.

За три-четыре спектакля я обрел любимых актеров и уже смотрел и искал их имена на афишах: Садовскую, Борисова, Радина, Борскую, Рыжову, Грузинского, Климова, Чехова, Колина, Подгорного, Грибунина, Москвина. Имена и фамилии актеров на афишах даже во времена социального неравенства печатались одинаковым шрифтом и поалфавиту, несмотря на различие положений и значимости актеров. Однако в афише всегда можно было разобраться, кто, когда и в чем играет. Пусть зарубят себе на носу это наши театральные руководители, директора и администраторы, известные как упорные любители обезличенных спектаклей с удобными для них пешками-актерами.

Вместе с тем пусть не забывают, что пятнадцатилетние гимназисты и школьники искали в свое время и ищут теперь в афишах своих любимых актеров и интересуются, когда, где и кто из них в каком спектакле играет. И найти и отыскать фамилии актеров им желательно не только в премьерной афише, но и в сводной афише и в афише старых, рядовых, повседневных спектаклей.

Дирекция и администрация многих наших театров не думают или не хотят думать о таких мелких интересах зрителей и таких пустяках, как „кто играет в такой-то пьесе", и пьеса вслепую значится в афише. По-видимому, они хотят, возможно, бессознательно отучить публику разбираться в актерах, так как это для них хлопотливо, и считают, что выгоднее прийти к такому положению, что „у нас все актеры хорошие".

Пусть знают они, что любимцами и фаворитами могут быть не только громкие имена общих любимцев, но, что у разной публики есть и разные свои любимцы, что театральная публика, являющаяся частью народа, подчас больше, чем руководство, следит и лучше, чем руководство, знает и ценит не только корифеев, но и скромных, маленьких, а также молодых актеров, которых она в каких-то спектаклях заметила и полюбила. До сих пор я, например, помню имена неизвестных актеров того времени, которые привлекали мое юношеское внимание и которых я любил и искал в афишах не менее, чем знаменитостей. Это были: Александров, комик, замечательно игравший маленькие роли в театре Корша, лучшего Межуева в „Мертвых душах" я не видел, Моисеев, исполнявший роли старых слуг и лакеев в том же театре Корша, Вольский сделал себе имя в небольшой роли в „Хоре братьев Зайцевых", Лагутин, создавший ряд маленьких ярких ролей в театрах

миниатюр. А сколько было прекрасных исполнителей маленьких ролей в Художественном театре, вплоть до безмолвных участников массовых сцен! Я хочу напомнить, что с таких маленьких ролей начинается культура театра.

Пусть знают наши директора и администраторы, что не только „с театральной вешалки начинается театр". Это они уже начинают понимать, потому что т а к сказал Станиславский. Но хочется им сказать, что Станиславский „театральную вешалку" понимал, как и театральную афишу, и театральную кассу, и всю ту первую ступень театральной культуры, которая начинается у подъезда театра, а также у любой печатной афиши. К сожалению, подобный упрек я должен бросить и театральной критике, о которой главная речь еще будет впереди.

Кто как не театральная критика двигает вперед молодежь, открывает или закрепляет и утверждает достижения новых талантов, новые имена. Можно ли сомневаться во внимании и возможностях, которые даны молодежи в нашей стране? Моральная поддержка молодежи, смотры театральной молодежи, доброжелательное и любовное отношение к ней всюду являются основным фундаментом, способствующим ее буйному росту.

Но, как мне сказал один любитель-цветовод, говорить, что ты любишь цветы, — мало. „Какой же дурак, — добавил он, — скажет, что он не любит цветов". Какой же дурак скажет, что он не любит молодежь. Любить цветы — это значит знать каждый цветок в своем саду, знать все его слабости, знать, чем и как он болеет, как он растет, где нужно его подвязать, как и чем его подкормить, подкрепить и прочее и прочее. Словом, лелеять каждый цветок.

Наши театральные руководители, когда они говорят и пишут, что выдвигают молодежь, часто выдвигают этим в первую очередь себя, а не молодежь. „Мы растим, мы воспитываем, мы нашли! Мы создали. Посмотрите, сколько у нас дебютантов!" Дебютантов действительно каждый год много. Но горе все в том, что через год такие руководители забывают о них, выдвигают новых, снова шумно заявляют об этом и бросают их так же, как предыдущих, вместо того чтобы кропотливо и любовно вести и воспитывать их дальше. А эти вчерашние дебютанты, подчас неумеренно захваленные, предоставленные самим себе, не получая повседневного внимания и не умея еще работать самостоятельно, останавливаются в своем росте и нередко незаслуженно увядают...

Для смотров молодежи у нас выпускаются особые афиши, театральная критика специально пишет о таких смотрах. А надо сказать, что наша театральная критика пока нас не балует.

К оценке нашей театральной критики в разные периоды театральной жизни я вернусь еще, когда подойду к рассказу о своей театральной работе. Сейчас я говорю об этом только в связи с тем, что при такой скупости театральной критики молодежи, в особенности на смотрах,



уделяется достаточно внимания. Но внимание к смотрам является чем-то вроде „кампании", и самые смотры, являющиеся, правда, праздником и именинами молодежи, носят, к сожалению, кампанейский характер.

Все внимание руководства обращено на подготовку к смотру молодежи, к этому м е р о п р и я т и ю как самоцели. Между тем воспитание молодежи должно быть в жизни театра повседневным и ежечасным.

Мы забываем один из заветов Станиславского, что любой рядовой, будничный спектакль должен быть праздником для актера как для маленького, так и большого, да и вообще для любого человека, который находится на сцене театра. Будней в театре вообще быть не может. А с м о т р, по существу, должен продолжаться и распространяться на все то время, когда театр открыт для зрителя.

Д е я т е л ь н о с т ь театра и есть с м о т р.

Наша критика во все время работы театра невнимательна не только к жизни театров, к молодежи, но в особенности она невнимательна к исполнителям небольших ролей. Несколькими строками выше я вспоминал, что меня, мальчика, и моих сверстников привлекали прекрасные актеры на небольшие роли. А профессиональная критика проходила и продолжает проходить мимо них. Вспоминая мои чувства и мое недоумение в Малом театре по поводу молчания критики относительно моего исполнения ряда ролей з р е л о г о п е р и о д а м а с т е р а, я думаю, как трудно и горько было всегда исполнителям маленьких ролей, о которых, за редким исключением, вообще не пишут, даже, когда они великолепно играют.

Зрителям приходится иногда самим говорить за себя, говорить за критику и таким образом приучаться не считаться с критикой. Но мы знаем, что зритель должен направляться и воспитываться хорошей и талантливой критикой. Направляются ею и актеры и театр.

Актеры моего поколения, воспитанные Станиславским, Немировичем-Данченко, Мейерхольдом и Вахтанговым, могут подтвердить, что эти наши учителя таких различных направлений сходились в одном. Они учили нас, как это ни покажется странным, не считаться с критикой, не обращать внимания на критику. Эти великие мастера, конечно, не могли не знать и великолепно знали, что без настоящей критики и самокритики не возможен рост художника и актера. Говоря, что не надо считаться и обращать внимание на „критику", они под такой „критикой" подразумевали случайную, безответственную, малограмотную театральную критику, тот суррогат критики, который может дезориентировать художника, да и зрителя-читателя. А ведь суррогат критики и самокритики, одна видимость критики, всегда существовал и, к сожалению, существует и теперь. Вот в каком сложном и запутанном лесу нужно разбираться молодому актеру.

При таком путаном положении вы, наверное, скажете, что он ведь и хорошую, дельную критику, если она ему неугодна, может отнести

к той презираемой им критике, с которой предлагали ему не считаться его большие учителя. Тут уж дело совести и ума молодого актера разобраться по-настоящему в справедливости критики.

Часто бывает и так, что все сводится к обычному актерскому выводу, что если критик тебя похвалил, то это умный и знающий критик, и вся рецензия хороша и достойна. Если же он поругал, то он ничего не понимает

Однако, не игнорируя подобного отношения к критике, я должен сказать, что наша театральная критика з а с л у ж и л а плохое отношение к себе со стороны театрального мира.

Как важно бережное отношение критики к молодому актеру! Как важно ответственно следить, хорошо знать и растить такого актера. Не подкосить его в случайной неудаче и не вознести его незаслуженно и нетактично по отношению к его другим товарищам. Как важно критике, равно как и руководителям театра, не дать пропасть даже искорке таланта у молодого актера, как важно и полезно,с воспитательной стороны, быть этой искорке отмеченной и замеченной.

К сожалению, наша театральная критика удивительно нечутко проходит мимо таких искорок таланта. Как можно было не заметить великолепного начала театральной работы молодого Н. Подгорного в Малом театре в роли вестового английского генерала Айронсайда в „Северных зорях“ Никитина. Какой бы дала толчок внимательная критика молодежи в их отношении к маленьким ролям и в большем уважении к этим ролям. Последнее время мы, к сожалению, замечаем, что молодежь стремится отчасти из-за общего невнимания к малым ролям играть только большие роли, так как п р а к т и ч е с к и только большие роли продвигают эту молодежь.

Молодежь забывает, что ведущие роли далеко не всем дано играть. Что можно быть очень хорошим и большим актером и на эпизодические, характерные роли. Наконец, молодой актер, которому по своим данным суждено стать актером на большие роли, обогащается, играя эпизодические роли, и приобретает необходимую технику для игры, если позволено будет выразиться, на „большие дистанции“.

Молодежь, начиная играть сразу большие роли без необходимой техники, калечит себя, потому что таким молодым исполнителям прощаются их недостатки и отсутствие необходимой техники в сложном распределении своего актерского материала на большую роль, прощаются иной раз и однообразие приемов, средств и красок исполнения.

Молодой актер часто не понимает и не осознает несовершенства своего исполнения и укрепляется в уверенности, что он уже владеет возможностями и техникой играть большие роли, и следующие роли играет на таком же уровне, так и не познав всех и с т и н н ы х возможностей.

В маленьких же ролях подчас легче найти верное самочувствие, верные нюансы, обрести вкус к этим нюансам, а в дальнейшем в работе над большими ролями равняться на тонкую детальную разработку в своих прежних ролях-эпизодах и соединить эту разработку с должным темпераментом и сквозной волевой линией большой роли.



Я оптимист и верю, что молодой студент или актер, обладающий талантом или большими способностями к актерскому искусству, м о ж е т н е п р о я в и т ь с е б я даже в толпе. Как когда-то и нас учили наши большие мастера, нынешнее поколение воспитывается в духе трепетного и ответственного отношения к каждому шагу на сцене, каждой секунде своего сценического бытия. Однако часть молодежи недостаточно инициативна в массовых сценах, а некоторые позволяют себе вести себя как статисты, то есть формально пребывать на сцене. Быть безличными, переодетыми фигурантами, а не молодыми артистами. Нескольким актерам в одной из сцен пьесы Островского „Доходное место“ надо покричать „ура“ после тоста, предложенного их начальником. Покричать „ура“ каждому в своем образе. В этой простой задаче затаены возможности. Каждый по-своему может нафантазировать, как он кричит „ура“, как он поднимает рюмку, насколько он пьян, как велика его готовность угодить начальству и прочее и прочее. Режиссер должен был бы только утихомиривать фантазию и старания актеров. На деле же я слышу на сцене тощее формальное „ура“ статистов. За кулисами я спрашиваю: „Товарищи, почему вы не кричите „ура“. Слышу вялые оправдания и чувствую, что н е х о ч е т с я и н е и н т е р е с н о кричать „ура“. „Нам бы роли играть, вот тогда мы будем кричать как следует!“

Они забывают, что каждая секунда пребывания на сцене священна для Актера с большой буквы, что в одной сценической секунде настоящему актеру можно талантливо проявить себя. И я помню, как наши учителя зорко следили и ловили такие секунды своих учеников. По этим секундам они отыскивали тех, с которыми им потом будет интересно работать, тех, из которых выйдет прок, тех, которых они поведут дальше.

Наши учителя с радостью видели, что т а к о й - т о верно с л у ш а е т происходящее на сцене, т а к о й - т о искренне в о з м у щ а е т с я происходящим, т а к о й - т о с неподражаемым озорством кричит „ура“.

И уже дальше, от этого первого шага, идет путь к „смотру“. Мой упрек адресуется не только к молодежи, но и к руководству, которое не замечает этих искр, проходит мимо них и не через них ведет молодежь к „смотрам“. Тогда я оправдываю молодежь, так как искры невольно тухнут, тухнут незамеченными и незачем стараться кричать, „ура“, так же как и статистам. Но, повторяю, я оптимист. Я уверяю молодежь, что их старания не пройдут бесследно! На своем опыте я хочу напомнить молодежи, что мое пребывание в толпе в опере „Фиделио“ на сцене бывшего театра Зимина, или в роли одного из шутов, слуг просцениума, в опере Николаи „Виндзорские проказницы“, или в роли одного из

стариков в „Лизистрате“ Аристофана не прошло незамеченным моими учителями и руководителями и стало основой моего продвижения.

Одной из первых моих ролей была роль вестника (слуги) в пьесе А. Ремизова „Сказание об Алексее — человеке божьем“. Я был введен наскоро. Моя роль состояла из быстрого выбега и следующего доклада: „Его величество царь обезьяний Обезьян великий, Валлах-Тах-Тах-Тан-Тарарах, Тарын-Даруф, Асыка Первый“. Я по возможности разработал эту роль самостоятельно. Это было, конечно, наивно, но моя разработка не пропала даром. Делал я это примерно так: я возглашал первую фразу, становясь на одно колено, — „Его величество царь обезьяний Обезьян великий!“ Потом, говоря слово „Валлах!!“, я стучал головой об пол, опускаясь уже на оба колена; усиливая стук и акцентируя его на словах „Тах!! Тах!!! Тан!!! Тарарах!!!!“, — стучал головой на каждой гласной. Особенно сильно и вразумительно, уже в более замедленном темпе, я стучал на последующих словах: „Тарын-Даруф!!“ — и, отрываясь головой от пола и провозглашая на страшном темпераменте, с вытянутой рукой — „Асыка Первый!!!!“ — стремительно убегал на карачках за кулисы, давая дорогу обезьяньему царю.

Поневоле исполнителю обезьяньего царя пришлось прибавить торжественности и несколько изменить свой выход, так как после такого „доклада“ его прежних красок оказалось недостаточно. Не могу также не похвастать, что после этого „выхода“ мой учитель и режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский стал возлагать на меня большие надежды.

Но так как я забежал вперед, то вернусь к тому времени, когда я стоял у театральных подъездов и изучал заманчивые афиши.

Глазея на них, отыскивая в них любимые уже для меня имена и соблазняясь новыми, еще не виденными мною представлениями, я незаметно для себя и окружающих именно к пятнадцати годам, году спортивного моего апогея, стал заядлым театралом со своими собственными и независимыми вкусами и наклонностями, которые не всегда одобрялись моими родителями.

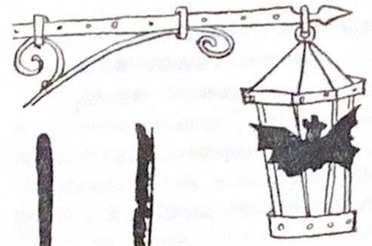
Мое новое увлечение не сразу всецело меня захватило. Спорт еще владычествовал надо мной. Но тут не обошлось без „случая“ и помощи п р и р о д ы. К моему счастью, частые оттепели той зимы надолго закрывали каток и отменяли тренировки; таким образом, освобождая вечера, оттепели эти помогали Мельпомене на первых порах моих театральных увлечений все больше и больше заманивать и завлекать меня на новый, неведомый и увлекательный путь, путь к сияющей соблазнительными огнями театральной рампе.

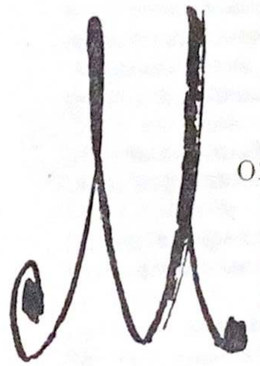
Незаметно, постепенно я преисполнился безграничной любовью к т е а т р у, и в шестнадцать лет, в возрасте, когда я поступил в театральную студию, времени для с п о р т а у меня вдруг... не оказалось вовсе.

Т е а т р уже безгранично владычествовал надо мной.

# Г Л А В А V

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ · ВОЙНА 14 ГОДА · ЦАРЬ · РЕПЕРТУАР ВОЕННЫХ ЛЕТ · «ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ» · Я — АВТОР-ДРАМАТУРГ · ФЕВРАЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ · КАК МЫ РАЗБИРАЛИСЬ В ПОЛИТИЧЕСКИХ ВОПРОСАХ





ОЯ ОСВЕДОМЛЕННОСТЬ и знакомство со всей театральной жизнью Москвы того времени, то есть времени, предшествующему и совпадающему с началом и первыми двумя годами первой мировой войны, была большей, чем в те дни, когда я пишу эту книгу.

Малый и Художественный театры, Московский драматический, театр Незлобина, театр Корша, „Летучая мышь“, театры миниатюр наводняли тогда Москву и, наконец, концерты лучших артистических сил. Было тогда много благотворительных концертов в пользу раненых — „Артисты — воинам“, в которых принимали участие лучшие силы Москвы, где можно было увидеть Ермолову и Южина, Станиславского и Качалова, Гзовскую и Москвина, Балиева, Борисова, Хенкина, Вертинского и Менч Алли. Вечера рассказов Я. Южного и В. Ф. Лебедева. Все это я впитывал, как губка. Куплетисты в театрах миниатюр, дивертисментах и варьете также привлекали мое внимание. Разве только фарс и оперетта прошли мимо меня, о чем я теперь сожалею.

Весь этот калейдоскоп театров и зрелищ, все это обволакивание меня театральной атмосферой продолжались все в больших и больших размерах.

Война 1914 года гремела где-то далеко еще от Москвы. Литература, искусство, театр продолжали свою жизнь, почти не откликаясь на военные и политические события тех дней. Что можно припомнить значительного в отображении этой войны в литературе и искусстве? „Вильгельм кровавый“, „Зверства немцев под Ченстоховым“, „Позор Герма-

лии". Плакаты и псевдопатриотические стихи про казака Козьму Крючкова — героя тех дней. Наконец, пьеса Л. Андреева „Король, закон и свобода", чтение Ермоловой „Бельгийских кружевниц" Щепкиной-Куперник, корреспонденции А. Н. Толстого с турецкого фронта и... „Вова приспособился". Вот, кажется, и все.

Жизнь театров шла своим чередом.

Мировая война 14-го года, имевшая такие грандиозные последствия в истории России, только в самое первое время подняла в народе чувства официального патриотизма, столь нужные царскому правительству.

Прошел первый год манифестаций с портретами царя, встреч первых раненых, надежд на скорые победы. Скоро наступили военные будни, разочарования, постепенные затруднения бытового порядка, слухи об изменах и отсутствии патронов и снарядов. Страна медленно и постепенно уставала, обессиливала и, как старая машина, начинала ржаветь, разваливаться по частям, которые уже работали несогласованно, с перебоями, постепенно терять управление, бессмысленно и тяжело, по инерции еще двигаясь вперед.

Подъем первых дней войны сменился безнадежностью, и зрели народный гнев и протест против ненужной ему войны, против прогнившего общественного строя.

Для нас же, гимназистов и подростков, война в первое время казалась красивым, ловким и праздничным событием, похожим на какую-то гигантскую и шумную игру.

Гимназисты и я вместе с ними спешили встречать первых раненых на Брестский вокзал; порядок был полный, сестры милосердия были очаровательны в своих новеньких костюмах, офицеры, бывшие на вокзале, подтянуты и щегольски одеты, даже сами раненые, которых выносили и которые выходили из вагона, имели радостный и праздничный вид. Их осыпали цветами, подарками и улыбками.

Мы ходили встречать царя, который приезжал в Москву в начале войны, и пели: „Славься, славься наш русский царь". На этот раз его встречали достаточно помпезно и шумно.

Я помню еще первый приезд царя, когда он приезжал на торжества „Триста лет дома Романовых" — в 1913 году. Странное впечатление произвел на меня этот приезд.

Я попал на Мясницкую улицу, по которой он должен был проехать с Николаевского вокзала в Московский Кремль. На тротуарах уже толпился народ и я тоже остановился в ожидании царского проезда. Все было довольно примитивно и наивно. Полицейские и городовые с помощью дворников осаживали толпу, кстати уж не такую многочисленную, и тут же организовали цепь из людей, стоявших спереди, вперемежку с дворниками. Не разрешали стоять со свертками. Через часполтора ожидания вдали появились коляски. Впереди как будто ехал



полицмейстер, еще какие-то чины, дальше следовала коляска с царской семьей. Лошади как-то торопливо трусили, царь, придерживая маленького наследника, также торопливо козырял и кланялся, пугливо озираясь в сторону толпы и вежливо кивая в ответ на довольно жидкие приветствия и „ура". Было впечатление, что все это ему в тягость, к а к б ы с к о р е е п р о е х а т ь. Вот, говоря актерским языком, было сквозное действие этого царского проезда. Странное и никак не торжественное впечатление. И рассказать-то дома было не о чем. Разве потом только, уже после революции, я вспомнил этот приезд, и он стал мне более или менее понятен.

Итак, угар первых дней войны постепенно проходил. Праздничные, солнечные дни сменились пасмурными буднями. Эти военные, сумеречные будни катились и катились неуклонно и почти безнадежно вплоть до Февральской революции, когда снова зазвенели праздничные, солнечные дни, полные надежд и народного подъема.

В этот год, или, вернее, зиму 1916/17 года, определилось и созрело окончательно мое актерское призвание.

В эти дни политической безнадежности, тупости, усталости, невероятных и непонятных распутинских событий, последних преддверий Февральской революции, театральная жизнь, как я уже сказал, била ключом. И, пожалуй, странно, что в эти мрачные, предгрозовые дни один театр привлек мое особенное внимание и, как мне кажется, влил в меня последнюю и решительную каплю театрального яда и очарования.

Меня давно привлекала таинственная марка этого театра — распростертая черная летучая мышь, изящные, маленькие, из тонкой бумаги афиши, где не менее таинственно значилось: „Театр-кабаре „Летучая мышь", съезд к 11 час. 45 мин. веч., цена за вход 5 р. 10 к.".

На афишах были заманчивые и пестрые названия, вроде: „Табакерки знатных вельмож", „Что произошло на следующий день после отъезда Хлестакова", инсценировки гоголевской „Шинели" и „Ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем", „Песенка Фортунио" Оффенбаха и „Танцулька маэстро Попричини" и „Лекция о хорошем тоне".

Театр был не только не доступен мне по цене за билеты, но и по времени начала ночного представления. Из ответов отца я понял, что это, по-видимому, очень занятный театр, но театр доступный богатым людям, так как кроме платы за вход в этом театре стоят длинные столы, за которыми сидят зрители и которые должны еще по дорогим ценам заказывать себе во время представления кушанья и напитки.

Однако мне очень хотелось пойти в этот театр. И вдруг, на рождественских каникулах, появились знакомые афишки „Летучей мыши", где значилось: „Утренники по удешевленным ценам".

Вместе с другими гимназическими товарищами во главе с Николаем Хрущевым мы заранее запаслись билетами и отправились в „Летучую мышь“.

Войдя в таинственный подъезд самого высокого в то время в Москве дома Нирнзее, мы по обитому мягким бобриком спуску сошли мимо громадного железного фонаря с выкованной на нем распростертой летучей мышью в подвал здания и, раздевшись у входной двери, встретились с толстым и добродушным господином, облеченным в безукоризненно сшитый смокинг. Круглое, как луна, лицо добродушно улыбалось входившей публике. Он весело и шутливо всех нас приветствовал, направляя входившую публику в оригинальные и со вкусом обставленные фойе, в которых старинная мебель, люстры и чугунные фонари перемешивались с ультрасовременными картинами, красочными эскизами декораций и карикатурами по стенам. Он продолжал шутить по поводу первого знакомства „Летучей мыши“ с гимназистами и учащимися Москвы. Я узнал по фотографии и по портретам в театральных журналах хозяина, директора и создателя „Летучей мыши“ Н. Ф. Балиева. Через несколько минут я уже видел его сидящим в кассе, рядом с кассиршей, и весело торгующим билетами.

В зрительном зале стояли длинные узкие гладкие столы, не покрытые скатертями. Мы заказали себе какую-то скромную еду, как, впрочем, и большинство присутствующих. В ложе заиграл маленький, но удивительно приятный и о с о б е н н ы й оркестр. Занавес с ручными аппликациями из гирлянд роз и лукавых сатиров озарился светом рампы и выносных соффитов, меняя краски выпуклых аппликаций и цветов, и у занавеса появился тот же Балиев, который запросто и легко начал говорить с публикой.

„Конферансье“. Какой скорлупой пошлости обросло это слово с тех пор. До сих пор сохранились эти самодовольные, наглые „ведущие“... При этом слове я теперь всегда вспоминаю классического конферансье из образцовского „Необыкновенного концерта“. Великолепную смесь пошляков, ведущих концерты. Этот конферансье похож на всех и ни на кого в отдельности. Вы такого видели совсем недавно где-то. Только не можете припомнить кто же это? Великолепная сатира Образцова!

Сейчас мне хочется вспомнить первого конферансье в России — Балиева. Разговор свой он вел просто и непринужденно, подчас чтолибо спрашивая у сидящих в зале. И те отвечали. Правда, иногда робко. Но иногда и Балиева сажали в галошу. Так, на нашем утреннике отличился тот же Коля Хрущев, который, не растерявшись, сострил в ответ Балиеву так, что был награжден аплодисментами зрителей и понес эту славу с собой в гимназию. Зрители так же непринужденно задавали иногда вопросы Балиеву, и тот почти всегда остроумно отвечал экспромтом, чем и был знаменит в театральной Москве. Таким образом, конферанс его не был выучен и приготовлен заранее. Конечно, некоторые заготовки на ряд программ он делал, но стиль, смысл и характер его роли конферансье были импровизацией. Если же он дважды или трижды повторял свою остроту, то публика осуждала его и говорила, что „Балиев повторяется“. Это объяснялось еще тем, что его остроты переходили в Москве из уст в уста.

Выходец из Московского Художественного театра, сам актер, игравший ряд ролей в этом театре, он обладал и скромной простотой Художественного театра и незаурядным вкусом.

Сам театр „Летучая мышь“ вырос из „капустников“ Художественного театра. Театр дышал творческим изобилием и оплодотворял театральное искусство на долгие годы. Актеры этого театра, в том числе Балиев, Москвин, Грибунин и другие, находили время для шутливых представлений, пародий и импровизаций для своих же товарищей и для избранной публики. В дальнейшем стиль „капустников“ уже перестал удовлетворять главного инициатора этих представлений, предприимчивого и вместе с тем взыскательного Балиева, и он создал свой театр, начал ставить классические инсценировки и художественные миниатюры. Много было изобретательности, вкуса и разнообразных неожиданностей в его театре.

Так, например, на утреннике мы посмотрели инсценированную „Шинель“ Гоголя, которая занимала основное место в программе. Мы увидели миниатюрную инсценировку стихотворения в прозе Тургенева: „Как хороши, как свежи были розы“, текст которого читался актером у запорошенного снегом окна. Были в программе и оживленный фарфор, и кустарная заводная игрушка „Катенька“, танцевавшая старинную польку, и оживленные „малявинские бабы“, и потешный казацкий лубок (по-видимому, дань войне) под названием „Как ныне сбирается вещий Олег“, с просунутыми головами в декорации и руками, на которых были надеты сапоги и которые изображали ноги. Получались препотешные фигурки удалых, бесшабашных казаков.

Все эти „номера“, и веселые и серьезные, были по своему качеству и вкусу на уровне Художественного театра.

Я уже слышу голоса читателей, которые скажут: „Ну вот, здравствуйте! Эпатирование буржуазии, искусство для пищеварения богачей преподносится нам как нечто положительное и захваливается безмерно и бестактно“. Да, доля истины в этих словах имеется. Было и эпатирование, было и пищеварение. И запах-то в театре свой особенный — смесь ароматов театра, кулис и изысканной кухни. Но было еще и главное: особенное, неповторимое лицо театра. Театра, в котором можно было познакомиться с рядом экспериментов по инсценировкам произведений наших классиков. Экспериментов интересных и в основном удачных. Можно было увидеть ряд инсценированных рассказов Чехова, в которых особенно блистал талант Б. С. Борисова. Инсценировов

ки эти ставились тщательно и художественно оформлялись. Как далеки они были от некоторых эстрадных, попыне кочующих „скетчеобразных“ инсценировок с дежурными графином, цилиндром и букетом цветов в виде дежурного реквизита!

Там же можно было послушать несколько одноактных и двухактных оперетт Оффенбаха („Песенка Фортунио“, „Свадьба при фонарях“) в талантливом исполнении Н. Л. Коновалова и где впервые в „Серенаде Вакха“ прозвучал голос В. В. Барсовой, которая начинала свою сценическую карьеру в этом театре.

Здесь особенно ярко проявилось дарование В. Рябцева, постановщика и балетмейстера. Образы, запечатлевшиеся у меня на всю жизнь, создал В. А. Подгорный в ролях Хана (инсценировка сказки Горького „Мать“), Акакия Акакиевича („Шинель“ Гоголя) и Ивана Ивановича в „Ссоре Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем“. А бесподобный Иван Никифорович — Борин! Здесь было чему поучиться. Наше гимназическое внимание привлек остроумный и оригинальный номер. Назывался он: „Персонажи „Ревизора“, не появляющиеся на сцене“.

На специальных подмостках демонстрировались „две необыкновенные крысы“, которые снились городничему, „черные, неестественной величины“. „Пришли“... (крысы появляются на сцене), „понюхали“... (крысы нюхали воздух) и „ушли“... (крысы удалялись).

Затем показывались дородный мужчина со скрипкой в руках — „Иван Кириллович очень потолстел и все играет на скрипке“; собачонка, которой хотел попотчевать городничего Аммос Федорович — „Родная сестра тому кобелю, которого вы знаете...“; „департаментский сторож Михеев, который всё пьет горькую...“; младенец трактирщика Власа — „У него жена три недели назад тому родила...“, „и такой пребойкий мальчик, будет так же, как и отец, содержать трактир...“ У младенца было вполне соответственное тексту личико; и, наконец, горничная, которую вспоминает Осип... „Иной раз горничная заглянет такая... Фу, фу, фу!“

Много было в программах „Летучей мыши“ остроумной, неожиданной, свежей выдумки и оригинальных находок. И невольно хочется высказать сожаление о том, что этот театр, да и сама разновидность театров малых форм, — театр художественной миниатюры, который легко и непринужденно воспитывал хороший вкус, в котором звучала чудесная старинная музыка и воскресали водевили и забытые романсы, театр, который заставлял угадывать неисчерпаемые возможности, таящиеся в театральном искусстве, будил творческую фантазию, — почему такой театр перестал существовать после революции. И почему вообще эта театральная ветвь, наиболее художественная и интересная в семье так называемого театрального искусства „малых форм“, завяла и исчезла.



Я не только жалею об этом типе театров, но мне хочется поставить вопрос о возрождении такого типа театров. Без сомнения, они были бы любимы народом.

Сейчас много говорят и пишут о театре эстрады, есть ряд талантливых коллективов, эстрадные номера объединяются единым названием и как бы включаются в определенную, единой темой связанную программу. Разве в этом дело? Почему отдельные номера надо нанизывать и порой насильственным образом вставлять в надуманную сюжетную канву всего представления?

Театры миниатюр типа „Летучей мыши“, мне кажется, были наиболее совершенной художественой формой бесконечных разновидностей эстрады.

От инсценировки стихотворения Тургенева „Как хороши, как свежи были розы“ зритель получал больше впечатления, чем если бы этот же чтец прочел его на концертной эстраде.

Оживленный портрет Беранже, певший свои песни, роль которого исполнял Виктор Хенкин, больше впечатлял слушателей, чем если бы тот же Хенкин пропел эти песни в пиджаке или во фраке на концертной эстраде.

Конечно, такой театр требует и своего помещения и богатого художественного оснащения. И такой театр, с моей точки зрения, имеет право на существование. Похожий театр, но с большим пародийным уклоном был и в Ленинграде. Это „Кривое зеркало“. Театры эти имели много подражателей. Такие театры существовали и могут быть теперь великолепной и разнообразной школой для начинающих актеров.

Признаюсь, большое влияние имели на меня театры миниатюр, и не мудрено, что наша театральная компания в гимназии начала им подражать и мы поставили такой любительский спектакль из разнообразных номеров типа „Летучей мыши“.

С тех пор и засела, пожалуй, у меня затаенная мысль: стать актером.

Но на этом влияние „Летучей мыши“ не ограничилось. Я быстро написал целую серию разнообразных миниатюр и начал их разносить и предлагать по театрам. Меня, конечно, постигло горькое разочарование. Правда, заведующий литературной частью театра Я. Д. Южный, безукоризненный эстет и фат с пробором и в ботинках с бежевым верхом на пуговках, похвалил меня и даже сказал, что чувствуется, что я пишу под влиянием Оскара Уайльда, но пьес не взял.

Мой любимец Балиев в дневном сумраке тихого фойе, уже не улыбаясь и не смотря на меня, сунул мне обратно мою пьесу. Но в одном театре, он назывался театр „Мозаика“, на Дмитровке хозяин театра, высокий худощавый еврей, сидевший в своей административной каморке под лестницей, куда я пришел за ответом, протянул мне красненькую и сказал: „Вот за вашу вещь я могу вам предложить десять рублей“. Авторское самолюбие взяло верх — и я гордо вышел из театрика,

но так как все театры я уже обошел и больше некуда было предлагать мой „опус", то я помялся на тротуаре и решил, что, несмотря на дороговизну, десять рублей все же деньги, вернулся обратно и отдал мое творение.

Пьеска называлась „Парижский палач", и сюжет мной был взят из какого-то французского рассказа из жизни актеров. Через две недели я почему-то в одиночестве, ни с кем не поделившись моим успешным шагом, по-видимому, далеко не уверенный в результате, сидел в театрике, зажатый незнакомыми мне соседями, по контрамарке, данной мне хозяином театра, и созерцал свое произведение. Как ни странно, мне не пришлось краснеть за него, но и радости особенной не было. Пьеска была воплощена прилично и имела, во всяком случае, вполне соответствующий десятке — средний успех.

Когда я дома сообщил о моем первом, да к тому же еще литературном заработке, мои акции явно поднялись.

„За этого я спокоен, — сказал мой отец. — Этот не пропадет".

Однако все мои попытки убедить отца в правильности выбора профессии актера не имели успеха. Отец был категорически против моего поступления в театральную школу.

Моя родная сестра увлекалась Айседорой Дункан, училась в школе босоножек Рабенек и решила посвятить себя балету. Этого было достаточно для отца. Он не хотел, чтобы и сын пошел по этому призрачному пути. Сам, имея мужество в свое время отказаться от сцены, он выбрал скромную и практичную профессию врача и этого же хотел и для сына.

— Папа, скажи, почему артисты такие толстые? — спрашивал я у отца. Действительно, раньше было очень много толстых артистов-комиков: Варламов, Давыдов, Борисов, Балиев, Борин...

Отец смеялся и на этот вопрос отвечал:

— Наверное потому, что им неплохо живется.

— Вот видишь, почему же ты не хочешь, чтобы я пошел в артисты?

— Нет, дорогой мой, — уже серьезно говорил отец. — Вряд ли ты станешь хорошим артистом. Это очень трудный и сложный путь. Много надо работать, очень много, не говоря уже о таланте. А плохим или средним артистом не стоит быть.

Я всегда помнил его слова и подчас повторяю их тем молодым людям, которые стремятся на сцену. Но я тогда же твердо решил, что не испугаюсь этого трудного пути, буду много и упорно учиться и работать, так как хочу быть хорошим артистом. А вот сомнения в наличии таланта всегда меня терзали и, увы, терзают и по сей день. Но сомнения эти, как мне кажется, закономерны для художника, и я пришел к убеждению, что эти сомнения являются порой признаками роста. Актер, слишком уверенный в своем таланте, погрязает в самодовольстве и не двигается вперед.



Несмотря на категорическое запрещение отца, моя любовь к театру увеличивалась с каждым днем и затаенное желание не уменьшалось. А еще целых два года надо было учиться в гимназии! Как затрепетало мое сердце, когда однажды ко мне подошел Коля Хрущев и сказал, что в Охотничьем клубе устраивается большой благотворительный базар — жертвам войны и что на этом базаре будет устроена „русская чайная", в которой „половыми" будут только артисты и несколько самых способных студийцев Художественного театра, но, прослышав про наши таланты, и нам предлагают быть на этом вечере такими „половыми".

Я с радостью согласился. Я уже почти артист! Буду вместе с артистами и студийцами изображать „половых".

Конечно, никаких артистов на этом вечере не оказалось. Артисты были, но они выступали на эстраде. А мы, в компании еще нескольких молодых людей, вооруженные кружками для сбора денег, в костюмах половых, собирали „чаевые" у кутящей публики. Интересного было мало. Разве только пришлось мне воочию увидеть, как московские тузы-коммерсанты и спекулянты, нажившиеся на войне, легко швыряли огромные деньги.

Один из них, мрачного вида субъект, небрежно сунул мне в кружку пятьсот рублей на чай.

Конечно, это делалось с благотворительной целью, но что-то странное и неприятное было в этом швырянии денег в это тяжелое и больное для России время. А время это было кануном Февральской революции. И эти кутившие люди, с их повадками и манерами, запомнились мне на всю жизнь.

Как-то однажды тот же Коля Хрущев с таинственным видом сенсационно сообщил мне, что в Петрограде уже завершаются революционные события: царь Николай Второй отрекся и учреждено Временное правительство.

Мне казалось это сообщение преждевременным, но прошел день, а может быть, и всего несколько часов, как вся Москва вышла на улицу и Февральская революция стала для москвичей фактом. Москвичам оставалось нацепить красные банты и с красными флагами ликовать на улицах.

Изредка проносились под улюлюканье толпы грузовики, в которых рабочие, студенты и гимназисты в красных повязках народной милиции везли уже успевших переодеться городовых и полицейских.

Таковой я помню Февральскую революцию в Москве.

Тогда мне казалось, что стоило Москве прослышать про петроградские события, как буквально вся Москва, не сговариваясь, высыпала на улицу, нацепила красные банты, войска присоединились к народу, а городовые и полицейские моментально смылись, спешно переодевшись в штатское где-то на чердаках и черных ходах.

Толпа же весь день ликовала на улицах и площадях, выкрикивались революционные лозунги, люди целовались от радости, обнимали друг друга и казалось — вот как просто совершается революция.

Я же узнал немного раньше о петроградских событиях от Коли Хрущева только потому, что его дядя, А. Г. Хрущев, был из кадетских кругов и сам состоял во Временном правительстве товарищем министра финансов. После Великой Октябрьской революции он работал с большевиками как финансовый деятель и его подпись даже стояла на первых советских червонцах.

Коля был страшно горд своим положением и в гимназии у нас считался чуть ли не членом Временного правительства. По крайней мере, он стал ходить только в Большой театр, где имелась правительственная ложа, отказываясь по контрамаркам или по дешевым билетам посещать со мной какие-либо другие театры.

Как я уже говорил, мы в гимназии были далеки от политики, но Февральская революция встряхнула нас и в гимназии также начали бурлить политические страсти.

Насколько мне помнится, во всей гимназии было два-три большевика или сочувствующих большевикам, которые участвовали в демонстрации третьего июля и на которых в нашей буржуазно-интеллигентской гимназии смотрели в то время чуть ли не как на изменников родины.

Взгляды „эсеров“ считались у нас самыми крайними. Большинство же гимназистов поспокойней и поприличней „болели“, по нынешней футбольной терминологии, за кадетов.

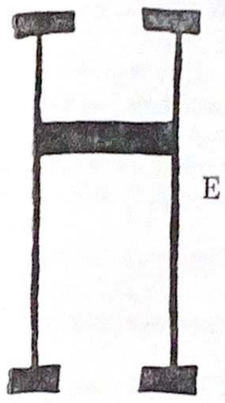
Несмотря на то, что мы, по словам нашего директора Флерова, были „детьми интеллигентных родителей“, политически мы были безграмотны. Большинству из нас никто, хотя бы в общих чертах, не рассказал о сути марксизма. О марксизме, кроме самого слова, мы понятия не имели.

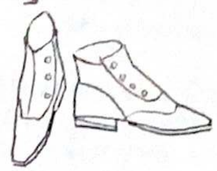
Большевизм понимался крайне просто. Отнимается у всех всякая собственность, распределяется между всеми людьми; все люди становятся равными во всем и везде получают поначалу одинаковое жалованье, а в дальнейшем одинаковое довольствие и одежду, так как деньги будут отменены.

Но надо сказать, что хотя я и был вовлечен вместе со всеми в круговорот политических событий, я даже в то знаменитое керенское лето, с митингами у памятника Скобелева, со всеми пересудами, спорами о политической сумятице, мимо которых нельзя было пройти, мало интересовался сутью происходящего. Я был занят больше личными интересами. Бездумный, веселый, озорной, беспредельный темперамент юности, вырывающегося на дорогу жизни, владел мной, и я всем существом устремлялся на театральную дорогу.

# ГЛАВА VI

«ЛЕДА» · КАРЕЛИЯ ИЛИ ОЛОНЕЦКИЙ КРАЙ · БОЛЕЗНЬ ОТЦА · ОЧЕРЕДЬ К МАДЕРУ И ТАМИРОВ · ПОСТУПЛЕНИЕ В СТУДИЮ · Ф. Ф. КОМИССАРЖЕВСКИЙ И С. Г. САХНОВСКИЙ · ИХ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ФУНДАМЕНТ · ТЕАТР ИМЕНИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ · СПЕКТАКЛИ ЭТОГО ТЕАТРА · АВТОР В ТЕАТРЕ · АКТЕР И ФАНТАЗИЯ





Е МАЛО ЛИЧНЫХ событий произошло у меня в это беспокойное лето. Все они как-то переплелись между собой. По-прежнему ходил я в самые разнообразные театры, где с в о б о д а проявилась, пожалуй, главным образом только в постановке „Леды“ Каменского, которая отличалась тем, что на сцене появлялась обнаженная актриса, и так как пьеса шла в нескольких театрах, то можно было посмотреть и несколько таких „Лед“. Не успел я отроком полюбоваться „Ледами“, как очутился на далеком севере, в Олонецкой губернии, в Озерном крае.

Сергей Николаевич Дурылин собрал нескольких своих учеников и повез нас в далекую экспедицию от Археологического общества.

Путешествие это было особенно увлекательным и оставило неизгладимое впечатление. Там я познакомился и полюбил северную русскую природу, с розово-красными, во все небо пестрыми закатами, со студеным морем из русских сказок, с прозрачными озерами, на которых плавали дикие лебеди и которые кишмя кишели рыбой, с нехоженными и дремучими лесами, в которых плясали тучи комаров, а под ногами бесконечно пестрели ковры морошки, земляники и голубики.

Мы проходили пешком по тридцать километров в день, плыли целыми днями в лодках и хорошо познакомились с этим краем.

Были на знаменитом водопаде Кивач, который сохранял тогда еще девственную неприкосновенность и про который Державин писал:

Алмазна сыплется гора
С высот четырьмя стенами
Жемчугу бездна и сребра
Бьет вверх, клубится вниз буграми...

Полюбил я всей душой старинные деревянные русские церкви, а на островах Кижи любовался необыкновенными памятниками древнего русского народного деревянного зодчества.

Более трехсот верст мы проехали на настоящих перекладных. Как будто мы перенеслись в прошлый век и познали казенные „прогоны" по „открытому листу", по которым дают лошадей на тракте. Повалили даже „ставшонных смотрителей", у которых надо было, как встарь, требовать лошадей. Подъезжали поздно вечером, подремывая в кибитке, к дереву, где надо было менять лошадей, сидели у кипящего самовара, уплетая деревенскую яичницу и гадая, дадут ли лошадей или придется ночевать и рано утречком двигаться дальше.

Там, где было много воды и дороги плохие, перекладные иногда заменялись лодками, в которых нас на веслах везли по озерам дежурные деньки с песнями и веселыми шутками.

Приехав в середине лета домой в Москву, я застал отца тяжелобольным. Я не думал, что положение отца столь серьезно. Он лежал в больнице, но в моем возрасте на все смотрелось легко и бодро. Вот он полежит в больнице, отдохнет и поправится. „Нам придется жить очень скромно, — говорил отец, — так как работать по-прежнему я уже не смогу и надо будет с этим считаться".

Примерно в это же время я поступил в „продовольственную милицию". Надо было стоять у продовольственных магазинов, главным образом у булочных, поддерживая порядок в очередях, а также внутри магазина при выдаче хлеба по карточкам.

Вскоре я также участвовал в переписи населения и обходил жилые квартиры в Замоскворецком районе на Житной и Мытной улицах. Тут я увидел, как живет московская беднота. Мне попался очень бедный мещанский и рабочий район. Вот из кого главным образом состоит Москва, думал я, обходя бесчисленные низенькие одноэтажные и двухэтажные дома.

Участие в переписи и служба в продовольственной милиции оплачивались, и я к началу учебного года передал матери сумму, которая как раз равнялась плате за полгода учения в театральной школе.

Я буду учиться на свои деньги, решил я. Но этого решения было еще мало. Надо было сказать отцу. Но, во-первых, он все равно не согласится, а во-вторых, и это самое главное, беспокоить его во время болезни нельзя.

Пока буду держать экзамены в какую-либо студию, решил я. Может быть, меня и не примут. Зачем же я буду беспокоить отца раньше времени? Но в какую студию держать? И примут ли меня? Ведь мне еще нужно два года учиться в гимназии.

Пока я терзался этими сомнениями, любовь к хорошей обуви столкнула меня с одним молодым человеком — Акимом Тамировым, который оказался со мной рядом в огромной очереди, стоящей от Сандуновских



бань до Столешникова переулка к „шикарному" магазину Мадера „Walk over shoe" („Уок овер шу"), где шла ликвидация товаров и распродажа изящной американской обуви по твердой таксе, а цена по такой таксе стала доступна и мне, и я сгорал от желания приобрести пару лакированных ботинок с бежевым верхом на пуговках, совсем таких, какие были у эстета, заведующего литературной частью театра Южного.

Аким Тамиров учился в Кирпичниковской гимназии, у нас оказались общие товарищи, а главное, разговор о лакированных ботинках перешел на театр, и вкусы наши и желания здесь оказались в какой-то степени также одинаковыми.

Оказалось, что и он и я мечтали о поступлении в театральную студию, а поэтому страстно стали обсуждать все открывающиеся перед нами возможности и трудности. Оказалось, по его словам, что держать экзамены в школу Художественного театра в этом году нельзя. Приема не будет. А если и будет, то поступить невероятно трудно. Держат туда экзамен до тысячи человек, а принимают только пятнадцать-двадцать. Очередь наша двигалась медленно, и мы, с четырех часов утра, весь день обсуждали, как и куда поступать, и решили держать экзамены вместе.

Совместительство, которое и в дальнейшем будет часто мелькать перед глазами и даже путать читателя моей автобиографии, началось с первых шагов.

Мы с Акимом решили держать экзамен одновременно в две студии. Это были студия-школа при Московском драматическом театре (помещение „Эрмитажа"), где играли в это время очень крупные актеры, и театр стал модным, любимым московской буржуазной публикой. Играли в нем Полевицкая, Ведринская, Радин, Певцов, Борисов.

Шли там модные пьесы того времени: „Тот, кто получает пощечины" Л. Андреева, „Павел Первый" Мережковского, французская пьеса „Золотая осень", „Касатка" и „Нечистая сила" А. Н. Толстого и так полюбившаяся мне в юном возрасте пьеса Озаровского „Проказы вертопрашки, или Наказанный педант".

Вторая студия-школа, куда мы также собрались держать экзамен, была студия Ф. Ф. Комиссаржевского при маленьком театре имени В. Ф. Комиссаржевской, помещавшемся на втором этаже небольшого особняка в Настасьинском переулке.

С этим театром, как ни странно, я почти не был знаком. Здесь играли главным образом молодые актеры, вышедшие из этой же студии.

Студия эта была, по нашим сведениям, самой серьезной и художественной после студии Художественного театра.

Нам удалось пронюхать (и это обстоятельство было важным для нашего решения), что в студии Драматического театра учеников-студийцев весьма и весьма пользуют в качестве статистов и выходных артистов на сцене.

Несмотря на желание поскорее выскочить на сцену, это обстоятельство, к нашей чести, нас сильно охлаждало, так как мы все же понимали, что такой легкий путь на сцену может нас на многие годы закрепить в этом положении статистов и выходных актеров и помешать нашему дальнейшему росту, движению и учению.

Однако сам драматический театр был очень популярен в то время, и казалось очень соблазнительным попасть под сень лучей этого театра, театра больших мастеров и гремевших по Москве пьес.

Поэтому мы все же пошли держать экзамен в студию этого театра. Мы с Акимом прочитали перед столом экзаменаторов свои любимые отрывки. Он — из „Ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем“ знаменитые строки о бекеше, а я — „Выезд ямщика“ Никитина, который мной был разучен с помощью моего отца еще к нашему гимназическому спектаклю-концерту.

Помню отсутствие самообладания на экзамене и горькое чувство неудовлетворенности после чтения.

На следующий день, не зная еще результатов первого испытания, мы пошли держать экзамен в студию Ф. Ф. Комиссаржевского. Очень нам хотелось посмотреть на нашего будущего учителя. Осторожно мы попросили секретаря студии:

— Покажите нам самого Комиссаржевского. Нам очень хочется увидеть его. Каков он?

— Ну! Федор Федорович исключительно обаятельный и симпатичный человек. Вы сразу его полюбите.

В это время по комнате, ссутулившись, прошел худой, сумрачный лысый господин, лет под сорок, в просторном английском костюме и, взглянув исподлобья в нашу сторону, гнусаво буркнул „здрасьте“ на поклон секретаря.

— Вот и Федор Федорович пришел, — сообщил собравшимся секретарь, — и мы, явно разочарованные видом нашего будущего учителя, пошли в фойе ожидать вызовов на экзамен.

Разочарование от Федора Федоровича было явное.

Впечатление произвел он с первого взгляда несимпатичное.

Меня вызвали раньше Акима.

Федор Федорович сидел в центре стола, наклонившись лысиной вперед и, исподлобья, небрежно вскинув на меня глазами, спросил:

— Что это вы в форме? Вы что еще в гимназии учитесь, что ли?

— Да, я еще учусь, — робко ответил я.

— А как же вы собираетесь учиться в студии?

— А у нас в гимназии уроки кончаются в три часа, а занятия в студии, мне сказали, начинаются в четыре-пять дня. Я смогу успевать.

— А когда вы уроки в гимназии будете готовить?

— Ну, уж как-нибудь постараюсь.

— А в гимназии разрешат вам учиться в студии?



— А я не буду говорить.

— Ну читайте, что там у вас, — и Федор Федорович опять наклонил свою лысину к столу, как бы не смотря на меня.

Ну, кажись, я готов
вот мой кафтанишка,
рукавицы на мне,
новый кнут под мышкой...—

начал я первые строчки Никитинского „Выезда ямщика“.

— Довольно, — не поднимая лысины буркнул Федор Федорович. — Достаточно, — прогнусавил он, и я, растерянный, оказался за дверью.

— Провалился, — сказал я Акиму. — И читать-то совсем не дали. Удрученный я пошел домой, будучи уверен, что провалился на обоих экзаменах.

И узнавать не пойду, решил я, и самолюбие начало горько сосать меня в неопределенном месте, где-то под ложечкой.

Дома маме я не сказал, что ходил держать экзамены.

Дня через два, выходя из дому, я натолкнулся на сияющую физиономию Акима Тамирова, который со свойственным ему темпераментом заорал: „Мы приняты в обе студии! Лопни мои глаза, мы приняты!“

Только потом, значительно позднее, мне стало ясно, что опытному режиссеру и педагогу, каким был Ф. Ф. Комиссаржевский, конечно, не надо было выслушивать большие отрывки у экзаменующихся. Одна сказанная ими фраза уже говорила о том, есть ли голос или нет, правильна ли русская речь, удовлетворительна ли дикция и есть ли примитивный темперамент. По-видимому, достаточно было мне непосредственно почесать в затылке, произнося слова: „Ну, кажись, я готов“, — как и элементы артистичности, хотя бы и примитивные, оказались также налицо. Примерно тоже самое, оказывается, произошло и с Акимом. Радости нашей не было предела! Теперь надо было только выбрать, где же именно учиться.

Моя мама, по доброте и мягкости своей, уже как бы молчаливо санкционировала мое поступление в театральную школу. Как-то само собой подразумевалось, что сейчас отцу, когда ему плохо, об этом самовольном решении я говорить не буду.

Избрана нами с Акимом была студия пока что мало симпатичного Федора Федоровича Комиссаржевского. Трудно сказать, почему эта студия показалась нам желанной. Немалую роль сыграла здесь и интуиция. Но что-то притягивало и полюбилось в этой домашней студии. И сама загадочность Федора Федоровича, и его „несимпатичность“, за которой все же мелькнули искры ласковости и юмора, его спрятанные исподлобья глаза, и его неоспоримый авторитет художника, которым была проникнута вся студия, и само помещение маленького театра, студийный зрительный зал, без каких-либо лишних украша-

тельств, фойе-гостиные этого особнячка, то строгие, суровые и несколько пуританские, в своей службе искусству, то вдруг наполненные яркими цветами росписи стен в стиле „мирискусников“ — все это, вместе взятое, с каждым часом делалось любимей и любимей и казалось уже чем-то своим и близким.

Самый дух студии как бы говорил нам, что здесь нас ожидает настоящее „учение“ и „посвящение“ в т е а т р.

Театрик был несколько обособлен и замкнут в себе. Но в то время эта особенность казалась достоинством, так как театр тем самым звал к серьезной, самозабвенной работе.

Первые же уроки показали, что учителя наши имеют свои взгляды на театр, что эти взгляды, или, как тогда выражались, „направления“, увлекательны для нас, молодых учеников, так как они зовут к заманчивому романтическому театру, театру, органически отличному от других московских театров, театру, в котором Гоголь и Островский, Достоевский и Диккенс должны засверкать по-новому.

Я сразу подпал под такое влияние взглядов В. Г. Сахновского, что поставил в тупик нашего учителя русской словесности в гимназии. В моем гимназическом сочинении о Гоголе я такое накатал в стиле Василия Григорьевича о гоголевской „театральности“, „преувеличенности“, „романтизме“ и пр. и пр. Но наш тихий преподаватель уклонился от разговора со мной на эту тему, хотя я всячески вызывал его и письменно и устно.

В чем выражались основные взгляды Ф. Ф. Комиссаржевского на театр и актерское искусство? Что захватило меня во взглядах и вкусах этого художника и его соратника в те годы — В. Г. Сахновского?

Что полюбилось мне в театре имени В. Ф. Комиссаржевской и чему я остался, пожалуй, верен на всю жизнь?

Прежде всего взгляды эти, по-видимому, оказались близкими и понятными моей душе. Я не сомневался в правильности позиций учителей, в их логической обоснованности, стройности. Я увлекался возможностями, предоставленными нам руководителями театра, и на первых же порах наслаждался спектаклями, которые я видел в этом театре и которые оправдывали веру в их взгляды на театральное искусство.

Диккенс в инсценировке „Гимн рождеству“, шедшей в театре, воскрес передо мной по-новому. Конторка черствого старика Скруджа, лондонский туман, брезжущий через окно, бедный добрый клерк, та диккенсовская доброта и человечность, которые полюбились Л. Н. Толстому, нашли здесь мягкую, но вместе с тем очень театральную форму. Сам спектакль, при глубоко реалистической и мягкой игре актеров, был овеян особым, неповторимым ароматом. Зритель жил жизнью героев, которые были в двух шагах от него, зритель проникался духом Диккенса, который всеми театральными средствами и очень тонкими актерскими нюансами нес театр.



„Скверный анекдот“ Достоевского. Сквозь петербургскую мглу возникали покосившиеся домики и кривой керосиновый фонарь петербургской окраины. То ли домики покривились от времени, то ли все это мерещится подвыпившему статскому советнику Пралинскому?

Вот, как бы мираж, возникает пирушка чиновников. Вот и все чиновники во главе с несчастным Псевдонимовым угадываются зрителем как уже знакомые надломленные, оскорбленные и униженные л ю д и Достоевского рядом со страшными и жестокими человеческими харями. Наиболее ясный из них — генерал Пралинский, несмотря на то, что и он немного пьян, но он реалистичнее и ощутимее всех в своей либеральничающей сути. Этот спектакль также имел свою проникновенно найденную, неповторимую театральную форму, вводящую зрителя в самый дух произведения Достоевского.

Словом, каждый спектакль („Пан“ Ван-Лерберга, „Лизистрата“ Аристофана, „Выбор невесты“ Гофмана) имел свою атмосферу, свой театральный воздух, в котором жили его герои, и если не всегда успешно, то, во всяком случае, потенциально в идее сливались форма и содержание.

Любовь к театру, недавно во мне зажегшаяся, разгорелась в полную силу в первый же год работы в студии, разгорелась с полной верой именно в этот театр, в его возможности и пути, которые мне стали органически близки.

Т е а т р д о л ж е н о с т а т ь с я в с е г д а т е а т р о м.

Слова Маяковского, что „театр не есть зеркало, а увеличивающее стекло“, в какой-то мере были и взглядами Комиссаржевского и Сахновского.

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской в известной степени противопоставлял себя Художественному театру, где была как бы четвертая стена и актеры пленяли тем, что зрители как бы подсматривали саму жизнь. Порой ради п р а в д ы ж и з н и, которая иногда скатывалась к излишним жизненным подробностям и натуралистическим бытовым мелочам, подменявшим таким образом реализм натурализмом, Художественный театр терял поэтическую силу театра, силу его условной театральности в хорошем смысле этого слова.

Что бы вы ни делали и ни придумывали для того, чтобы зритель забыл, что он находится в театре, он, то есть зритель, даже потрясенный, увлеченный до крайности, обливающийся слезами, всегда знает, что он сидит в т е а т р е, а не подсматривает жизнь.

Так же и актер, увлеченный и захваченный своей ролью, переживающий и, казалось бы, забывающий все на свете, знает, что он и г р а е т в т е а т р е. Зачем же на каждом шагу убеждать зрителя, что он находится н е в т е а т р е? Зачем же ради правдоподобия отнимать у театра тысячи его возможностей, которые рождаются природой условности самого театра?

Надо только, чтобы эти театральные условности не только не мешали воспринимать зрителю происходящее на сцене, а о б о г а щ а л и бы восприятие зрителя и п о м о г а л и бы более полному раскрытию исполняемого произведения.

Комиссаржевский с благоговением относился к Станиславскому, но считал, что если Художественный театр дал поэтическое звучание на своей сцене драматургии Чехова, правильно найдя для этого тонкого и нежного автора полутона и нюансы (за исключением некоторых натуралистических излишеств, против которых возражал и сам Чехов), то в то же время МХАТ не находил ярких красок и театральных решений для Гоголя и Островского, которые звучали полновеснее у актеров Малого театра, несмотря на старинку декораций и режиссерских трактовок. Пушкин-поэт также не прозвучал в пушкинском спектакле Художественного театра. В полемическом задоре Ф. Ф. Комиссаржевский, конечно, преуменьшал великое искусство Художественного театра, не видел всех возможностей этого нового реалистического направления в искусстве сцены. Но я тогда этого не понимал.

В театре имени В. Ф. Комиссаржевской играли молодые актеры, почти студийцы, но им прививалась мысль, что надо не только заботиться о правдоподобии, вживании и о натуральной жизни на сцене. (Не дай бог, сфальшивить, не дай бог, чтобы было что-то не так, как в жизни!)

Комиссаржевский давал большую свободу актеру. Пусть не так, как в жизни! Но театрально-сценически убедительно и впечатляюще!

Актер должен смело организовывать условную театральную жизнь на сцене в соответствии с замыслом автора, не брезгуя рядом театральных традиций и приемов активного художника-актера — творца на сцене.

Однако как педагог Комиссаржевский также требовал правды от учеников, но той правды, которая рождается фантазией художника и которая свойственна детям при их играх.

Каждый автор имеет свое неповторимое лицо. Само собой разумеется, что нельзя играть Чехова так же, как Гоголя, как Островского. Актер может прекрасно жить, переживать, плакать настоящими слезами, но он еще должен подняться до уровня героя того автора, которого он играет, он должен войти в м и р а в т о р а, жить его идеями, быть верным автору и ради этого выбранными им самим, вместе с режиссером, театральными приемами н е с т и а в т о р а зрителю.

Вот что пишет сам Ф. Ф. Комиссаржевский („Театральные прелюдии"): „Раскрыть внутреннее содержание драматического произведения можно только в тех для него выразительных формах, которые будут психологически и философски соответствовать индивидуальности автора и ставящемуся произведению. Отсюда ясно, что на сцене необходимо иметь столько же разнообразных форм, сколько существует разнообразных



содержаний. Нельзя обезличивать драматическое произведение, подводя его под какое-то свое постоянное, раз принятое мировосприятие.

Для разнообразного репертуара, для разных авторов, а следовательно, и для разных содержаний нужна и разнообразная техника, потому что техника есть внешнее, а внешнее в искусстве служит для выражения внутреннего. Только философский замысел, созданный постановщиком пьесы, на основании изучения, а также интуитивного проникновения в глубины автора, делает на сцене живым то произведение, которое драматург написал для сцены. При таком отношении к а в т о р у в театре могут родиться и захватывающие зрителя романтическая приподнятость и поэтическое звучание стиха и прозы, и смелый смех буффонады, перехлестывающий через границы только „искушенной правдивости" и оправданный особой жизнью театрального искусства.

Большая роль в работе актера отводилась его фантазии. Актер, не обладающий фантазией в высокой степени или почему-либо во время творчества ею не руководящийся, — не художник. Без помощи фантазии актер сыграть „душевно" ничего не может.

Комиссаржевский признавал как идеального актера—актера, перевоплощающегося, актера в каждой новой роли как бы творчески рождающего новый образ человека и перевоплощающегося в этот новый образ, а не играющего „самого себя", свои чувства, или играющего навсегда установленную маску. Только актер перевоплощающийся, является настоящим художником сцены, ибо только он по-настоящему живет на сцене, и только он живет и действует на сцене не как „он сам", а как предопределенный пьесой художественный образ. Хороший актер должен быть человеком, имеющим дар выражать свое внутреннее „я", должен обладать фантазией, достаточной для того, чтобы вымышленные обстоятельства и события воображать себе так живо, чтобы они возбуждали его собственное „я".

Истинные художественные произведения дают в свою очередь толчок для работы фантазии зрителей, читателей, слушателей, и эти последние бывают всегда благодарны художнику за то, что он заставил работать их фантазию, пробудил их мысль, за то, что он о с т а в и л м е с т о д л я э т о й ф а н т а з и и у зрителей и слушателей.

Объект фантазии особенно возбуждает ее деятельность, когда напоминает представляемый предмет, но все же не сливается с этим предметом, остается чем-то далеким от него. Именно в этом случае возникает наибольшая возможность для возбуждения творящей или изменяющей силы фантазии. Там г д е ф а н т а з и и н е ч е г о д е л а т ь, где зритель, читатель, слушатель перестает быть активным участником процесса искусства, соавтором художника, там воздействие искусства становится пассивным, утилитарным, незначительным — здесь хочется провести одну аналогию.

Мы часто можем заметить, что ребенка не удовлетворяют игрушки, искусно воспризведенные копии действительности. Он охотнее играет с игрушками и просто предметами, заменяющими искусные игрушки,

дающими волю его фантазии; часто он играет с обломками игрушек, видя в них не то, чем они являются на самом деле, приспосабливая их к своим целям, к игре своей фантазии.

Театрального зрителя точно так же не должны удовлетворять на сцене декорации, только копирующие действительность. Такие декорации ограничивают деятельность фантазии зрителя, обедняют его впечатление, приглушают его потенциальную активность сотворчества такого дорогого для зрителя и не менее дорогого для художника, ориентирующегося на *такого зрителя*.

В дальнейшем, когда мне пришлось сталкиваться в работе со Станиславским и с его различными по времени учениками, я многое передумал, многое понял, осознал и обогатил свое творческое сознание *его системой*, многое из его великих открытий, выводов и наблюдений мне стало близким и органичным, да и не могло не стать, так как система Станиславского во всех ее стадиях — плод гениального художника.

В течение всей моей жизни я сталкивался в работе с различными режиссерами, многому научился и о многом призадумался у Мейерхольда (обо всем этом будет речь еще впереди). Но незабываемым для меня на всю жизнь остались эстетические заветы Комиссаржевского и Сахновского.

Главным выводом для себя, как для художника, я считаю убеждение, к которому я пришел за всю мою творческую жизнь. Это убеждение заключается в том, что художник-актер в своем творчестве должен быть свободен. Что художник с его фантазией и жизненными наблюдениями должен превалировать над всякой системой и над всяческим методом. Я не имею, конечно, в виду „свободу" от убеждений, идейных целей искусства, его общественного назначения. Думаю, что я вряд ли пришел бы к этому убеждению в моей творческой жизни, если бы не получил для этого соответствующего фундамента у Комиссаржевского.

Театр неисчерпаем в своих возможностях. Он по своей сути *театрален*.

Если проследить внимательно, то наличие такой *театральности*, неповторимой и единственной в решении каждого из самых различных спектаклей, сопутствовало настоящим большим достижениям и победам и в жизни Художественного театра.

# ГЛАВА VII

СТУДИЯ И ГИМНАЗИЯ · УРОКИ ИМПРОВИЗАЦИИ · СМЕРТЬ ОТЦА · ОКТЯБРЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ · ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В ПЕРВЫЙ ГОД РЕВОЛЮЦИИ · МАЯКОВСКИЙ · ПЕРВОЕ ЗНАКОМСТВО С НИМ · НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАЩИТУ «ЛЕВОГО» ИСКУССТВА

ПЯТНАДЦАТИ ЛЕТ от роду, бросившись с головой в жизнь студии, во все разнообразие лекций и уроков, я, по всей вероятности, совсем забросил гимназию. По крайней мере в памяти почти не сохранился последний год учения.

Я говорю последний, так как считаю, что, на мое счастье, восьмой класс был автоматически отменен Советской властью, и судьба дала мне возможность в ближайшем будущем скороспело, но формально закончить учение в гимназии и всецело отдаться моему призванию.

Пока же я, продолжая учиться в гимназии и в студии одновременно, приносил в гимназию мои новые познания и, увлеченный до крайности студийными делами, делился ими с товарищами и, как я уже говорил, даже с учителями. Особенно влияние студии сказывалось на литературе (Сахновский) и психологии (Комиссаржевский), которым в студии уделялось очень большое внимание. В гимназии же эти предметы также *проходились*, и я не пропускал возможности пустить пыль в глаза учителям и товарищам.

Основной и решающей дисциплиной на первом курсе студии были уроки импровизации, которые вел сам Федор Федорович.

Первым заданным упражнением было разделиться на пары и поздороваться друг с другом. Надо было нафантазировать, придумать ситуацию, при каких обстоятельствах здороваются два человека. Скажем, здоровается начальник с подчиненным или человек, спешащий по де-

ду, здоровается торопясь, не хочет задерживаться. Влюбленный в девушку здоровается с ней, она же не обращает на него внимания и пр. и пр.

Мы с Акимом тоже что-то нафантазировали, но наша импровизация не остановила внимания Комиссаржевского и прошла незамеченной. Нас даже перестали вызывать для импровизации, что было плохим знаком. Между тем мы давно подготовили новую импровизацию, которую разметили и увлеченно репетировали между собой, надеясь взять реванш. И он был взят.

Аким изображал доктора, а я пациента. Сцена делилась на кабинет и приемную. Сначала я входил в приемную, с воображаемо перевязанной больной шеей, которую я как бы нес, не смея ею шевельнуть. Меня как бы вводила горничная, я благодарил ее застенчиво, смотрел картины на стенах в ожидании вызова доктора, держа боком голову все с той же неповорачивающейся шеей. Вдруг появлялась воображаемая собака, которой я начинал бояться и которая заставляла меня залезать на стул. Но и тут я оставался с той же неповорачивающейся, напряженной шеей. Доктор — Аким выгонял собаку, вводил меня в кабинет, где мыл руки, а я со страхом сидел на краешке стула, внимательно наблюдая за всеми его движениями. Затем он несколько раз спрашивал меня, на что я жалуюсь и что со мной. Я сначала молча и застенчиво показывал на неповорачивающуюся шею и, наконец, робко выговаривал одно слово: „Чирий".

Аким снимал с меня воображаемую повязку и уводил меня в операционную, откуда уже раздавался мой невероятный вопль. Эта сложная импровизация была нами очень непосредственно разыграна.

Комиссаржевский, говорят, валился от смеха со стула. Импровизация эта так понравилась ему, что он заставил нас повторить ее на полугодовом экзамене в присутствии актеров и всей студии.

Мы сразу сделались любимцами Комиссаржевского, его „надежды" и притчей во языцех всей студии.

„Все считают нас с т р а ш н о т а л а н т л и в ы м и. Я сам слышал, как об этом говорил Сахновский актерам. Лопни мои глаза", — говорил Аким.

Я видел, что Тамиров уже чувствовал себя избалованным вундеркиндом, томно мигал своими большими черными ресницами и, облаченный в шикарный модный английский костюм, кокетничал „талантливостью" и упивался своим успехом. Я же, в своем гимназическом обличье, но в „мадеровских" ботинках с пуговицами, право, был скромнее и уже, увы, чувствовал себя как бы „при Акиме". Я превратился как бы во вторую скрипку на нашем курсе, значительно уступая Акиму в умении подавать свой успех и свою „талантливость".

Тут же зарождалась и первая артистическая ревность, хотя по-прежнему он оставался моим лучшим другом и товарищем.



Но не успели мы еще войти по-настоящему в жизнь студии, как два события, одно мое личное, а другое общественное и историческое, совершились одно за другим и отвлекли меня на некоторое время от моих новых интересов.

Через две недели после поступления в студию умер мой отец. Я так и не успел сказать ему, что поступил в студию. Единственно, на что я решился, я рассказывал, что нашел себе новых друзей и товарищей среди студийцев Комиссаржевского, с которыми очень дружу и часто встречаюсь, как бы оправдывая возникавшие новые темы разговоров с отцом и подготавливая к сообщению об уже случившемся.

Несмотря на его болезнь, смерть его была неожиданной для меня и для моей матери. Помню наше ночное путешествие в больницу, когда мать еще надеялась, что отец жив, помню, как мы узнали о смерти и с каким ужасом я глядел на мертвого папу, свернувшегося в своей обычной позе калачиком на больничной постели.

Умер он во сне, спокойно и, по-видимому, безболезненно... Отца похоронили. Это была середина октября 1917 года.

Через неделю прогремела Октябрьская революция.

Конечно, будет правильно, если я напишу, что в те дни я не понимал значения происходящих событий. Личная моя жизнь была отвлечена от политических событий. В мое оправдание я могу только еще раз повторить, что не было в то время около меня людей или старших товарищей, которые могли бы объяснить происходящее. Сам я был слишком еще молод и смотрел на жизнь из окошка буржуазно-интеллигентского мира.

Пока же в качестве юного московского обывателя я в нашей квартире, в одном из больших московских домов в Хлебном переулке, изредка выполнял общественные очередные дежурства по ночам в парадном подъезде, у запертой стеклянной двери, прислушиваясь к ночной ружейной и артиллерийской перестрелке.

День мы проводили в коридоре квартиры, где была устроена столовая, так как у окон находиться было небезопасно. В наш дом попал снаряд, который пробил стену.

В квартире у нас находился гостивший знакомый прапорщик, который был уверен, что верх одержат юнкера. После победы большевиков он отсиживался еще несколько дней, так как не хотел выходить в форме офицера на улицу.

Через шесть-семь дней уличных боев стало окончательно известно об установлении Советской власти.

Улицы были полны народу. Я вышел на Поварскую улицу. По ней двигались красногвардейские патрули и стояли контрольные посты.

Проходя мимо одного из контрольных постов, я обратил внимание на то, что они пропустили меня и вдруг остановили шедшего сзади меня такого же, как я, гимназиста.

Ф. Ф. Комиссаржевский. Дружеский шарж с дарственной надписью И. Ильинскому

Они быстро обыскали его, нашли в карманах форменной шинели стреляные патроны и задержали. Помню, как я удивился тому, что рабочие-красногвардейцы безошибочно угадали и остановили именно этого гимназиста, не обратив никакого внимания на проходивших мимо других, таких же молодых людей.

На стенах появились первые декреты за подписью Ленина. Двери гимназии и студии снова открылись передо мной, и жизнь как будто пошла своим чередом.

В гимназии неодобрительно отзывались о победе большевиков, передавали слова отцов, что революционная власть эта на две-три недели и что новые политические события не заставят себя ожидать.

Однако Советская власть медленно, спокойно вступала в свои права, на стенах появились новые декреты и приказы.

Как мне кажется, первый год Советской власти, первая зима 1917/18 года, не внесла каких-либо изменений в жизнь того мира искусств, в котором я вращался.

По-прежнему шли в театрах те же пьесы; по-прежнему всю зиму стояли длинные столы в буржуазной „Летучей мыши“. Разве только там было не так много публики, и нам, студийцам, по нашим удостоверениям давали туда контрамарки. Выходили все те же частные газеты, самые разнообразные, вплоть до суворинского „Вечернего времени“. Выпускались даже юмористические „Известия Николая Смирнова-Сокольского“. Оживилась деятельность разных поэтических и литературных кафе.

Однажды, идя на занятия в студию Комиссаржевского по Настасьинскому переулку, я заметил, что в одном из маленьких низких домов, где помещалась раньше прачечная или какая-то мастерская, копошатся люди. В помещении шел ремонт. Проходя на следующий день, я обратил внимание, что ремонт шел какой-то необычный. Странно одетые люди, не похожие на рабочих, ходили с кистями по помеще-



нию и мазали или рисовали стены. Я подошел поближе и приплюснул нос к оконному стеклу. Были ли стены расписаны футуристической мазней или только грунтовались зигзагами и полосами, трудно было разобрать. Двое „маляров“ подошли с кистями к окну и начали мне делать какие-то знаки. Один был большого роста, другой, коренастый, — поменьше. О чем они спрашивали меня, я не мог расслышать за окошком, но, по-видимому, они спрашивали меня, нравится ли мне их работа.

Я отвечал им соответствующей мимикой, которая выражала мое неясное отношение к их художеству. Коренастый быстро нарисовал кистью на стекле окна круг и на круге студенческую фуражку. Затем появились точки глаз, приплюснутый нос и линия рта. Он спросил меня знаками, нравится ли мне мой портрет. Я отвечал утвердительно. Тогда другой нарисовал рядом еще круг, приделал к нему студенческую фуражку, а в круге поставил вопросительный знак. После этого художники отошли от окна и занялись расписыванием стен. Я полюбовался моим портретом и пошел на занятия. Проходя в следующие дни мимо этого помещения, я показывал товарищам мой портрет. Рядом с портретом появились новые каракули, запятые, иероглифы, отдельные знаки нот, но мое изображение так и оставалось нетронутым. Оказалось, что в помещении было открыто группой художников и поэтов новое футуристическое кафе. Однажды группа студийцев-комиссаржевцев уговорила меня зайти и посмотреть, что делается в этом кафе.

— Пойдем, говорят, там читает Маяковский „Облако в штанах“. Здорово читает! Пойдем!

Каково было мое удивление, когда я узнал в Маяковском того маляра, который ставил вопросительный знак на моем лице. Его товарищем оказался художник Бурлюк.

Во все время существования этого кафе мое изображение продолжало красоваться на витрине. И даже когда кафе было уже закрыто и там снова заработала какая-то мастерская, мое „изображение“ почему-то не стерли и оно продолжало украшать подъездной путь к театру имени В. Ф. Комиссаржевской. Я думаю, что вы поймете, как я жалею, что не вырезал тогда этого стекла.

Первое посещение „Кафе поэтов“ и читка своих стихов Маяковским произвели на меня громадное и неожиданное впечатление.

Сама неповторимая манера и стиль чтения Маяковского, где сочетались внутренняя сила и мощь его стихов с мощью и силой голоса, спокойствие и уверенность с особенной убедительностью его поэтического пафоса, который гремел и парил царственно и который вдруг сменялся простыми, порой острыми, ироническими, сокрушающими, почти бытовыми интонациями, поражавшими своей простотой, словом, то неповторимое в чтении Маяковского, о чем трудно рассказать

на бумаге и о чем с восхищением будут вспоминать все люди, которые слушали его чтение. Впечатление от этой манеры, которая, несмотря на свою яркость, почти не оставила подражателей, так как была органически свойственна только ему, — не только было огромно, но и заложило и создало для меня фундамент того нового образа величайшего поэта нашей эпохи, какого-то великолепного образца человека новой эпохи, самого художника новой эпохи, каким для меня и для многих молодых людей моего времени очень скоро стал Маяковский.

Неверно будет, если я скажу, что любовь к Маяковскому у меня возникла сразу в этом кафе поэтов. Много было еще непонятного и ошеломляющего. Но я уже не мог пройти мимо первого огромного впечатления. Я обрел веру, которая в дальнейшем, на разных этапах, все больше и больше укреплялась, веру в то, что это и есть первый и великий поэт нашего времени. Я могу теперь гордиться и не могу удержаться от того, чтобы не похвастать тем, что еще в то время он стал моим любимым поэтом и творческим маяком.

Я восхищался „Войной и миром“, „Облаком в штанах“, а также большинством его ранних стихов. Некоторые стихи еще раньше я встречал в „Сатириконе“, и тогда они казались мне странными, диссонирующими с характером этого журнала и не всегда понятным для меня смыслом.

В то время было не только трудно выговорить, что мой любимый поэт современности — Маяковский, но и вообще сказать, что Маяковский мне нравится.

Он еще ассоциировался с ранним футуризмом, „ложечкой в петлице“, „дыр бул щил“, недавней „желтой кофтой“, которую он снял после революции и которой незачем было теперь дразнить буржуазию. Желтую кофту ему можно было уже заменить рабочим костюмом и начать строить новую поэзию, помогающую становлению новой, послеоктябрьской жизни. Разрушать, дразнить и озорничать в искусстве для него уже было все меньше и меньше нужды.

Но для меня всегда было органично то, что Маяковский был футуристом. Почему-то хотят забыть или редко вспоминают о том, что футуристы и вообще „левые“ в искусстве первыми пошли работать с большевиками.

В 1919 году уже начались споры и полемика вокруг футуризма в искусстве. На диспуте „Искусство и жизнь“ т. Гидони, отрицая футуризм, говорил, например, что футуристы как школа и художественное восприятие вполне соответствовали дореволюционной эпохе буржуазного мира, в котором они играли роль антитезы по отношению к утверждающей себя буржуазии.

Наша эпоха, эпоха социалистического переустройства жизни, требует иных подходов и иного искусства. Нам нужен монументальный,

Констанца — В. Барсова, Паша Селим — И. Ильинский «Похищение из сераля», опера Моцарта. Новый театр ХПСРО. 1919

Интермедия (слева: шут — И. Ильинский) «Виндзорские проказницы». Опера А. Николаи. Опера Советов рабочих крестьянских и красноармейских депутатов (бывш. Зимина). 1918

**ШУТ**
**«Виндзорские проказницы». Опера А. Николаи. Опера Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (бывш. Зимина). 1918**

**КЛЕРК**
**«Гимн Рождеству» Ч. Диккенса. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. 1917—1918**

**ЖУРНАЛИСТ ГЕЙЛЬМАН**
**«Лулу» («Ящик Пандоры») Ф. Ведекинда. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской. 1918**

обобщающий и простой стиль всенародного искусства, рассчитанный на восприятие масс и отнюдь не порывающий с великими достижениями прошлого. Футуристы, претендующие на монополию в искусстве, этим стилем не обладают, говорил Гидони. Они не сумели за это время создать ничего ценного и устойчивого. Их искусство, явленное в дни октябрьских торжеств, а также пытающееся выйти на улицу, глубоко непонятно массам и отталкивает их от искусства вообще. Эта точка зрения, высказанная Гидони еще в 1919 году, восторжествовала и вполне жива и теперь. Выступая на этом диспуте, Маяковский опровергал мысль о диктатуре футуристов и заявлял, что в искусстве лично он, Маяковский, приветствовал бы эту диктатуру, так как только одни футуристы и имеют право быть диктаторами, ибо они являются единственными революционерами в искусстве. В дальнейшем, на диспуте о „Зорях“ в театре „РСФСР I“ Маяковский уже говорил: „Мы, футуристы, первые отошли от интеллигентских форм и прочего к революционной действительности“.

Футуристы первыми начали утверждать и тот стиль первых лет революции, который не удовлетворял в то время и был несколько неожиданным для части коммунистов, для народа, но который смело и самовольно вошел в жизнь и выражался в следующем.

Художники-декораторы внесли повсюду „левую“ манеру, часто несхожую между собой и очень разнообразную, почти во все новые спектакли того времени.

Декорации Лентулова, Якулова, Малютина, Федотова, П. Кузнецова, братьев Стенберг были памятны и характерны для декоративного искусства этой эпохи. Все яркие и в какой-то степени этапные спектакли того времени, начиная с якуловской „Принцессы Брамбиллы“ в Камерном театре и лентуловских „Сказок Гофмана“ и „Лоэнгрина“ у Комиссаржевского и кончая „Зорями“, „Мистерией-буфф“ и „Великодушным рогоносцем“ у Мейерхольда, „Чудом святого Антония“ и „Турандот“ у Вахтангова и „Гадибуком“ в Габиме, — все эти спектакли были под знаком формалистических или футуристических декораций, как хотите их называйте.

Достаточно напомнить эскизы и макеты декораций к „Зорям“ Верхарна, сделанные одним из лучших наших декораторов В. Дмитриевым, в дальнейшем выросшим в прекрасного художника-реалиста („Горе от ума“, „Анна Каренина“ в Художественном театре и многие другие спектакли), чтобы понять степень подобных тенденций в театре того времени.

Но эти тенденции были сильны не только в театрально-декоративном искусстве. Эти тенденции вышли на улицу в форме разнообразнейших плакатов, „Окон РОСТА“ того же Маяковского, в виде памятной всем москвичам футуристической росписи палаток в старом Охотном ряду,

в барельефах на стенах домов, в росписи фарфора 1918—1920 годов с изображением хлебных карточек на тарелках.

„Футуристический стиль“ первый бросился на службу революции, претендуя стать стилем ее изобразительного искусства. В дальнейшем жизнь отбросила и отказалась от этого стиля. Искусство пошло по широкому пути социалистического реализма. Но мне кажется, что „футуристический стиль“ неразрывен с первыми годами Октябрьской революции и, больше того, я, как гражданин и как художник, с радостью, а не с раздражением вспоминаю этот „левый стиль“, который, почем знать, окрашивал и придавал тому времени особую, романтическую прелесть и звал к радостным и несколько сумбурным, пестрым мечтаниям об искусстве будущего. Мне кажется, что он украшал жизнь тех лет. Зачем же стараться зачеркнуть прошедшее и забыть о нем.

Для меня ясно, что знакомство с Маяковским-футуристом было для меня первым отправным толчком для того, чтобы в дальнейшем пойти в театр, к режиссеру — другу и соратнику Маяковского на том же „левом“ фронте, очень противоречивому художнику Мейерхольду, который искренне хотел строить театр, созвучный эпохе, новый театр, достойный той эпохи, и который увлек меня, как и многих других молодых актеров, пойти за ним и строить этот театр в холодном, неуютном, необжитом помещении, похожем больше на транзитный вокзал, чем на театр.

# ГЛАВА VIII

РЕПЕРТУАР ТЕАТРОВ · ПЕРВОЕ ВЛИЯНИЕ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ · ПЕРВЫЙ ШАГ НА СЦЕНУ · ФОРРЕГЕР И ЕГО ТЕАТР «ЧЕТЫРЕХ МАСОК» · «КАРАКАТАКА И КАРАКАТАКА» · НА ВТОРОМ КУРСЕ · СТУДИЙНЫЙ ТЕАТР · ТОСКА ПО ТЕАТРАЛЬНОСТИ

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЕ ГОДЫ учения и работы в студии-театре Комиссаржевского, совпавшие с революционной ломкой жизни, я был еще далек от революционных настроений и мечтаний о новом театре, рожденном Октябрем.

Студийные занятия шли своим чередом, и я еще раз повторяю, что театры почти никак не откликались на политические события. Круг революционных пьес репертуара того времени ограничивался „Саввой“ Л. Андреева, „Фуенте Овехуна“ Лопе де Вега, „Вильгельмом Теллем“ Шиллера, оперой Бетховена „Фиделио“. Да и этот репертуар начал появляться через год после Октябрьской революции. Многие театры и режиссеры искали близости к новой зрительской массе в классических пьесах, носивших народный характер и даже уходивших в далекое прошлое. Шекспир, Мольер, Бомарше даже Аристофан должны были быть ближе народу, чем всякие декадентские и современные пьесы русских и западных авторов того времени, вроде андреевских пьес типа „Тот, кто получает пощечины“ или „Собачий вальс“, сургучовских и сумбатовских „Ночных туманов“, пьес Ведекинда и Шницлера и салонных комедий.

С внедрением классики, близкой народу, и началась некоторая смена репертуара. Но часто в постановках классиков начинали превалировать стилизация и отвлеченное эстетство, а настоящая народность и близость к зрительской массе подменялись режиссерами-эстетами нарочито упрощенными постановками, псевдонародными „балаганами“, грубыми гротесками и прочими новшествами, занимавшими

я интересовавшими критику и сугубо театральную публику, по оставлявшими холодной новую зрительскую массу, которая охотнее ходила в настоящий балаган, в цирк и которой был более дорог р е а л и з м Художественного театра и его студий, Малого театра и многих спектаклей театра Корша.

Не прошло и нескольких месяцев моего учения в студии, как мне привелось, будучи еще студийцем и гимназистом, впервые выступить на профессиональной сцене.

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской ставил некоторые свои спектакли в помещении бывшей оперы Зимина, называвшейся в то время „Оперой Совета Рабочих, Крестьянских и Красноармейских депутатов“ (ныне филиал Большого театра). В пьесе Аристофана „Лизистрата“, в постановке Ф. Ф. Комиссаржевского, мне пришлось сыграть роль одного из стариков. Это была бессловесная роль, довольно несложная, и заключалась она главным образом в участии в небольшом танцевальном выходе расслабленных старичков.

Двадцать первого февраля 1918 года я впервые нырнул под музыку оркестра на большую сцену театра, был ослеплен рампой и прожекторами, где-то зияла страшная тьма зрительного зала, и я, что-то автоматически проделав ногами и, конечно, абсолютно не владея собой, оказался приобщенным к настоящему в с а м д е л и ш н о м у театру.

Комиссаржевский избегал занимать в спектаклях учащихся студии, в особенности же студийцев первого курса. Но бывали исключения. Так, молодой А. П. Кторов, будучи учеником второго курса, уже играл большие роли. Все наши помыслы были обращены к тому, чтобы еще раз, снова, как можно скорее увидеть огни рампы.

Но из педагогических соображений Комиссаржевский нас задерживал, и только на втором курсе я еще раза два появился в крохотных ролях: вестника, о котором я уже писал, и молодого джентльмена в „Гимне рождеству“ Диккенса. Осенью я удостоился маленькой роли в новой постановке пьесы Ведекинда „Лулу“, которую ставил Сахновский. Я получил роль журналиста Гельмана и играл ее на премьере.

Пока же, в первый год учения, пришлось довольствоваться единственным выступлением в аристофановских старичках. Больше нас на сцену не пускали.

К лету мы с Тамировым получили первый ангажемент.

Один молодой человек, любитель искусства, знаток старинного театра, начинающий режиссер Форрегер, попросил нас зайти к нему на квартиру, помещавшуюся в маленьком особняке на Малой Никитской улице, для того чтобы пригласить нас как а к т е р о в работать у него летом во вновь открывающемся театре „Четырех масок“, участвовать в старинном французском фарсе Табарена „Каракатака и Каракатакэ“. Нам было назначено такое же маленькое жалованье, каким был и театр.



Театр по сравнению с театром-студией имени В. Ф. Комиссаржевской, где помещалось сто восемьдесят человек, был действительно маленьким. В нем было всего сорок мест, и театр должен был открыться в этой же квартире Н. М. Форрегера (Малая Никитская, 21), заполненной редкими книгами, гравюрами и старинной мебелью. Мы с воодушевлением принялись не только за разучивание ролей и репетиции, но и сами помогали украшать зрительный зал, „гардероб“, фойе. Форрегер с семьей перебрался в одну маленькую комнату. Мы сами расписывали декорации, а женщины помогали единственной портнихе шить костюмы, правда, весьма примитивные, и пришивали к раздвижному занавесу бубенчики и колокольчики, которые при открытии и закрытии занавеса издавали мелодичный задорный звук.

Но мы были взволнованы и встревожены одним обстоятельством.

Мы боялись, что Федор Федорович ревниво и немилостиво отнесется к нашим экспериментам.

Но, насколько я вспоминаю, все обошлось благополучно. Федор Федорович либо сделал вид, что не знает о нашем спектакле, либо действительно не знал. Только я и Терешкович выступали под своими фамилиями. Другие ученики студии предусмотрительно скрылись под псевдонимами. Кторов выступал на афише как Торов, Аким Тамиров как Тарас Акимов, жена В. Г. Сахновского Томилина стала Митолиной.

Афиши театра „Четырех масок“ были расклеены, премьера прошла с успехом, и появились даже скромные рецензии в газетах, где особенно хвалили Акимова, то есть Тамирова.

Старинный французский фарс был достаточно архаичен и наивен, но играался занятно и непринужденно, театр возбуждал некоторое любопытство, и тридцать-сорок человек всегда туда приходили. Таким образом, „зал бывал полон“. Осенью мы возвратились к своим студийным делам и занятиям, и театрик прекратил свое существование. Форрегер пытался его обновить, и некоторые из нас еще бывали у него на репетициях, но, к сожалению, я не помню, что мы еще должны были там готовить. В памяти остались только первые читки пьесы Маккиавели „Мандрагора“.

Затем наступили холодные и голодные годы военного коммунизма, и я помню только, как мы после репетиции, приспособившись саночки или просто охапками растаскивали старые заборы и сараи на задворках дома Форрегера и иногда под погоню и свистки дворников тащили домой полусгнившие доски, чтобы растопить „буржуйки“.

Этими налетами оканчиваются мои воспоминания о милом форрегеровском периоде, который вклинился в нашу студийную жизнь комиссаржевцев.

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, в Настасьинском переулке, за четыре-пять лет своего существования стал для многих московских театралов одним из любимых.

Театр этот наряду с Первой студией МХТ положил начало небольшим студийным театрам, которые полюбились театральной Москве и вдруг сразу стали, особенно Первая студия, в одном ряду лучших профессиональных театров.

Победили они своей свежестью, молодостью, печатью беззаветной любви, а также проникновенного и святого отношения к делу театрального искусства. Первая студия была плоть от плоти, первенцем нового поколения МХТ.

Она была очень сильна актерским составом, который, пожалуй, не уступал и ансамблю Художественного театра.

Некоторым зрителям особенно нравилось, что актеры играли тут же на полу, без подмостков, и зрители как бы подсматривали жизнь даже без тех театральных прикрас и рампы, имевшихся все же в Художественном театре.

Зрителям, которым полюбился театр имени В. Ф. Комиссаржевской, наоборот, нравилось, что театр уводит их от жизненного натурализма и показывает театральную жизнь, пьесы и ее героев в различной театральной форме, порой отдаляя актеров в маленьком театре от зрителей светом, тюлевыми занавесами и другими тонкими театральными приемами, создавая несколько сказочную, праздничную, театральную атмосферу каждого спектакля.

Театр имени В. Ф. Комиссаржевской был далеко не так популярен среди интеллигенции, как первое детище Художественного театра. Зато он внес новые веяния, обогатившие театральное искусство той поры.

Зрители в театре имени В. Ф. Комиссаржевской радовались и наслаждались не столько сильной и проникновенной профессиональной игрой актеров, а, скорее, теми свежими и новыми формами театральности, свойственными этому театру.

Появились зрители, которым была люба эта театральность. Были, конечно, среди них и сугубые эстеты.

Но все же тоска некоторой части московских зрителей по театральности, по новым формам театрального искусства, по смелости и некоторой фантастичности театра, а не подсмотренной жизни, была, на мой взгляд, естественна и закономерна.

Даже Камерный театр Таирова, в котором актеры нарочито говорили нараспев и почти пели, в котором художники в декорациях и костюмах крикливо утверждали иевиданные формы, нашел своих поклонников и почитателей.

Стоны тоски по театральности начали раздаваться и из Художественного театра и из Первой студии. Мечтал о театральности и Е. Б. Вахтангов, в дальнейшем создавший театр, где форме и театральности было отведено большее значение, чем в других ответвлениях Художественного театра.



Вахтангов создал свой театр, все же оставаясь плоть от плоти учеником Станиславского и Немировича-Данченко, опираясь и развивая в своей работе с актерами систему Станиславского.

Задолго до Вахтангова в русском театре начались поиски новых форм в театральном искусстве. Такие „театры исканий“ бывали и во власти декадентства, но поиски театральности и утверждение условного театра имели место в Петербурге у В. Ф. Комиссаржевской, В. Э. Мейерхольда, а в Москве в „Свободном театре“ у К. А. Марджанова. Не без их влияния родились в Москве Камерный театр Таирова и театр имени В. Ф. Комиссаржевской (Ф. Комиссаржевский и В. Сахновский).

Эти два театра в первые годы Октябрьской революции были единственными театрами, которые внесли новое, после Художественного театра, „левое“ направление в театральное искусство. И я безусловно был уже захвачен или заражен (как хотите!) этим направлением в театре, направлением, противопоставляющим себя Художественному театру. Правда, во мне чувствовалось известное раздвоение. Моя актерская душа была восхищена и очарована реалистической правдой актерского исполнения в Художественном театре, в Первой студии, в Малом театре, даже в театре Корша.

Но очарование театра, очарование театральности и любовь к такой театральности я получил в „Летучей мыши“, в „Свободном театре“ Марджанова, в театре имени В. Ф. Комиссаржевской и в Камерном театре.

Кроме того, было у меня еще и неосознанное вполне, смутное желание бунта против канонов и респектабельности МХТ, желание громко покричать или перевернуться на сцене МХТ, разрушить кажущееся правдоподобие или ввести туда какие-то условные или даже фантастические приемы.

Если внимательно прислушаться к тому, что смутно бурлило в душе молодого актера в годы революции, —это право на создание нового, своего искусства. Я сам, сам хочу утверждать что-то новое, праздничное, театральное, небывалое. Это был и избыток еще не вылившихся творческих сил и смутная неудовлетворенность, иногда переходящая в нарочито и предвзято бравирующее отношение к Художественному театру, к старым формам театра, вроде Малого, Незлобина и пр., где и актерские удачи в то время нами, молодежью, не очень уважались. Эти театры были просто не в счет. Камнем преткновения был Художественный театр, так как игра актеров, ансамбля этого театра, а также Первой студии потрясала театральную публику и нас — молодых „противников“ Художественного театра.

Мы преклонялись перед игрой актеров и этими театрами и вместе с тем хотели создать другой театр, создавать в этом театре что-то другое, идти за тем, кто нас на это позовет.

# ГЛАВА IX

РАЗЛАД КОМИССАРЖЕВСКОГО С САХНОВСКИМ · «ВИНДЗОРСКИЕ ПРОКАЗНИЦЫ» · ЖИЗНЕННЫЕ ТРУДНОСТИ · УНИВЕРСИТЕТ УЛЫБНУЛСЯ · МОЙ ПЕРВЫЙ ДОГОВОР С ОПЕРНЫМ ТЕАТРОМ СОВЕТА РАБОЧИХ И КРЕСТЬЯНСКИХ ДЕПУТАТОВ · «ФИДЕЛИО» И РЕЧЬ ЛЕНИНА АКТЕРСКИЕ ВЫВОДЫ · ТЕАТР-СТУДИЯ ХПСРО · ПЕРВЫЕ РОЛИ И ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ «ПАША СЕЛИМ» · «САДОВНИК АНТОНИО» · «АРИЭЛЬ»

В ТО ВРЕМЯ как меня в 1918 году обуревала жажда театральности, а в театре имени В. Ф. Комиссаржевской довольно скромно, но уверенно, на студийной основе, создавался фундамент для развития „театрального и условного театра“, который наряду с Камерным мог противопоставить себя Художественному, как новый театр, — в это время произошли печальные события.

Ф. Ф. Комиссаржевский разошелся с В. Г. Сахновским во взглядах на развитие дальнейших путей этого театра, обиделся на молодой коллектив своих учеников, не поддержавших его слепо и безоговорочно во всех его разногласиях с В. Г. Сахновским, и ушел из им же созданного театра.

Таким образом, мы с Акимом формально оставались в студии Ф. Ф. Комиссаржевского, но без Ф. Ф. Комиссаржевского. Мы растерялись.

Федор Федорович через несколько дней позвал нас, самых молодых его учеников, и предложил нам выбор — или оставаться в студии при театре, где он уже не работает, или, уйдя из студии, участвовать под его режиссурой в спектакле театра бывш. Зимина, в те дни переименованного в „Оперу Советов Рабочих и Крестьянских Депутатов“, в спектакле „Виндзорские проказницы“ в ролях шутов, которые будут участвовать в спектакле в виде „слуг просцениума“.

„Что будет дальше, не знаю... Пока давайте начнем репетиции. Обещать ничего не могу“, — говорил Комиссаржевский.



Надо было быстро решать.

Из студии наш путь шел в театр при этой же студии. При Комиссаржевском же мы оставались каким-то боком, и боком, никак неоформленным, без студии и театра.

Все же мы выбрали последнее. На квартире у Ф. Ф. Комиссаржевского начались репетиции оперы Николаи „Виндзорские проказницы“ под рояль, с участием ряда великолепных певцов.

Наши роли были мимические. Мы танцевали, двигались и тащили под музыку корзину с бельем и находящимся там Фальстафом, мимически „аккомпанировали“ в ряде картин сценическому действию. После окончания каждого действия мы выносили плакат с надписью „антракт“ и оставались сидеть во время перерыва на полутемной сцене, на фоне внутреннего второго занавеса.

Во время антракта мы стали разыгрывать довольно бойко разные импровизации без слов, так как к рампе подходила часть публики и созерцала нас. Мы чувствовали себя действительно какими-то шутами, кувыркались, выделывали „фодершпрунги“, которым обучались еще летом в цирке у знакомого акробата, и публика нам бросала яблоки, мандарины и конфеты. Денег, слава богу, не бросали. Пожалуй, мы даже скорее чувствовали себя какими-то обезьянами в клетке, которую представляла сцена, чем артистами. О нас, четырех шутах, упоминалось даже в рецензиях.

Вот она, первая рецензия: „Хороши в ролях шутов ученики студии Ф. Ф. Комиссаржевского г.г. Ильинский, Тамиров, Кальянов и Кажанов“.

Между тем дела дома были плохи. Отец при жизни проживал с нами все, что он зарабатывал. Мизерные средства, которые он нам оставил, были в „государственных бумагах“, которые в то время стали ненужной бумагой. За год были уже распроданы все вещи, а также и все зубоврачебные кресла, инструменты и медицинские книги. Жить становилось не на что. Мать поступила на службу и стала, как она говорила, „чем-то нечто вроде секретарши секретаря комиссара бывш. императорских театров“ Е. К. Малиновской. Но, если говорить проще, она стала курьершей при бывшей конторе императорских театров на Большой Дмитровке.

Малиновская, наверное, года два не знала, что седая старушка, сидевшая у нее в передней, Евгения Петровна, — моя мать. Малиновская относилась к ней довольно прилично. Но ее секретарь — неприятный заносчивый молодой человек, родственник Малиновской, буквально измывался над матерью, заставляя ее бегать за своими пайками, посылая ее по разным пустякам, пользуя ее как личную прислугу.

До поступления матери на это место я сам пытался устроиться на службу, взял рекомендательную записку у Комиссаржевского и отправился в другое театральное управление, но меня там приняли так,

что я надолго, если не навсегда, во всяком случае по сей день, понял, как далеки от души студийца или актера все театральные управления.

Но все же я недолго ходил безработным недоучкой. Недоучкой я чувствовал себя не только потому, что упразднили последний класс гимназии, но сокращенным по воле Комиссаржевского оказалось и ученье в театральной студии. Неясно было и положение с университетом, в который я все же хотел поступить и право поступления в который давало мое окончание семи классов гимназии. Мы с Акимом использовали это право, быстро приобретя студенческие фуражки со сплошным голубым околышком, фуражки, которые носились только фатоватыми студентами, но в которых мы, однако, имели особенно независимый и шикарный вид.

Аким, кажется, успел, к моей зависти, подать заявление на юридический факультет, я же и этого не сделал, удовлетворившись одной фуражкой.

Аким продолжал быть первой скрипкой.

Я с завистью глядел на его модные английские костюмы, сшитые у модного портного. Мадеровские ботинки он уже сменил на прекрасные лаковые туфли, а у меня сохранился от заветных ботинок разве только один бежевый верх с пуговицами.

Аким был не только хорошо обеспечен, живя у богатых теток, но и служил в какой-то банковской конторе, получал жалованье и не раз подкатывал к студии на извозчике или даже на рысаке.

У меня порой и на трамвай не было денег. Одежда сносилась. Мое гимназическое обличье стало неприличным. Мама стала шить художественные блузы из драпировок. У нас было много каких-то оконных драпировок бордового цвета. Продать их было нельзя, так как они секлись и расползались. Блузу из такой драпировки можно было носить месяц—два не больше. К концу второго месяца такая блуза совершенно расползалась. Мать шила мне каждые два месяца по такой эффектной блузе, и наших драпировок хватило года на два.

Вот в это критическое время Федор Федорович, угадывая мое плохое материальное положение и видя неудачу своей рекомендательной записки, сделал мне следующее предложение.

— Я вам могу предложить службу, —сказал Комиссаржевский. — Службу актера, — прибавил он и протянул договор, подписанный уже Малиновской.

Там значилось, что я должен работать драматическим актером в „Опере Сов. Раб. и Кр. депутатов".

Комиссаржевский убедил Малиновскую, на примере „Виндзорских проказниц", где, кроме шутов, участвовало еще несколько его учеников, что оперные спектакли под его режиссурой будут подкрепляться в массовых сценах и эпизодических ролях драматическими



актерами. Я с радостью подписал этот первый мой договор с очень скромным окладом и побежал показывать его матери.

Акиму неясно было, как мы будем играть в опере, он благоговел перед Художественным театром и тянулся туда.

В Художественном театре вновь был объявлен прием учеников в школу. Тамиров держал экзамен, выдержал его и поступил в Художественный театр. Наши пути разошлись с этого дня навсегда.

Всего только с месяц продолжалась наша новая служба. Мы репетировали и „играли" еще только в одной опере „Фиделио". Там мы просто участвовали в массовых сценах и были вожаками толпы, бросавшимися на Григория Пирогова, певшего одну из главных партий — злодея. Спектакль этот глубоко врезался мне в память благодаря следующему событию. Опера „Фиделио" была приурочена к первой годовщине Октябрьской революции. В этот торжественный день она шла в Большом театре.

Мы уже загримировались, но начало спектакля задерживалось, так как на сцене проходил митинг.

— Сейчас говорит Ленин, — сказал мне мой товарищ Кальянов,— хочешь послушать? Пойдем в ложу? Нравы тогда были простые, мы прошли в артистическую ложу, находившуюся рядом со сценой, и я в первый, последний и единственный раз услышал Ленина.

К сожалению, я должен сознаться, что теперь не могу вспомнить достаточно точно и подробно, о чем В. И. Ленин говорил в своей речи. Тем более что мое внимание было в первую очередь сосредоточено на самом его образе, который оказался для меня неожиданным. Внимание мое было сосредоточено также и на том, как он говорил. Блестящий оратор! Пламенный трибун, который увлекает за собой массы, — таким представлялся мне раньше Ленин.

Перед глазами встает его фотография, где он запечатлен со сжатым кулаком, только что прорезавшим воздух, и с летящим из энергичного и полураскрытого рта воодушевляющим и разящим словом.

И вдруг я увидел простого и скромного человека в пиджаке, тихим и спокойным, но несколько нервным голосом картавящего слова. Первое впечатление было почти разочарованием. В следующую минуту я обратил внимание на то, что весь зал огромного Большого театра застыл во внимании и что оратор настолько овладел этим залом, что ему не нужно кричать или возвышать голос.

В неотразимо убедительных оттенках его картавящего голоса были в наличии все интонации и краски, нужные оратору. Порой ирония, порой сарказм, порой недоумение или безапелляционное убеждение.

Не раз его слова, произносимые доньельзя простым человеческим голосом, прерывались ревом смеха, когда особенно ярко сверкал его юмор, и громом аплодисментов, когда тихо, но неоспоримо убедительно

и ярко звучали мысль, интонация. Интонация, которая могла стереться при возвышенном голосе.

Я почувствовал себя вместе со всем залом прикованным к оратору. Я забыл обо всем на свете и был поглощен ясностью выводов, я уже всему верил, о чем говорил Ленин. Я был покорен.

Но, поглощенный всецело также и своей профессией, помимо общего чувства восхищения я, как губка, впитал в свое ученическое нутро все нужные мне, как актеру, впечатления от речи Ленина. Невольно он стал для меня и театральным учителем.

Я убедился, например, что даже в Большом театре, овладев вниманием зала, можно говорить тихо. Я заметил, что интонации человеческого голоса бывают особенно красочны, разнообразны, глубоки и проникновенны, когда они произносятся естественным, а не форсирующим голосом, и когда они произносятся так, то они особенно глубоко проникают в душу слушателя, неся нужную мысль.

Наконец, я окончательно уверился в том, что естественность, непосредственность и правдивость, которые особенно сквозили в речи Ленина, являются лучшими качествами не только оратора, но должны быть и лучшими качествами актера.

Первая годовщина Октябрьской революции почти не отмечалась постановками новых пьес, приуроченных к этой дате. Один Комиссаржевский, кроме „Фиделио“, подготовил еще инсценировки французских революционных песен — „Марсельезы“ и „Са-ира“ на сцене театра бывш. Зон. Здесь открывался новый театр Художественно-просветительного Союза рабочих организаций, нечто вроде филиала „Оперы Советских Рабочих и Крестьянских депутатов“. По мысли Комиссаржевского, который стал его руководителем, здесь должна была быть создана лаборатория нового, синтетического театра, в котором бы шли и опера, и драма, и балет. При этом театре открывалась и студия для подготовки синтетического актера, то есть актера, умеющего и петь, и говорить, и танцевать. Правда, специализация все же существовала. Были отделения, где упор делался на оперу, или драму, или балет, но все предметы являлись обязательными для всех учащихся. Сюда поступили новые ученики, среди которых были Бабанова, Зайчиков, Жаров, Мессерер.

Пока же должен был выковаться новый синтетический актер, Комиссаржевский составил труппу для театра-студии, в дальнейшем переименованного в „Новый театр ХПСРО“. Труппа составлялась из наиболее даровитых и гибких артистов-певцов и молодых драматических и балетных актеров. Из певцов в этом театре служили: В. В. Барсова, В. Л. Кнппер-Нардов, В. В. Политковский, Н. Н. Озеров, А. А. Лорина. Из драматических артистов: А. Я. Закушняк, О. П. Нарбекова, Ю. Л. Де-Бур, К. В. Эггерт, М. И. Мухин, Н. В. Лядова, Е. А. Акопиян.



Репертуар театра, начавшего свое существование в конце ноября 1918 года и закончившего свой первый сезон в мае 1919 года, состоял из следующих опер и драматических пьес: опера Моцарта „Похищение из гарема“, комедия Бомарше „Свадьба Фигаро“, опера Глюка „Любовь в полях“ и опера Римского-Корсакова „Моцарт и Сальери“ (в одном спектакле), комедия Мольера „Брак по принуждению“ и опера Леонкавалло „Паяцы“ (в одном спектакле), опера Гумпердинка „Гензель и Гретель“, драма Шекспира „Буря“, опера Оффенбаха „Сказки Гофмана“, и перенос-возобновление в этом театре оперы Николая „Виндзорские проказницы“.

За шесть месяцев закончили постановку восьми сложных и фундаментальных спектаклей в прекрасных красочных декорациях и новых костюмах художников Лентулова, Федотова и Малютина. Такая интенсивность в работе была просто удивительна.

Но тяжелая голодная зима, совершенно нетопленый театр и начинавшаяся разруха сделали свое дело. В театр зритель совершенно не ходил. И я думаю, что мало кто из москвичей побывал в этом новом театре-студии, просуществовавшем полтора сезона в неуютном и холодном помещении. Только самые близкие друзья театра помнят ряд его интереснейших спектаклей.

Открыть театр Комиссаржевский решил новой постановкой оперы Моцарта „Похищение из гарема“.

Я играл драматическую роль, а вернее, комическую без пения — паши Селима. Я придумал довольно сложный грим и ярко гротесковую внешнюю характерность. Мне, молодому юноше-актеру, было интересно играть обрюзгшего, тяжелого пашу. Это был толстый надувшийся старик, похожий на индюка. Когда он сердился, то говорил какие-то непонятные слова, вроде „шьялабала“, „шьялабала!“, которые были мною придуманы для оживления роли на одной из репетиций. К этому я подбавлял еще гневное „бал-бл-бл“, которое звучало чем-то вроде индюшачьих звуков, угрожающих и сердитых. Вместе с тем он был у меня воинственным и решительным и ходил на согнутых коленях, но стремительной походкой (вперед!) с руками за спиной. Как мне кажется, эта роль для молодого актера была сделана смело и юмористично, и Комиссаржевский остался очень ею доволен. После „Похищения“ мы начали репетировать „Женитьбу Фигаро“ с Закушняком в роли Фигаро. Закушняк очень тонко и изящно играл Фигаро и особенно блистал в монологе. Чувствовалось его мастерство в художественном слове. Монолог был разделан мастерски. Я играл роль садовника Антонио, и если позволено быть мне судьей самому себе, то я считаю, что эта роль получилась самой удачной в первые годы работы.

Роль была сделана в мягкой, реалистической манере, хотя элементы острой характерности и гротеска в ней присутствовали.

Трудно, конечно, рассказывать словами о характерных чертах своих образов. Садовник Антонио, каким я его играл, всегда несколько под хмельком, хмурый и даже мрачный, с седыми, прямыми длинными волосами, закрывающими ему уши, с его аккуратной лысой головой, в скромном кафтане, немного великоватом и мешковатом, висящем по колени (так что почти не видно штанов), в белых чулках на немного кривоватых, с вогнутыми внутрь носками ногах. На нем изредка красуется шляпа с полями от солнца, сидящая несколько набекрень, с кокетливыми цветами, которые так не идут к его сутулой мрачной фигуре, но которые сочетаются с хмельком и озорством, светящимися в его глазах. У него очень нахмуренные седые строгие брови и небольшой аккуратный красно-лиловый чуть курносый носик. Правая щека время от времени оттопыривается не то от хронического флюса, не то от недовольного сопения. Поэтому лицо его все время несколько асимметрично и вместе с тем озабоченно.

Расскажу о первом выходе Антонио и о том, как этот выход был поставлен Комиссаржевским, так как по этому отрывку можно судить, как Комиссаржевский работал с актером и как он „ставил актера".

Полупьяный садовник входит на сцену, где находятся его хозяева — граф и графиня Альмавива, — и говорит: „Ваше сиятельство, ваше сиятельство, прикажите решетки у окон поставить. Что же в эти окна всякую дрянь бросают? Вот сейчас только мужчину выбросили". Дальше уже идет разбор всех обстоятельств этого заявления садовника. Комиссаржевский предлагал следующие мизансцены. Граф и графиня свой эпизод проводили в центре сцены, которая была продолжена к публике большим просценнумом, а по бокам у лож театра стояли симметрично две скамейки. Комиссаржевский выпускал меня в дверь, расположенную в самом дальнем левом углу сцены и предлагал мне пройти по диагонали через всю сцену к правой скамейке просценнума. Идти сосредоточенной, чуть пьяноватой походкой, неся на ладошке вытянутой руки горшок с помятыми цветами, проговаривая за это время весь свой текст и садясь на скамейку, не глядя и не обращаясь непосредственно к графу и графине. Они, недоумевая, сами подходили ко мне и начинали выспрашивать: „Ты пьян что ли?!" — кричал граф, когда я лепетал что-то невнятное, показывая на горшок с цветами, который продолжал сосредоточенно держать на вытянутой ладошке правой руки. „Ни капельки, ни маковой росинки, разве только чуточку со вчерашнего", — обидчиво отвечал я, и только тогда граф уже хватал меня за шиворот.

Комиссаржевский не прибегал ни к показу, ни к подробным психологическим объяснениям. Предложенная мизансцена была крайне удобна и для актера, играющего Антонио, предельно выразительна для этой самой по себе простой и несложной сцены. Сосредоточенный выход по диагонали и слова, обращенные в пространство, мимо графа



и графини, р а б о т а л и на образ, уже сама эта мизансцена определяла, что Антонио немного пьян. Продолжительный ход к скамейке также очень выгоден для актера. Можно было удобно донести весь текст, а кроме того, то, что Антонио не обращался непосредственно к графу и графине давало понять зрителю, что садовнику Антонио многое прощается в доме и что он держит себя таким образом потому, что он старый и любимый слуга. Улика — разбитый горшок с цветами на вытянутой ладошке был и живописен и юмористичен. Длинный ход, естественно, заканчивался тем, что Антонио садился на скамейку, лицом к публике, что оправдывалось его полупьяным состоянием, тем, что он уже обо всем доложил, а также некоторой юмористичной независимостью перед господами.

Зритель успевал заметить все вышесказанное, а главным образом состояние Антонио, поэтому, когда Антонио искренне „обижался" на фразу: „Да ты пьян что ли?", публика радовалась всей сцене. Актеру оставалось только, как говорится, „купаться" в этом прекрасном рисунке. Графу и графине такое решение также было удобно, так как они уже должны были живо заинтересоваться сообщением Антонио и д о б и в а т ь с я у него подробностей, подойдя к нему и действуя активно. Вот пример одного из решений сцены, характерного для Комиссаржевского, когда он подготовлял и подсказывал мизансцены, определяющие правильность трактовки образа и помогающие актеру. Роль Антонио получила хорошую оценку, например, со стороны режиссера А. А. Сашина. Он рекомендовал перетянуть меня в оперетту Евелинову, который еще держал антрепризу в Никитском театре.

А. Г. Крамов также приглашал поехать служить под его руководством в Воронеж, и долгие годы, при встречах, вспоминал об этой моей роли.

Затем я играл в „Браке по принуждению" Мольера доктора Панкраса. Я его представлял себе (особенно в противовес паше Селиму и садовнику) высоким и длинным, каковым внешне и пытался сделать его, прибегая к помощи косков, увеличивавших рост, и длинной острой шляпе, и сам вытягивался и „худел", насколько мог.

В опере Глюка „Любовь на полях" я играл сатира, вызывающего амуров и дриад и танцующих с ними вместе.

Затем я сыграл в этот первый для меня настоящий, продуктивный для молодого актера сезон роль Ариэля в трагедии Шекспира „Буря". Этот спектакль был чрезвычайно просто и скупо поставлен Ф. Ф. Комиссаржевским, в его же декорациях или уже, пожалуй, по будущей терминологии В. Мейерхольда, конструкциях-площадках на фоне черного бархата. В нем интересно играли К. Эггерт — Просперо, Ю. Дебур — Калибана, А. Закушняк — шута Тринкуло, Е. Акопян — Миранду, М. Мухин — Фердинанда.

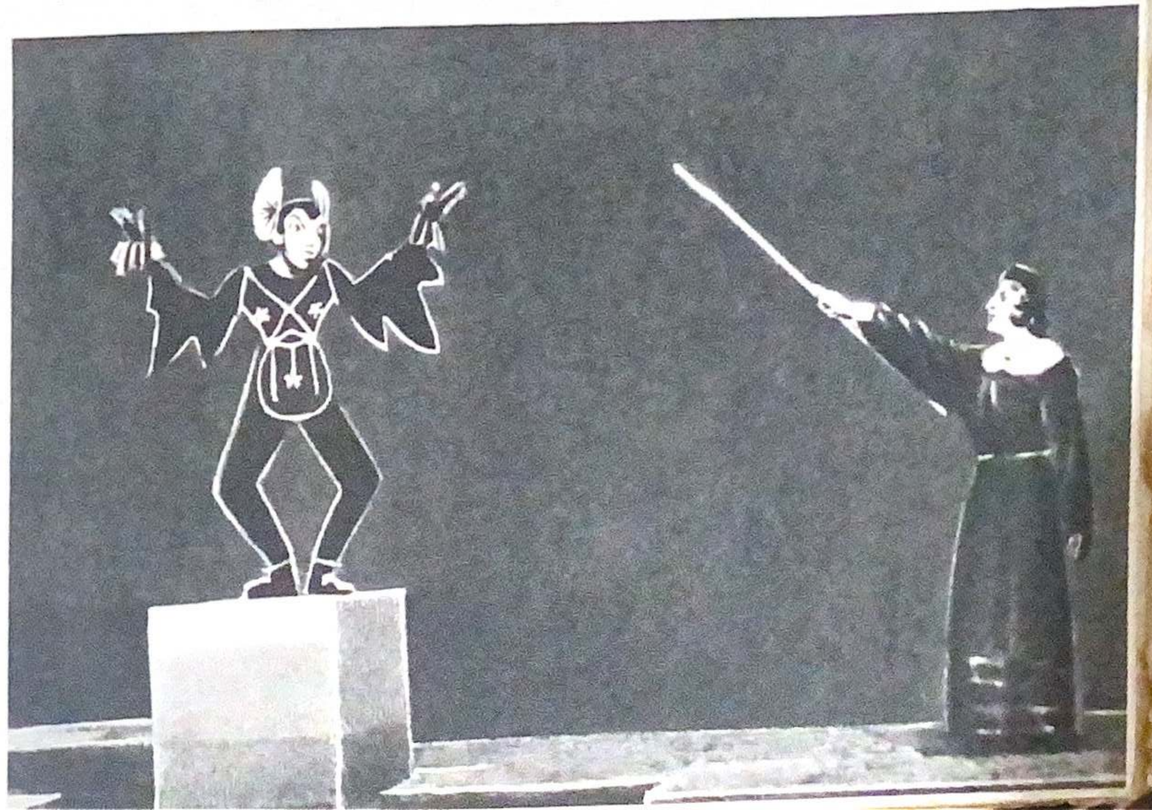
Я играл доброго духа Ариэля. Обычно роль Ариэля исполняли женщины. Мне памятны фотографии Садовской 2-й и молодой Гзовской, игравших в Малом театре эту роль, в виде феи в пачках и с крылышками.

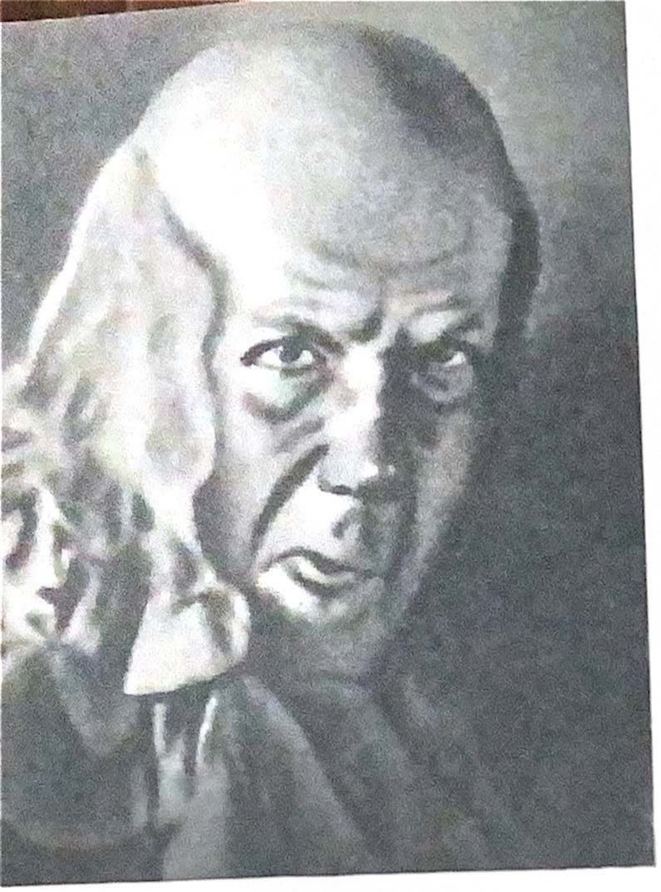
По мысли Комиссаржевского, неожиданно поручившего мне эту роль, Ариэль — веселый, жизнерадостный дух, вроде Пука из „Сна в летнюю ночь".

Я совместно с Федором Федоровичем придумал себе костюм. Это был костюм из черного бархата, который почти пропадал на черном фоне задних декораций из этого же бархата. На черном бархате костюма золотом была как бы окантована уменьшенная фигурка. Когда раскрывались руки-крылья, то крылья также были окантованы золотой вышивкой. На голове была шапочка из черного же бархата с окантованными золотом торчащими ушками. Лицо я также затемнял почти все, как у негра, кроме высвеченного небольшого кусочка лба и щек около глаз. Получалась фантастическая фигурка не то обезьянки с крыльями, не то какой-то человекообразной большой бабочки. Правда, „взлетать" мне не удавалось, но я довольно искусно перепархивал с одной плеща дки на другую и пищал при этом особенным образом. Когда Просперо говорил: „Свободен будь и счастлив, Ариэль, и вновь к своим стихиям возвратись", — я расправлял крылья и взмахивал ими несколько раз, как бы уже взлетая в воздух, и начинал свой радостный, веселый писк, о котором рецензент писал: „Значителен Ариэль И. Ильинского, великолепно прорывается у него панически-стихийный вопль о „свободе".

**ДОКТОР ПАНКРАС**
**«Брак по принуждению» Мольера. Новый театр ХПСРО. 1919**

**Ариэль — И. Ильинский**
**Просперо — К. Эггерт**
**«Буря» В. Шекспира. Новый театр ХПСРО. 1919**





САДОВНИК АНТОНИО
«Свадьба Фигаро» Бомарше. Новый театр ХПСРО. 1918—1919

Графиня — Е. Бунчук, граф — М. Лярин, садовник Антонио — И. Ильинский, Фигаро — А. Закушняк, Сюзанна — Н. Лядова. «Свадьба Фигаро» Бомарше. Новый театр ХПСРО. 1918—1919

# ГЛАВА X

ВОПРОСЫ И МЕТОДЫ ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ · ДАВЫДОВ · ЧЕХОВ · ПЕТРОВСКИЙ · ГЛАВНАЯ ЦЕЛЬ АКТЕРА — СОЗДАНИЕ ОБРАЗА · «СКАЗКИ ГОФМАНА» · МОИ НОВЫЕ ТОВАРИЩИ ПО СЦЕНЕ — МИША ЖАРОВ И КОЛЯ ХРУЩЕВ · МОЙ СТАРЫЙ ТОВАРИЩ ПО СЦЕНЕ И ХОЖДЕНИЮ ДОМОЙ А. И. ЗАКУШНЯК

ВСПОМИНАЯ все роли, сыгранные в этот первый, настоящий для меня год работы в театре, мне хочется проанализировать теперь, через сорок лет, достоинства и ошибки, которые были в первых моих шагах на сцене. Достоинствами, и, как я теперь понимаю, немалыми, я считаю главным образом то, что я фантазировал смело, брал трудные для себя задачи, главной из которых была: создавать каждый раз абсолютно новый и неожиданный образ. В каждом из этих образов я хотел быть неузнаваемым. Такое перевоплощение доставляло мне, молодому художнику, истинное и главное наслаждение. И действительно, для молодого семнадцатилетнего актера эта галерея разнообразных, несхожих друг с другом стариков и существ, вроде Ариэля или сатира в пьесе „Любовь на полях", была удивительна и получила явное признание как со стороны старших моих коллег — актеров и режиссеров, так и моих сверстников. Главным недостатком, как мне кажется, было в основном ограничение моего мастерства внешним перевоплощением. Такое внешнее, лобовое перевоплощение ограничивало актерские краски в выражении внутреннего, психологического движения образа. Голосовые и пластические средства актера — человека — образа оказывались обедненными и как бы зажатыми в актером же придуманной и нафантазированной характерности. Оставаясь верным всю мою творческую жизнь принципу создания каждый раз нового образа, вымышленного,

неповторимого, рожденного как бы *нового для меня человека*, я в дальнейших моих работах, начиная с театра Мейерхольда, а затем в Малом театре, за долгие годы, уже стал не подчинять выдумке-фантазии, а старался в работе и в репетициях сочетать внутреннее поведение, желания и действия роли-образа с характерностью, не замыкающейся в самой себе, а вытекающей из внутреннего течения роли.

В первые годы я слишком много придавал значения „характерности", „форме" образа и оказывался, конечно, в плену у этой „характерности" и „формы". Такое пристрастие к форме-футляру несколько задержало мое развитие как актера. Однако без этого пристрастия к „форме", меня бы подстерегали другие опасности. Мне кажется, что если бы я еще юношей не ставил себе таких задач перевоплощения, порой выражавшегося в достаточно наивной и примитивной форме, и стал молодым актером играть только, „исходя от самого себя", то мне грозила бы неменьшая опасность стать робким актером правдеки или в лучшем случае тем типом актера, который всегда играет „самого себя" и ограничивает уже с этой стороны свои возможности и актерскую технику.

Важно было не задержаться на этой игре в характерность на долгие, долгие годы, а возможно и не ограничивать себя всю свою творческую жизнь только таким внешним перевоплощением.

Этого не случилось, так как в дальнейшем передо мной открылись другие перспективы актерского творчества. Мне была привита любовь к внутреннему перевоплощению, которое в сочетании с внешним перевоплощением ставит актера, конечно, на более высокую и совершенную ступень мастерства. Примеры такого перевоплощения вскоре стали передо мной в те дни моей юности: совершенные образы, созданные В. Н. Давыдовым и М. А. Чеховым.

В. Н. Давыдов и М. А. Чехов — актеры, которые наиболее совершенно и полно раскрывали свои образы. Они не ставили себе целью быть „неузнаваемыми". Ведь быть „неузнаваемым" — это уже достаточно эгоистическая самоцель. В. Н. Давыдова всегда можно было узнать на сцене, так же как и М. А. Чехова, с его сипловатым, глухим голосом.

В. Н. Давыдов выходил на сцену, и зритель его сразу узнавал, но вместе с тем это был не тот Давыдов, которого вы вчера видели в Расплюеве, а сейчас узнали его в Подколесине, лежащем на постели, или в Фамусове, заигрывающем с Лизой, или в городничем, который за вороты мундиров выводит квартальных Держиморду и Курицына. Либо, наконец, в „Женихе из долгового отделения", когда вдруг, окрыленный надеждами, воспрянувший, он в раздумье сидит, потрясенный тем, как над ним жестоко подшутили. Давыдов растворялся и жил в образе, который он сегодня играет. Играл он исключительно ярко, правдиво, красочно, нигде нельзя было его



упрекнуть в фальши, в нагрыше, в нажиме или в шарже. Но образы, создаваемые на сцене Давыдовым, совершенно разные, с разными повадками — одни скромные и робкие, другие решительные и властные. Но за всеми этими разными людьми-образами был виден Давыдов.

Цель создания ряда совершенных классических образов достигалась им и его не заботило скрыть в этих образах ноги Давыдова, или увеличить, или уменьшить живот Давыдова, или спрятать свое лицо за наклейками и налепками, связывающими его как актера.

Тем же отличались образы, созданные Чеховым. Чехов больше придавал значения гриму и видоизменял свою внешность больше, чем Давыдов, но грим никогда не являлся для него самоцелью. Вообще Чехов пользовался более смело красками характерности. Вся манера его игры была более резкой, острой и парадоксальной. Поэтому он и в средствах выразительности не стеснялся, но большей частью ограничивал их своими природными качествами. Он никогда не пользовался толщинками и сложным гримом. Если посмотреть только его фотографии или даже фильм с его участием („Человек из ресторана"), то можно совсем не угадать и не иметь никакого представления об этом виртуозном артисте.

Как и Давыдова, Чехова всегда можно было узнать на сцене, хотя бы по его голосу, глухому и, казалось бы, невыразительному, но он так пользовал этот голос, придавал ему такие оттенки, обоснованные и оправданные его чрезвычайно высокой внутренней эмоциональной техникой и искренностью, что его голос мог быть дороже для зрителя, чем любой красивый, звучный и полноценный. Чтобы понять, каким актером был Чехов, я могу напомнить, что при встрече Хлестакова с городничим в гостинице он искренне плакал настоящими и горючими слезами, а зритель неудержимо хохотал. Я не раз еще в этой книге буду возвращаться к Чехову, этому огромному и не совсем понятному художнику-артисту. Писать и рассказывать о нем очень трудно. Как говорится, нет слов, чтобы передать... Могу сказать с уверенностью, что для моего поколения — мейерхольдовцев, вахтанговцев и мхатовцев — Чехов является замечательной и непостижимой артистической личностью.

Можно только с грустью пожалеть, что он оторвался от родины, оторвался от корней своего творчества и лишил этим себя и нас многих и многих замечательных образов.

Большинство старых театралов помнят, каким незаурядным актером был А. П. Петровский, блестящий актер и талантливый педагог. Он был большим мастером внешнего перевоплощения. Он даже брил голову и брови, чтобы ничто не мешало создавать ему сложные гримы. У него имелся ассортимент разнообразных толщинок, накладок на носы, носков и пр. и пр.

Видя его в нескольких ролях, я поражался его искусством перевоплощения. „Узнать“ его в роли было невозможно. Но я заметил, что при своем совершенстве перевоплощения краски его игры несколько однообразны, голос и движения чересчур связаны определенной характерностью, уводящей его от самого себя, но несколько обедняющей образ.

В дальнейшем я понял, что „метод“ Петровского хорош для сравнительно небольших ролей, но роли типа городничего, Фамусова, Несчастливцева или даже Хлестакова требуют актеров, если не таких гениальных, как Давыдов или Чехов, то, во всяком случае, работающих и разрешающих свои образы методами перевоплощения.

К таким выводам я, конечно, пришел значительно позднее. Но в своих ранних ролях я был ближе к методам Петровского. Важно было то, что, идя на сцену, я хотел „создавать образы“ и жить на сцене в этих образах (мучиться их думами и плакать их слезами), а не играть свои собственные эмоции, то есть, попросту говоря, „самого себя“, перенося это „я“ с одинаковыми штампами и приемами из одной пьесы в другую. Я хотел создавать каждый раз новый и живой образ. Быть художником-творцом этого образа. Я убедился теперь, что в этом я оказался прав, так как актер „безóбразный“ очень близок к „безобрáзному“. Эти слова очень близки.

Первым педагогом и режиссером, который развил во мне любовь к сценическому образу, был Ф. Ф. Комиссаржевский.

Последними постановками сезона 1918/19 года были опера Оффенбаха „Сказки Гофмана“ и возобновление оперы Николаи „Виндзорские проказницы“. „Сказки Гофмана“ были лучшей постановкой Ф. Ф. Комиссаржевского за этот сезон.

О „Сказках Гофмана“ я вспоминаю уже не как участник спектакля, а как благодарный зритель. Мы, молодые актеры, по нескольку раз слушали-смотрели чудесный спектакль, поставленный Комиссаржевским, получая истинное наслаждение. Спектакль этот входит в число тех немногих сценических явлений, виденных за мою жизнь за которые можно беззаветно любить театр, тот театр, в котором впечатление и эстетическое наслаждение получаешь в целом, как от симфонической музыки. Игра актеров, декорации, музыка, мизансцены и работа режиссера сливаются в единое целое, в неповторимую, существующую только в данном спектакле театра, только ему присущую атмосферу. Все великолепно в отдельности и еще великолепней в своей слитности и цельности.

Эти спектакли для меня наперечет: „Маскарад“ у Мейерхольда, „Принцесса Брамбилла“ у Таирова, „На дне“, пьесы Чехова и „Синяя птица“ Метерлинка в Художественном театре, „Принцесса Турандот“ у Вахтангова, „Великодушный рогоносец“ у Мейерхольда. Может быть, и „Дни Турбиных“ в МХАТ.



„Сказки Гофмана“, поставленные в 1918 году и совсем забытые, могут быть внесены в этот блестящий список.

К сожалению, шли они очень недолго, и зрителя, который только начал ходить на этот спектакль и интересоваться Новым театром Комиссаржевского, можно было по пальцам пересчитать.

В этой опере Т.-Э.-А. Гофман, фантаст и романтик, был удачно дополнен музыкой Оффенбаха, в которой чувствуется проникновение в произведения Гофмана и глубокая любовь к нему композитора.

Музыка Оффенбаха в „Сказках Гофмана“, сохраняя присущую композитору легкость и изящество мелодии, гораздо глубже многих его других произведений. Оффенбах выходит из рамок своего опереточного мастерства. Такое же проникновение и любовь к творчеству Гофмана и Оффенбаха нашлись у Комиссаржевского и художника Лентулова.

Лентулов создал незабываемые декорации. Вот пример, когда „левое“ искусство и футуристические декорации Лентулова послужили на благо Оффенбаху. Своеобразная романтика и фантастика Гофмана были отражены в неповторимых и „левых“ декорациях Лентулова. Не было дорогостоящих материй, шелков, тюлей, парчи и прочего богатства. Обыкновенная бязь, из которой шились костюмы, была расписана художником. Обычные декоративные холсты висели на сцене. На них было прорезано большое окно мансарды, сквозь которое лился лунный свет на призрачные декорации. Окно было прорезано криво, и это давало впечатление кривой, убогой мансарды, пустой, несколько холодной в своей фантастической театральности. Все действие оперы шло как бы через призму кривого зеркала выдуманной гофманской жизни-сказки для взрослых.

Надо добавить, что исполнители были на высоте. Это — молодые Барсова, Озеров, Политковский.

Постановка совпала с весной, в театре потеплело.

Помог и интерес к „Сказкам Гофмана“, и публики в театре стало больше. „Виндзорские проказницы“ также привлекали внимание зрителей, которые начали ходить и на „Женитьбу Фигаро“. Все это рождало радужные надежды на будущее театра. В „Виндзорских проказницах“ у меня появились новые шуты-приятели. Вместо ушедших Тамирова и Кожанова шутов стали играть принятые в театр ХПСРО М. И. Жаров и старый приятель Коля Хрущев.

Коля Хрущев умудрился попасть в театр актером прямо без студии. Не без моей помощи. Так как труппа набиралась довольно наспех, а Хрущев играл уже в гимназии в любительских спектаклях довольно хорошо, то он представился Комиссаржевскому как молодой актер, уже полгода игравший небольшие роли в провинции. Я, чувствуя, что Хрущев в студии будет больше заниматься, как и в

гимназии, „схемами", поддержал эту версию, и Коля Хрущев вступил в труппу театра, правда, на очень скромное положение.

Сезон был очень тяжелый, даже и для молодых актеров, энтузиастически настроенных.

Как видите, репетиции и спектакли шли сплошняком. Ходить в театр приходилось пешком, так как никакой транспорт уже не работал. Мы с Закушняком и Нарбековой с Остоженки (жили мы рядом) делали четыре конца пешком, приходя на репетиции и на спектакли. Каждый конец занимал 45 минут. Следовательно, ходили мы ежедневно три часа, что, собственно говоря, очень полезно. Но питание было не соответственное. В столовых можно было по карточкам получить чечевичный суп или суп из воблы, с тощей же воблой на второе и кусочек черного, перемешанного с опилками и занозами хлеба.

Вечером Жаров как заведующий студийным буфетом ухитрялся мне давать дополнительно „бутерброды" — лишние два куска опилочного хлеба с несколькими красными икринками на них. Их я нес домой матери. И при таком режиме питания мы вели огромную напряженную, подчас физическую работу на репетициях и спектаклях! Но молодость брала свое, и нам все было нипочем. Даже Закушняк с Нарбековой, уже достаточно пожилые люди, не теряли жизнерадостности и радовались перспективам Нового театра. Ежедневные трехчасовые хождения в театр не проходили бесполезно. Закушняк много мне рассказывал о В. Ф. Комиссаржевской и своей работе с ней, о работе с В. Э. Мейерхольдом в провинции, о своей работе как чтеца. Он посвящал меня в тонкости своего мастерства, говорил о значении распределения дыхания в рассказе или отдельной фразе, об отшлифовке каждого слова, о работе над скороговоркой, о приемах общения с публикой.

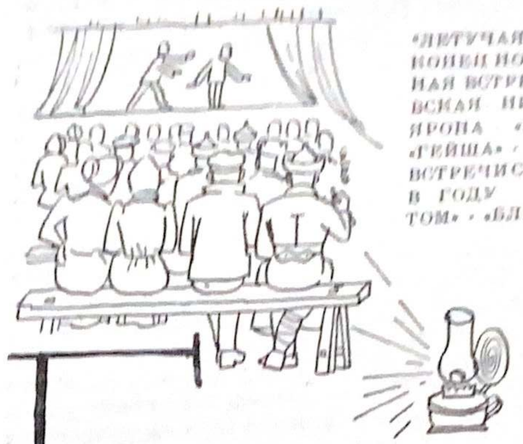
В дальнейшем, когда я стал серьезно заниматься художественным чтением, я с благодарностью вспоминал эти беседы с Закушняком, уроки „на ходу" мастера-чтеца.

В этот период он не выступал как чтец. Однажды он как-то пригласил меня к себе и прочитал „Билет в 100. 000 фунтов стерлингов" Марка Твена и „Шуточку" Чехова.

Работая в дальнейшем на концертной эстраде, я, пожалуй, никогда ему не подражал, но А. Я. Закушняк безусловно одним из первых привил мне любовь к этому жанру и показал воочию те большие возможности, которые открываются для актера-чтеца.

Но вот наступил май 1919 года, и первый сезон нашего театра был закончен.

# ГЛАВА XI



*«Летучая мышь» с точки зрения актера. Конец нового театра Хохло. Единственная встреча с Шаляпиным. Е. И. Малиновская. Никитский театр оперетты. Уроки Ярона. «Кориневильские колокола» и «Гейша». Первая попытка творческой встречи с Маяковским. Мой калейдоскоп в году «незабываемом». Девятнадцатом. «Близнецы» Плата*

Был закончен ответственный и тяжелый сезон. Казалось, можно и немного передохнуть, но об этом и не думается в семнадцать лет. Я был упоен первыми успехами, первыми ролями. Энергия бурлила во мне. Я знал по афишам, по разговорам, что актеры, окончив зимний сезон, едут часто на летний сезон в провинцию, в поездки по России, поступают в труппы московских летних театров „Эрмитаж" и „Аквариум", обыкновенно ставивших легкий репертуар. Конечно, и я должен быть таким артистом! Но тут вдруг подоспело предложение моего любимца Балиева. „Летучая мышь" продолжала свои спектакли в течение лета, и Балиев пригласил меня.

Комиссаржевский посмотрел на это приглашение очень косо. Ему, как всякому педагогу и режиссеру, хотелось иметь исключительное право растить и развивать им созданного молодого актера. Такой взыскательный художник, как Комиссаржевский, вполне естественно, опасался, что меня могут „испортить", сбить с пути истинного, привить актерские штампы и пр. и пр. Но категорического запрещения не последовало. Мысли его были заняты другим. Он уезжал за границу и, по-видимому, уже тогда был далеко не уверен, вернется ли он на родину. Я же проработал в „Летучей мыши" все лето.

Но я вступил в этот театр в неудачное для него время. Поэтому все очарование им исчезло за это лето. Я не попал в творческую жилу этого театра. Шли возобновления старых программ. Новых

программ и новых номеров совсем не готовили, а старые были уже кем-то и когда-то сыграны, и мне предлагались старые рецепты, а порой и штампы. Я не мог, да и не хотел играть так, как эти роли игрались раньше, что немного раздражало Балиева, а свежего и самобытного я ничего не мог дать, и мне ничего не давали. Единственная роль, которая меня увлекала, это роль портного Петровича в „Шинели“ Гоголя. Ее я и сыграл хорошо. В других же маленьких ролях (Вольтера в „Табакерках знатных вельмож“, молодого человека в „Лекции о хорошем тоне“, Попричини в „Танцульке маэстро Попричини“, Наполеона в какой-то миниатюрке) я искал и пытался „делать образы“, Балиев же мне предлагал уже готовые образчики и сердился, что я чего-то ищу и не умею быстро входить в готовые номера. Знакомство с театром окончилось неожиданно. Я явно скучал и был неудовлетворен. За какое-то небольшое опоздание Балиев по старой антрепренерской привычке оштрафовал меня на маленькую сумму, но этого оказалось достаточным для моего преждевременно созревшего актерского самолюбия. Во время объяснения по этому поводу, во время спектакля, в общей артистической уборной Балиев (он гримировался вместе со всеми артистами), сидевший в шелковых французских кальсонах, раздражал меня своим видом и антрепренерскими замашками, я обозвал моего любимца „толстым прыщом“ и, стерев грим Наполеона, к удивлению актеров и самого Балиева и других покинул уборную, уйдя со спектакля и из „Летучей мыши“ навсегда.

Этот поступок сошел мне с рук потому, что Балиев в это время думал больше о том, как ему удрать за границу, и, чувствуя себя сам буржуем и антрепренером, не знал точно, имел ли он право меня оштрафовать, поэтому боялся раздувать мой проступок и привлекать меня к справедливой ответственности. Так и сошло это для меня безнаказанно.

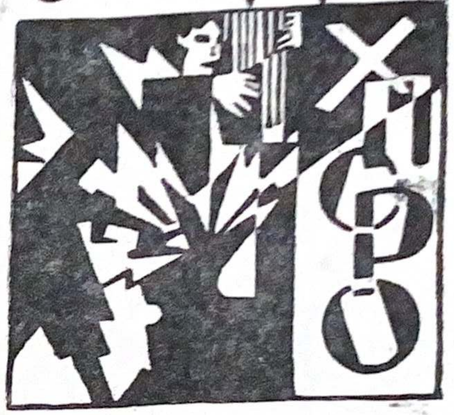
Наступила осень, и „Новый театр ХПСРО“ открыл свой второй сезон. Открыл он его нерадостно. Время было тяжелое. В Москве становилось холоднее и голоднее. Самого Комиссаржевского — души театра — к открытию не было, но все еще надеялись, что он приедет.

Жизнь театра постепенно замирала, так как новых постановок не делали, ждали Комиссаржевского, а зритель с холодами, да и со всей московской разрухой ходил в добротные театры греться, к нам же совсем перестал ходить. Попытались пригласить К. Марджанова, который было начал репетировать пьесу Б. Шоу „Андрокл и Лев“, но мы не дождались этой постановки. Театр был закрыт примерно в декабре 1919 года.

Е. К. Малиновская—комиссар Государственных академических театров в то время — поступила в отношении меня и других двух-трех товарищей чрезвычайно отзывчиво и благородно. Она призвала нас к себе и сказала, что невозвращение нашего учителя Комиссаржевского в Москву из-за границы не освобождает ее от заботы о нас как о талантливых и



# ТЕАТРАЛЬНАЯ СТУДІЯ



Обложка программы ХПСРО (1918—1919)

способных его учениках. Она предлагает нам либо ждать Комиссаржевского, так как она уверена, что он приедет, либо поступить в любой театр, будь то Камерный театр Таирова или даже Художественный Немировича и Станиславского.

Я сказал, что подумаю, и думал примерно с год.

Во время нашего визита к Малиновской, когда мы в мрачной приемной ждали вызова, в комнату вошел высокий, элегантно одетый человек, в котором мы узнали Ф. И. Шаляпина.

— Вы к Елене Константиновне? — спросил он, вежливо улыбаясь.

— Да, но мы, конечно, подождем, Федор Иванович.

— Нет, нет, что вы! Вы молодые артисты?

И, узнав, что мы ученики Федора Федоровича Комиссаржевского, он начал беседовать с нами как равный с равными.

— Вы курите, коллеги? — спросил он, протягивая нам портсигар. — Пожалуйста, курите. Покурим, поговорим о наших делах театральных, вот и время быстрее пройдет.

Я не могу не вспомнить, какое впечатление произвело на меня, молодого актера, что знаменитый Шаляпин ведет себя с нами, как с равными себе товарищами как по возрасту, так и по положению. Это так не вязалось с разговорами и рассказами об его премьерстве и высокомерии.

Таким он и остался у меня в памяти навсегда. Вежливым, мягким, ласковым. В этом было настоящее уважение и внимание к идущему вслед за ним молодому поколению.

Несмотря на то, что я был обрадован вниманием и заботой Малиновской, я действительно не мог быстро решить, куда же мне теперь идти работать.

Мне хотелось самому осмотреться, а не выбирать автоматически своих новых руководителей. Жизнь сулила столько возможностей!

Лишь через год, перебродив как следует, я решился напомнить Елене Константиновне об ее обещании и пришел к ней с решением, все же неясным и не совсем твердым.

О том, где я только не побывал за этот год, к каким театрам не причаливал, чего не пробовал, как метался, — судите сами. Преж-

ле всего и был соблазнен оперетгой. Евелинов уже в начале сезона хотел переманить меня к себе в оперетту, как способного молодого комика. И впервые пошел посмотреть, что такое „Театр оперетты", где я никогда в жизни не был. На меня Никитский театр оперетты произвел такое ужасное впечатление, что я мог все виденное мною в этом театре считать только за яркий пример профанации театрального искусства. Когда же игравший какого-то вы-сопоставленного графа Ярон начал кричать в публику отсебятину: „А вот „Ира" рассыпная, а вот „Ира"!" — я просто убежал из театра. И это все после „Сказок Гофмана" Ф. Комиссаржевского! После Настасьинского переулка и театра имени В. Ф. Комиссаржевской!

Но я пошел вторично. И попал на „Маскотту" („Красное солнышко") Здесь уже не было современных графов, великосветских примадонн и крашеных теноров во фраках. Я почувствовал прелесть старинной оперетты, и тот же Ярон явился для меня уже интересным актером, эксцентричным, неожиданным.

Я уже и к отсебятинам стал привыкать. Театр этот, похожий на обыкновенный, рядовой провинциальный театр, с набранными декорациями и костюмами, бывал битком набит публикой, а к нам в эстетский театр публика не шла.

Публика гоготала над фортелями Ярона, она принимала к сердцу и пошлятину, она аплодировала беспрерывно всем номерам, которые были весьма сомнительны, требовала бисов и повторений, и создавалась настоящая атмосфера театра, с настоящим преклонением перед артистами. У нас же в театре, несмотря на изысканность и художественность, публика была холодная. Ярон был кумиром зрителей, и я вдруг почувствовал, что этому помогают и современные, сегодняшние отсебятины, не стилизованные, а настоящие, сегодняшние, которые делают актера близким и понятным своему, сегодняшнему зрителю. Народ сам выбирал себе этот театр, как это ни было, пожалуй, и печально.

И меня как актера-комика вдруг, несмотря на „профанацию", потянуло в этот театр, мне захотелось пообщаться с настоящим, простым, невзыскательным зрителем, мне захотелось и проэкзаменоваться у такого зрителя. Кроме того, я интуитивно понимал, что я могу кое-чему здесь поучиться на практике, не в меньшей степени, чем в студии „синтетического актера". Тут не было „очарования театра", „атмосферы спектакля", но тут была профессиональная,, грубая, порой ремесленная, циничная школа распродажи всяческого мастерства, но уже мастерства настоящего, профессионального, тут уж не спрячешься за атмосферу и стилизацию, тут давай подлинное, за что деньги платят. Кроме того, привлек меня и размах, искрометность и темперамент опереточного искусства. Я захотел пройти через это горнило.



Первая роль была небольшая. Кельнер в оперетте „Наконец одни". Я придумал себе грим и даже сам нарисовал костюм, посоветовавшись с моим товарищем Кальяновым, и показал это Ярону. Он явно посмеялся надо мной.

— Зачем все это? — говорил он. — Надо надеть подходящий фрак и играть без всякого грима, ведь рядом с вами будут актеры почти без грима. Ни я, ни Днепров, ни Потопчина почти не гримируемся. Вы рядом с нами будете выглядеть неестественно.

Я послушался и играл самого себя. На репетиции, которых было всего три-четыре, актеры вообще не приходили. Ярон опаздывал часа на два. Днепров приходил за полчаса до конца, а Потопчина в шикарных туалетах появлялась в театре после репетиции.

На генеральной все „премьеры" присутствовали, но проходили только музыкальные номера, а разговорные сцены почти все пропускали.

Я придумал себе особую походку винтом, когда нес поднос к столику в ресторане. У меня была единственная смешная фраза в третьем акте. На спектакле в первом же акте Ярон передразнил мою походку, сказав в публику: „Это еще что за винт?" В конце первого акта он сказал мою смешную фразу из третьего акта. Я довольно юмористически отнесся к происшедшему и все же отомстил Ярону в оперетте „Корневильские колокола", где играл старшину.

Ярон довольно вяло и неохотно играл эту роль, не было интересных отсебятин, трюков, да и роль действительно была не очень хорошая. Как-то мне пришлось его заменить. Я был назначен его дублером. Я придумал себе грим, облачился в толщинку и нашел живые, достаточно юмористические решения во всех сценах. Кроме того, я тщательно подготовил популярный музыкальный номер с Серполеттой — Зброжек-Пашковской — „Слава сидру на весь мир" — и „отколол" номер и танец почище Ярона. Стоял рев, пришлось два раза бисировать, что и требовалось доказать.

У Евелинова был готов конкурент и „острастка" Ярону на всякий случай. С успехом и „победой" меня поздравили и Евелинов, и смотревший спектакль А. А. Санин, и режиссер Н. А. Попов. Последнюю роль в оперетте я подготовлял опять же в очередь с Яроном в оперетте „Гейша" — Вун Чхи, но сыграть мне ее уже не пришлось, так как вскоре театр оперетты был закрыт и в этом помещении открылся ТЕРЕВСАТ (Театр революционной сатиры). Куплеты Вун Чхи в оперетте „Гейша" Ярон писал сам и довольно удачно. Были у него и забавные злободневные отсебятины. Во время танцевального дуэта на самом бравурном месте он вдруг обрывал мелодию и ложился на пол. „Вун Чхи, что с тобой? Вставай же. Вставай, Вун Чхи". — Ярон продолжал молча лежать. „Вставай Вун Чхи, что с тобой?" — Ярон лежал. — „Вун Чхи, вставай!" — „Восемь часов отработал

больше не хочу". — отвечал Прон под гомерический хохот и апло-
дисменты всего зала. В то время введение восьмичасового рабочего
дня было злобой дня. И хотел дать что-то новое в этой роли и решился
на смелый шаг.

Маяковский стал, как я уже писал, моим любимым поэтом. Я чи-
тал его стихи и в то время на концертах, поэтому я позвонил к
нему и попросил его написать куплеты к „Гейше". Сначала он нес-
колько недоверительно отнесся к моему звонку, но я каким-то образом
попал в цель. Маяковский, как оказалось потом, очень любил опе-
ретту, цирк, умел отделить пошлое и тривиальное от здорового и пре-
красного профессионального мастерства, которое всегда должно быть
в цирке, на эстраде и в оперетте, ценил то мастерство и ту народность,
которая была первоисточником и основой этих жанров.

Конечно, вначале ему показалось недостойным — новому, вели-
кому поэту эпохи — писать какие-то куплеты молодому опереточному
юнцу к „Гейше", но затем призадумался, так как сам ведь звал поэ-
тов в жизнь, на улицу и знал, что цирк, эстрада, доступная всем
оперетта, не говоря уже о кино, являются самой доходчивой для массы
трибуной. Поэтому в принципе и согласился.

Написал даже шутливое начало этих куплетов, но, увы, в то вре-
мя я не предвидел, что эти строки когда-нибудь станут реликвией и
ценностью, и они затерялись.

Досадно, что закрытие театра оперетты помешало мне эту затею
довести до конца.

Опереттой далеко не ограничилась моя деятельность в году „де-
вятнадцатом незабываемом". Трудно припомнить весь тот калейдоскоп
разнообразных начинаний и работ.

Принимал я участие и в спектаклях губернского Пролеткульта.
Эти спектакли игрались почти без репетиций и могли считаться нас-
тоящей халтурой, ставились они в клубах подмосковных фабрик,
в неприспособленных, неотапливаемых помещениях.

Там же я начинал выступать в концертах. Ездил я играть куда-то
в подмосковную деревню и даже сам ставил у любителей „Женитьбу"
Гоголя. Сцена освещалась керосиновыми лампами. Я помню громад-
ную тягу и любовь новой рабочей и крестьянской публики к концер-
там и спектаклям, помню, как эта публика была снисходительна и
радушна. В то время публика просто смеялась, когда колоратурное
сопрано выводило свои трели и колоратуры в „Соловье" Алябьева
и неизменно требовала повторения дуэта Ваньки с Танькой.

В концертах я читал „Выезд ямщика" Никитина, „Ночь перед
судом" Чехова и стихи Маяковского. Его старые стихи: „Гимн судье",
„Гимн обедам", „Теплое слово кое-каким порокам", „Наш марш"
и только что появившийся „Левый марш".



Кроме того, в концертах мы играли „Тяжбу" Гоголя и „Дорогую
собаку" Чехова.

Мы выступали в железнодорожных клубах, в депо, в столовых,
появившихся красных уголках, в казармах и в красноармейских
клубах, а чаще всего в клубе бывш. Николаевских артиллерийских
казарм, которым стал ресторан Скалкина в Петровском парке. На
саночках вез я матери на Остоженку от Ходынки, через Ваганьково,
свой паек, и праздником было получение этого пайка раз в месяц.
Весело шипела мороженая картошка на сковородке в масле-какао
и трещали щепки в растопленной мамой буржуйке.

Под незаметным влиянием Закушняка я стал довольно серьезно
заниматься художественным чтением.

Находились и в центре Москвы „площадки", где я пробовал свои
силы.

Довольно смело с моей стороны было выступать в кабаре-кабачке
„Подвал" в Леонтьевском переулке, где наряду с испанскими и апаш-
скими танцами я читал отрывки из „Писем с моей мельницы" Альфонса
Додэ. Получал я два-три хлопка от полупьяной публики, но удивлял
двух-трех забредших в „Подвал" актеров, которые много лет спустя
вспоминали хорошим теплым словом это неожиданное чтение.

В летнем театре „Аквариум" в садовой программе я читал сказку
„Новый наряд короля" Андерсена. Публика с л у ш а л а и скромно,
но достаточно благодарно аплодировала. Право, это не так просто
и легко было делать. И все это служило своеобразной закалкой для
молодого актера. Продолжали мы играть в рабочих районах „Свадьбу
Фигаро", а В. М. Бебутовым был подготовлен „Вильгельм Телль"
Шиллера, где Эггерт играл Телля, я же выступал в маленькой, но
„трагической" роли пастора Рессельмана. С „Вильгельмом Теллем" мы
ездили в поездку по железнодорожным клубам Северной желез-
ной дороги (Вологда, Буй, Шарья, Котельничи, Вятка).

Я выступал 1 Мая в политической петрушке на улицах Москвы
и пищал, раз семь повторяя программу на разных площадях. Я про-
пищал свой голос. 2 мая я проснулся совсем без голоса. Но не надо
забывать, что мне было восемнадцать лет и через неделю нормальный
голос появился сам собой.

Из серьезных работ этого года надо еще упомянуть про спектакль
Н. Ф. Форрегера „Близнецы" Плавта. Форрегер хотел возобновить
свой театр, но дальше этого спектакля дело не пошло. Правда, спек-
такль имел некоторый успех и был поставлен в декорациях Форре-
гера же летом на сцене уже знакомого нам театра бывш. Зон. Он про-
шел несколько раз и дал приличные сборы. Закушняк играл роль
братьев близнецов, я—роль „столовой щетки". Спектакль был поста-
влен формально. Текст Плавта звучал несколько тяжеловато. Смех
зрителей слышался не так часто, как хотелось бы, потому что пьеса

Плавта стала очень трудной для восприятия, а мы не смогли влить в нее новую жизнь. Весь ансамбль и режиссер оказались во власти стилизации. Я играл очень внешне, сделав какую-то смешную на две-три фразы мимическую маску с растопыренным ртом, готовым все жрать („меня столовой щеткой молодежь зовет за то, что за едою гладко чищу стол". — гласил текст начала роли).

Ходил я тоже чрезвычайно уродливой походкой, с носками, абсолютно вогнутыми друг к другу в одну линию, что давало занятный характер фигуре и было довольно оригинальцо, но всего этого далеко не достаточно для решения роли. Попытка Форрегера выйти на большую сцену театра с одним спектаклем и завоевать постоянную площадку кончилась неудачно. Для этого ни он сам, ни его небольшой коллектив, усиленный участием Закушняка, не были достаточно подготовлены. А главное — ушло то обаяние необычного, домашнего театра, которое привлекало и было по сердцу зрителю в особнячке на Малой Никитской.

# ГЛАВА XII

ХАЛТУРЫ, ПРОБЫ, ИСКАНИЯ · КАЛЕЙДОСКОП ПРОДОЛЖАЕТСЯ · ДЕТСКИЙ ТЕАТР · ОБЪЯВЛЕНИЕ МАЛИНОВСКОЙ · ПОСТУПЛЕНИЕ В МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР · ЗНАКОМСТВО С НЕМИРОВИЧЕМ ДАНЧЕНКО И СТАНИСЛАВСКИМ · «ВОЛЬНЫЙ ТЕАТР» · СМУТНОЕ ВРЕМЯ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

ПЕРВЫХ СЕЗОНОВ после Великого Октября рабочий зритель двинулся в театры. И актеры двинулись к рабочему зрителю в районы.

Зимой и летом на Страстной площади (ныне Пушкинская площадь), там, где разбит теперь сквер с фонтаном и куда перенесен памятник Пушкину, там, где пустотой зияла бездействовавшая в тот год трамвайная станция, под вечер собиралась странная разношерстная актерская толпа. Тут были актеры, превзошедшие своим видом и Шмагу и Аркашку, тут попадались и солидные актеры и актрисы в старых лисьих шубах и ротондах, закутанные в платки, в валенках; тут мелькали и старые солдатские шинели и овечьи тулупы. Тощие лошади стояли, запряженные в так называемые полки, а зимой в розвальни с наброшенными рогожами.

— Незнамов! Незнамов нужен! — У кого играл Незнамов? — А — Шмага? Шмага есть? — Лупза ! Лупзу к Рогожской заставе! — Леди Мильфорд есть. Скорее собирайтесь, товарищи. — Да что ты, Павел Петрович. Недельный красноармейский паек за Кочкарева тебе мало? — У кого есть революционное в Косино? А ну, товарищи! Революционное! — Осипа!

У Страстной площади кипела, как на базаре, сама собой стихийно возникшая актерская биржа, предвосхитившая и превзошедшая своей оперативностью Посредрабис. Еще недавно мне рассказывал П. И. Старковский, как группа артистов Незлобинского театра была приглашена в клуб какой-то красногвардейской части играть „Семнадцатилетних".

В И Лебедев, который должен был играть главную роль Фридера,
в последний момент не сумел попасть на поезд, и артисты приехали
в полном составе
— Сколько вас приехало? — спросил комиссар.
— Десять человек, но вот одиннадцатого-то нет, — говорит комис-
сар Старковский
— Ничего, десятки хватит Давайте, товарищи артисты, вас ждут.
Старковский вернулся к товарищам.
— Надо играть
— Но как же мы будем играть без Фридера? Ты что, с ума сошел!
Иди объясни комиссару
Снова Старковский идет к комиссару.
— Товарищ комиссар, мы играть-то никак не можем, нет артис-
та на главную роль.
— Шо ты мне голову морочишь. Вас сколько приехало? Десять?
Хватит. Угощенье есть. Я разрешаю без одного. В чем дело?! Уго-
щенье готово, спирта дадим каждому. Народ ждет, смотри. — Он
и двел Старковского к занавеске сцены, и тот сквозь махорочный ту-
ман увидел зал битком набитый людьми, с буденовками на голове,
пулеметными лентами через плечо, с огромными кольтами и наганами
на боку Как тут откажешься! Снова идет Старковский к товарищам.
— Надо играть. Играть без Фридера. — И играют.

Старковский рассказывал на сцене все то, что должен был делать Фридер—Лихачев. Рассказывал увлеченно и с темпераментом:

— Вот Фридер подходит к Эмме. Я вижу через окно. Он говорит, что застрелится, если она его не полюбит. Она уходит и он бежит. Он хватает себя за голову. Он падает в обморок. Ах! Он стреляет в себя! и пр. и пр.

— Шо ж ты мне голову морочил, — говорил комиссар после спектакля. — Его и нет на сцене, а ты говорил, что без него нельзя играть. Хорошая, брат, штука. Все ребята плачут. А нас нелегко пробрать. Ты, брат, лучше всех играл! Молодцы артисты!

Но, как ни покажется это странным, даже в таком уродливом, казалось бы, обслуживании рабочего и красноармейского зрителя, лежало положительное начало. Что же делать, если бывшие императорские театры, ставшие после революции государственными и академическими, а также Московский Художественный театр и другие почтенные театры отсиживались в эти холодные и голодные годы на старом, верном репертуаре. Большинство работников этих театров, от статистов до руководителей, думали прежде всего о дровах, пайках, отогревались у себя в театрах и пережидали тяжелые годы военного коммунизма.

Очень малая часть работников театра сознательно шла к рабочим, в их неуютные плохие и холодные клубы. Эта небольшая часть актеров



радостно общалась с новым зрителем, впитывая и обогащаясь непосредственностью его восприятия, его душевной простотой и детской пытливостью.

Но многие шли туда только за пайком, за приработком к своему ничтожному из-за падения курса рубля жалованью.

Когда театральное искусство пошло в массы, а массы пошли и начали наполнять старые театры, началось великое дело становления истинно народного и революционного театра.

Для молодого актера, каким был я, для актера, к тому же, по существу, недоучившегося, время было опасное. Ведь я, собственно, всего года полтора учился полноценно в театральной школе.

Легко можно было, как говорят, испортиться, приобрести плохие навыки и штампы, сделаться ремесленником, а то и совсем утонуть в халтурных, случайных спектаклях, сойти, как говорится, на нет. Растерять учителей и поплыть без руля и ветрил.

Оперетта с полухалтурными репетициями, ряд халтурных спектаклей, в которых я участвовал...

Правда, мне несколько и тут повезло. Я играл много в выездных спектаклях бывших комиссаржевцев, играл даже в коллективе Художественного театра в клубных спектаклях[1]. Меня увлекала и подзадоривала плодовитость таких актеров, как Борисов или Коновалов, которые умудрялись совмещать работу в четырех-пяти театрах, и я, по-детски подражая им, тоже старался „совмещать" и, как видите, за это время даже не могу привести в порядок мои воспоминания о бесчисленных и разнообразных спектаклях, коллективах, начинаниях, и театрах, в которых я участвовал и собирался участвовать.

Не могу не остановиться на моей работе в Детском театре. Поступил я туда довольно легкомысленно, вместе с группой других совместительствующих актеров: с Закушняком, Нарбековой, Коноваловым, Гаркави, Алексеевым. Я не буду занимать внимание читателей рассказами о ролях, которые я там играл, и о работах этого, если не самого первого, то, во всяком случае, одного из первых детских театров в СССР.

Вкратце лишь упомяну, что медведь Балу, которого я играл в инсценировке „Маугли" по Киплингу, совершенно неожиданно для меня сделался любимцем детей и, получая десятки детских писем, я не мог не быть растроган проявлением непосредственной любви детворы к доброму, хорошему и симпатичному Балу.

Любое мое движение вызывало смех и радость малышей. Почесывался ли я ногой, добродушно ли рычал „по-медвежьи"... Как-то раз я рассердился на администрацию театра за то, что они, несмотря на все мои доводы, никак не удосуживались сшить мне какую-нибудь

[1] Алешка в „На дне" Горького

...я шагал в веселую жизнь, ...

...

...

...ем и Владимиром Ивановичем. Как мне сказали, Константин Сергеевич придавал особое значение первому разговору-беседе с вновь поступающим актером. В этой беседе он знакомился обычно со вкусами, пристрастиями и взглядами нового художника, заглядывал, если можно так выразиться, в душу нового пришельца, узнавал и присматривался к тому, с кем в ближайшие дни придется встретиться и работать.

Первый прием был назначен мне Владимиром Ивановичем.

Я имел в то время очень красочный вид, отражавший мои юные радужные настроения и поелику возможную яркость и красочность быта первых лет революции. На мне была седьмая по счету, сшитая, как я уже рассказывал, моей мамой из бордовых секущихся драпировок художественная блуза, желтый дубленый овечий полушубок, с ярко-белым овечьим же воротником, лиловое кашне и кепка. Брюки были по тогдашней моде, короткие, узкие книзу и широкие кверху. Тяжелые ботинки. В руках тросточка. Самый вид мой отображал уже мою принадлежность к „левому" направлению в искусстве и, как мне казалось, вполне гармонировал с футуристической росписью палаток Охотного ряда. Я был ниже среднего роста, но трость и походка уже были „под Маяковского". И в Художественный театр, насколько я помню, я пришел, по своему убеждению, как актер другой, более свежей, новой, яркой и совершенной школы. Я внутренне уже как бы противопоставлял себя другим актерам Художественного театра, особенно молодым. Это было, конечно, несколько нахально, так как прежде всего я мог бы в Художественном театре многому и многому поучиться. Словом, мой вид был несвойствен „артисту Художественного театра", где у молодого артиста прежде всего требовалась и ценилась с к р о м н о с т ь. Стоит ли оговаривать, что теперь, на мой сегодняшний взгляд, это были справедливые требования.

Оставив в благополучном и неожиданно теплом по тому времени гардеробе Художественного театра свой дубленый полушубок и кепку, я отправился в бордовой блузе, не расставаясь с тросточкой и распространяя вокруг себя свежий овечий запах, в кабинет Владимира Ивановича.

Мой вид удивил Владимира Ивановича несколько более, чем я предполагал.

— Тросточку, собственно, вы могли бы оставить у швейцара, — сказал он.

— Пожалуйста, если она вам мешает, я отнесу, Владимир Иванович, — скромно отвечал я, в свою очередь разглядывая его безукоризненно расчесанную бороду и такие же безукоризненные галстук, воротничок, крахмальное белье и костюм.

— Да нет, уж, если вы ее захватили, оставайтесь с ней, — довольно сухо разрешил Немирович.



Разговор не особенно клеился. Владимир Иванович оценил меня, по-моему, как довольно нахального и неясного для него молодого человека, но откровенно рекомендовал мне, несмотря на уже совершившееся поступление в Художественный театр, где же показаться, для моей же пользы, коллективу театра, а вместе с тем и ему и Константину Сергеевичу.

— По крайней мере мы будем относительно знать вас, — добавил он. Я сказал ему, что с удовольствием покажусь в отрывке из „Тяжбы" Гоголя, где мне подыграет Аким Тамиров, уже ставший к тому времени артистом Художественного театра. На этом мы и расстались, как мне казалось, не очень очарованные друг другом.

Вскоре я был принят и Константином Сергеевичем. Я вошел в уютную артистическую уборную, увидел его незабываемые, ласковые, пытливые глаза. Что-то хорошее, отеческое почувствовал я в нем. Как и Шаляпин, он разговаривал с молодым актером очень внимательно и запросто. Несмотря на то, что симпатии мои к Константину Сергеевичу росли с каждой минутой нашей беседы, но фрондирующее настроение мое было, по-видимому, настолько сильно, что я незаметно для себя наговорил немало глупостей и довольно не убедительно спорил о чем попало с Константином Сергеевичем. Помню, например, что Константин Сергеевич очень неодобрительно отзывался о театральных холстах-декорациях, особенно о мазне современных художников, и говорил, что его больше увлекает объемная архитектура на сцене. Я защищал размалеванные театральные тряпки, не находя для этого достаточно убедительных доводов, и не уловил новых и интересных мыслей Константина Сергеевича, высказанных им о театральном оформлении.

Он спросил меня о моих любимых актерах. Я не назвал ни Качалова, ни Москвина, ни его самого. Какой-то бес противоречия сидел во мне. Я назвал явно некотировавшегося в то время и скатившегося к безвкусице Б. С. Борисова, назвал Н. М. Радина, назвал у ш е д ш и х из Художественного театра артистов Н. Л. Коновалова, Степана Кузнецова, как бы поддразнивая этим Константина Сергеевича.

Он очень мягко и терпеливо слушал меня и только изредка покрякивал в своей известной всем манере — „гм", „гм", что означало, как я узнал впоследствии, некоторое недовольство, смешанное с недоумением. Никаких своих свежих мыслей, пожеланий, беспокойств я почему-то не смог ему высказать, возражения и вкусы мои также остались неясными. И я был недоволен. Это было понятно, так как Константин Сергеевич и в то время был для меня наивысшим авторитетом и мне стало обидно, что я как то глупо и бездарно вел себя во время нашего разговора. Я чувствовал, что он ни в чем меня не понял.

Вскоре я показался в „Тяжбе" Гоголя. Я делал этот отрывок еще в студии Ф. Ф. Комиссаржевского и основным моим козырем было то, что я очень хорошо икал. Смотрели меня главным образом ученицы Первой студии МХТ. Просмотр состоялся в старом помещении студии на Советской площади. Станиславский и Немирович-Данченко на просмотре были.

Больше всего мое исполнение, как мне говорили, понравилось Вахтангову. Я играл примерно так, как я играл роли у Комиссаржевского, то есть несколько нажимая на характерность и напирая на внешний образ.

Станиславский и Немирович-Данченко отнеслись к моему показу внимательно, но настороженно. Ничто их особенно не поразило, но и не разочаровало. Но то, что они со мной не говорили, а только переда ли мне, что остались довольны и удовлетворены моим показом, — было уже не так блестяще, как мне хотелось, и я где-то в гл. бине души чувствовал, что я не очень хорошо показался, да и волнение несколько сковывало меня.

Перед самым поступлением в Художественный театр Закушняк меня убеждал не делать этого шага, так как, мол, скоро Новый театр возобновит свою деятельность. Пока же остатки драматической части Нового театра играли в районных спектаклях „Женитьбу Фигаро", чтобы хоть как-либо сохранить небольшое ядро этого театра. Уже полтора года после официального закрытия театра нас подкрепляли надеждами: то ходили слухи о приезде Комиссаржевского, то рождались какие-то новые планы, которые строил главным образом Закушняк.

Связь с остатками этого коллектива у меня продолжалась, не разорвалась она и по приходе в МХАТ. Я не хотел отрываться совсем от любимого мною коллектива, а тут, как на грех, только я поступил в Художественный театр, как хлопоты Закушняка увенчались успехом.

Он сговорился с антрепренером и режиссером Б. С. Неволиным. Неволин управлял театром, который имел довольно претенциозное название „Вольный театр". По-видимому, в подражание „Свободному" театру Марджанова.

Помещался он в бывш. кинотеатре „Колизей" на Чистых прудах. Неволин с удовольствием согласился соединить свою труппу с ядром нашего коллектива, главным образом состоявшем из участников „Женитьбы Фигаро".

Этот видоизмененный театр должен был переехать в помещение театра бывш. Зон, где помещался ранее наш Новый театр.

Так „Вольный театр" получил в придачу несколько талантливых актеров и к его репертуару прибавилась „Женитьба Фигаро".

Репертуар „Вольного театра" был довольно жидок, и хотя театр этот и претендовал на стиль романтического театра, кроме „Фуенте



Овехуна", никаких фундаментальных пьес там не шло. Наибольшим же успехом пользовалась мелодрама „Две сиротки", а сам театр носил несколько провинциальный характер.

Но и Неволин и Закушняк были полны радостных надежд.

Я чувствовал, что мне придется выбирать между этим театром и Художественным. И так как в Художественный театр я, собственно, уже поступил, то возможностей работать в „Вольном театре" не видел. Однако я не отказывался наотрез и продолжал формально с о м е с т и т е л ь с т в о в а т ь в обоих театрах.

Я терпеливо, если можно назвать терпением месячный срок, выжидал, что же меня ждет в Художественном театре. Увы, я не знал, что даже большие актеры „ждут" в Художественном театре гораздо дольше. Но не в моем характере и не в моем темпераменте было „ждать".

Я слонялся по коридорам Художественного театра, не так уж восторгаясь в то суровое, холодное время чисто натертым паркетом и д е й с т в у ю щ и м центральным отоплением (в те годы в Москве, может быть, можно было насчитать пять-шесть зданий, в которых работало центральное отопление). Я бродил и наблюдал, как такие же молодые актеры и студийцы, как я, на цыпочках ходят по коридорам и фойе, время от времени поворачиваясь всем корпусом (руки по швам) то туда, то сюда, почтительно склоняя при этом голову вниз: „Здрасте, Иван Михайлович...". „Здрасте, Василий Васильевич...", „Здрасте Николай Афанасьевич..." „Давай будем ходить около этой двери, — говорил Аким, — сейчас оттуда выйдут Константин Сергеевич и Владимир Иванович, увидят нас вдвоем и дадут играть Бобчинского и Добчинского. Лопни мои глаза, дадут".

Но надежды Акима Тамирова были тщетны. Ролей нам не давали, судьбы наши никого не интересовали, и мы находились в театре в каком-то безвоздушном и внетворческом пространстве.

Какие-то нудные уроки и занятия проводились малоизвестными, как мне казалось, неталантливыми и неавторитетными, но очень важными и чванливыми педагогами-артистами. Я хотел учиться у Станиславского, а не у этих маловразумительных педагогов. В дальнейшем, по моим наблюдениям, Тамиров в школе Художественного театра больше потерял, чем приобрел. Исчезли непосредственность, яркость, смелость, появилась робкая оглядка, робкая правдинка (только, чтобы было похоже на жизненную правду!). Он стал бледен, мелок и невыразителен.

Я пишу это не для того, чтобы утверждать, что в Художественном театре нечему было поучиться. Мне не повезло. Я попал в Художественный театр в самое неудачное для такого учения время. Это было время наибольшей растерянности в этом театре. Два-три года спустя Станиславский и Немирович-Данченко осознали происшедшие в России события. Они поставили Художественный театр на службу народу

в октябрьские революции. Но в первые дни Октябрьской революции
они [illegible] к растерянной интеллигенции
Часть [illegible] на гастроли и застряла у белых. Первая
стала [illegible] самых [illegible] и талантливых сынов Художествен-
ного [illegible] Руководить свою творческую самостоятельность
в [illegible] Художественный театр. Руководители теат-
ра [illegible] время. Правда была выпущена неудачная
постановка [illegible] с Дорониным в главной роли. Собира-
лись [illegible] Немировича-Данченко. Но жизнь театра шла с перебоями, и полной
неясности.

Немирович увлеченный идеей Музыкального театра, на сцене Художественного театра решил ставить классические оперетты, выбрав для начала „Дочь мадам Анго".

Это спектакль, поставленный в Художественном театре, положил, собственно, начало Музыкального театра Немировича-Данченко и в дальнейшем получил свое развитие.

На то время странным казалось, что Художественный театр почти прекратил свою деятельность, уступив место и время экспе-рименту Немировича-Данченко, с приглашением для главных партий в этой опереттe, в виде гастролеров, известных польских опе-реточных артистов Невяровской и Щавинского, служивших послед-ние годы в оперетте Потопчиной. Эти артисты были очень хорошими оперетточными артистами, но при всей очаровательности Невяровской говорили на сцене Художественного театра со страш-ным польским акцентом, который был еще простителен на русской оперетточной сцене, но никак не вязался с Художественным театром. Кроме того, совершенно снять с этих артистов опереточные штампы Немировичу не удалось.

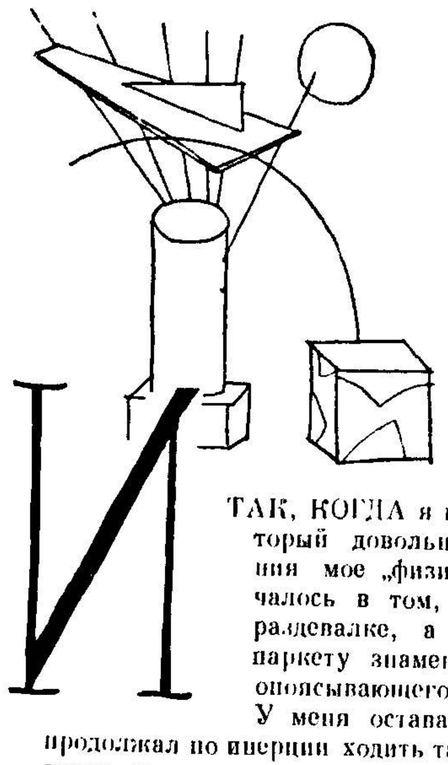
Этот эксперимент был непонятен и наводил на грустные размышления.

В театре, кроме оперетт „Дочь мадам Анго" и „Периколы", почти ничего не репетировалось. Вяло возобновлялись некоторые старые пьесы. Меня вызвали на репетицию „На дне", где я должен был в толпе сидеть на заборе. Вот все, что я нашел в Художественном театре. Трудно было при таких обстоятельствах не разочароваться и уви-деть для себя перспективу в этом замечательном театре.

Мне не повезло. Мое разочарование и безнадежность усугублялись тем, что в „Вольном театре" назревали события, оказавшиеся чрева-тыми для меня неожиданными последствиями.

# ГЛАВА XIII

ЗАТЯНУВШЕЕСЯ СОВМЕСТИТЕЛЬСТВО · ПОЯВЛЕНИЕ МЕЙЕРХОЛЬДА ТЕАТР СОЗВУЧНЫЙ ЭПОХЕ · УХОД ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА · МОЙ «ФУТУРИЗМ» НА СЦЕНЕ · РЕПЕТИЦИИ «ЗОРЬ» · «ПЕРЕКОП ВЗЯТ КРАСНЫМИ ВОЙСКАМИ» · ОТМЕНА ГРИМА И ПАРИКОВ · ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ГРИМЕ · О ПЕРЕВОПЛОЩЕНИИ И О ВЗГЛЯДАХ МЕЙЕРХОЛЬДА · ПЕРВЫЙ СПЕКТАКЛЬ ТЕАТРА РСФСР 1 «ЗОРИ»



ТАК, КОГДА я приходил в Художественный театр, который довольно аккуратно посещал после поступления мое „физическое действие" в этом театре заключалось в том, что я раздевался в теплой, уютной раздевалке, а затем прогуливался по прекрасному паркету знаменитых фойе или по бобрику коридора, опоясывающего зрительный зал.

У меня оставалось много свободного времени и я продолжал по инерции ходить также и в „Вольный театр", где я начал вдруг служить, как то по-хлестаковски, не думая о том, что же будет дальше. Я даже попросил Константина Сергеевича Станиславского посмотреть меня в „Женитьбе Фигаро". Он удивил меня тем, как искренне и простодушно сказал, что очень хотел бы посмотреть эту постановку, но не сможет этого сделать, потому что в театре холодно и он наверняка простудится, даже если будет сидеть в шубе. Он уже слышал, что в этом театре очень холодно. Для меня, молодого и здорового человека, странно было слышать это от Константина Сергеевича. Только несколько лет спустя я понял, что при здоровье Константина Сергеевича и при его склонности к простуде, слава богу, что он так оберегал себя от опасностей холода и сырости. Но в то время мне это было непонятно. Когда я несколько лет спустя нажил за годы пребывания в театре бывш. Зон глубочайший хронический бронхит, перешедший в эмфизему легких и бронхиальную астму, я понял тогда, как был прав Константин Сергеевич, которого мне не удалось заманить в театр бывш. Зон хотя бы на два-три часа. Но вместе с тем Кон-

ставил Сергеевич довольно благосклонно (или равнодушно) отнесся к моему с ним знакомству.

Я начал репетировать в „Вольном театре" роль Менго в „Фуенте Овехуна" Лопе де Вега.

На одной из репетиций я узнал от товарищей, что в Москву приехал Мейерхольд, что он назначен заведующим Театральным отделом Наркомпроса и что сегодня он будет в нашем театре.

Я узнал также, что Мейерхольд последнее время был в Новороссийске, где его арестовала белая контрразведка, он сидел в тюрьме, что он является единственным большевик среди крупных деятелей театра того времени. Закушняк поделился со мной мечтой, что хорошо было бы, если бы Мейерхольд заинтересовался нашим театром и стал бы в нем работать режиссером, и помимо своей руководящей деятельности в Наркомпросе. Я и прежде много слышал о Мейерхольде от Закушняка. Мейерхольд приездом в Москве в 1918 году читал нам, молодежи и студийцам Нового театра Комиссаржевского, лекцию. Я и мои товарищи отнеслись тогда к Мейерхольду. Но лекция его была крайне сумбурна и не оставила у меня впечатления, сам же Мейерхольд также не особенно понравился.

После репетиции мы в шубах, шинелях собрались в зрительном зале. На сцене и явился Мейерхольд. Он был в солдатской шинели, а на приподнятом верхе кепки у него был прикреплен значок с портретом Ленина. Мне казалось странным, что такой эстет, как Мейерхольд, был в таком виде. Перед моими глазами еще стоял великолепный портрет художника Бориса Григорьева, где Мейерхольд был написан в изломанной позе, во фраке и цилиндре. Я прислушивался к его речи. Глуховатым голосом он призывал нас не только нести наше искусство народу, новому зрителю, рабочим, крестьянам, но и создавать театр, в котором бы отражались идеи коммунизма, идеи, оживившие после Октябрьской революции. Создавать театр, созвучный нашей эпохе, созвучный Великой Октябрьской революции. Он звал к темам современности, к темам, близким сегодняшнему дню, темам, которые взволнуют народ, тот народ, который совершил такое великое дело в России.

Говорил он достаточно просто, но и с известным подъемом, присущим тому времени. Вид его, несмотря на свою кажущуюся простоту, был также несколько театрален, так как он, хотя и скромно, без излишних атрибутов „большевика", все же был одет по-большевистски: небрежно надетая шинель, обмотки и башмаки, кепка, гарусный темно-красный шарф — все это было скромно, но в то же время и достаточно выразительно. Старые актеры, режиссеры, деятели театра так не одевались. Правда, многие ходили в валенках или бурках, но обязательно носили хоть какие-либо прежние вещи: либо



старая, но еще носившая отдаленный буржуазный вид муфта либо шапка или муфта. На Мейерхольде были надеты нарочито плохие и небрежные вещи, но эти, казалось бы, невыразительные предметы одежды придавали ему какой-то новый и свежий пролетарский вид.

И только позднее, несколько лет спустя, понял, что в этой двойственности, еле уловимой противоречивости моего впечатления от Мейерхольда как бы заключалось „зерно" будущих моих раздумий над противоречиями его творческой личности, его искусства. Но об этом рассказ впереди. Речь Мейерхольда по тому времени была также необычная, ибо, как это ни странно теперь покажется, никто в актерской среде не говорил тогда о таких, в сущности, простых и теперь неоспоримых истинах.

Через несколько дней мы с радостью узнали, что Мейерхольд хочет и будет вести творческую работу и что выбор его пал на наш театр. Я узнал также, что этим театром заинтересован Маяковский, который будет писать для него. А Маяковский стал уже для меня любимым поэтом. Через Маяковского и стал понимать революцию. Я интуитивно чувствовал, что здесь, в театре, который больше похож на большой эвакопункт или транзитный вокзал, со свистящими сквозняками, суровыми ободранными стенами, неуютными коридорами и не совсем для меня ясными речами Мейерхольда, я найду нечто более близкое современности, близкое к той суровой жизни, с которой я уже встречался, когда бывал в железнодорожных депо и в московских рабочих пригородах и районах, на рабочих собраниях и митингах.

Художественный театр, как мне тогда казалось, отгораживался от этой жизни, хранил свои старые интересы и жил только этими интересами. Он был очень далек от стремительно развивавшейся по Москве новой, с о в е т с к о й ж и з н и со всеми ее — на первых порах — противоречиями, суровыми требованиями, странными, иной раз трагическими курьезами, но главное, с ее идейной безыскусностью и непреклонностью в своем революционном пути к будущему.

Кроме репетиций „Фуенте Овехуна" уже назначались репетиции „Зорь" Верхарна, которые Мейерхольд выбрал для своей первой постановки в „Вольном театре". В Художественном театре меня также начали вызывать на репетиции „На дне", где я должен был играть „сидящего на заборе".

Пришло время выбирать. И я, к ужасу моей матери и многих друзей, выбрал театр, где появился Мейерхольд.

Вскоре после начала репетиций „Зорь" Верхарна, где я получил небольшую роль фермера Гистлена, которая состояла из одного монолога, в жизни „Вольного театра" произошли уже некоторые изменения. Во-первых, название театра, по-видимому, мало устраивало Всеволода Эмильевича и он переименовал этот театр в „Театр РСФСР 1",

как бы предполагая в дальнейшем перенумеровать все театры,
[illegible]
[illegible] „Фуэнте Овехуна", и Мейерхольд совсем снял
этот спектакль. В репертуаре театра оставалась еще „Женитьба Фи-
гаро", [illegible] в нем Мейерхольд относился довольно сухо. Ориентиро-
вался [illegible] главным образом на молодежь. Немногие артисты из „Воль-
ной [illegible] театра" были заняты в „Зорях". Как-то само собой ряд артис-
тов уже сформировавшихся, во главе с тем же Неволиным, отсеялись
от театра довольно быстро. В „Зорях" я помню из достаточно извест-
ных актеров только Закушняка и Фрелиха. Мейерхольд быстро на-
ходил в труппе нужных ему актеров.

Мейерхольд в этот период своей деятельности вел репетиции из зрительного зала. Почти не было его знаменитых в дальнейшем показов на сцене. Некоторые репетиции проводил его ближайший помощник В. М. Бебутов. Так, например, в первых репетициях, в которых я участвовал, Мейерхольда не было. Я уже видел макет к „Зорям" художника В. Дмитриева, представлявшего собой „абстрактное" нагромождение кубов, жести и фанеры. Мне также захотелось играть в футуристическом стиле. Я рассказал моему товарищу О. Фрелиху, что хочу сделать себе примерно такой же грим, или вернее, маску на лице, состоявшую из приставного носа и нескольких плоскостей. Во время монолога, говорил я ему (а я играл пострадавшего фермера Гистлена), я хочу срывать эту маску с лица постепенно и бросать в публику отдельные ее части, а затем и цилиндр. Фрелиху это очень понравилось. Вскоре состоялся показ сделанного Мейерхольду. Я бросал в партер цилиндр и еще какие-то атрибуты. Я думал поразить Мейерхольда. Мне было передано, что Мейерхольд не принял моего рисунка, хотя и похвалил меня за темперамент. Я обиделся и уже хотел отказаться от роли. Тогда Мейерхольд на следующей репетиции сказал мне: „Товарищ Ильинский! Я ставлю „Зори" не в том стиле, в котором вы хотите играть. Все мизансцены у меня очень скупые, спектакль должен быть монументален. Ваш выбег и ваши метания не годятся, хотя они интересны и талантливы. Я прошу вас стать у этого куба, упершись в него спиной, с раскинутыми руками и взглядом, устремленным в пространство. Вот так и выпаливайте свой монолог. Так будет хорошо. Я вполне понимаю ваше желание бросать что-нибудь в публику. Даю вам слово, что в одной из следующих постановок я дам вам эту возможность. Начинайте!"

„Хорошо!!!" — закричал он со страшным темпераментом, когда я выпалил таким образом мой монолог. Я был окрылен этим воодушевляющим похвальным выкриком, хотя очень скоро увидел, что Мейерхольд кричит „хорошо" не только тогда, когда происходит на сцене что-нибудь действительно хорошее, но и тогда, когда на сце-



не делается что-либо из рук вон плохо. Это им делалось для поднятия настроения у актера.

Все народные сцены в этой постановке были Мейерхольдом опущены. Народ был им обращен в хор, наподобие хора древнегреческой трагедии. Этот хор был посажен в оркестр. Часто одиночные реплики, которые неслись из оркестра, не удовлетворяли Мейерхольда. Была такая реплика: „А почему разгорелась война?" У актеров, которые пробовали ее говорить, она получалась вялой и невыразительной. И вдруг Мейерхольд сам, из зрительного зала, как молния прорезал репетицию диким, темпераментным выкриком, который можно на бумаге изобразить только таким образом: „а почему???!!! Возгорелась! — война???!!!"

Я помню, как долгое время мы пытались воспроизвести этот выкрик. А выкрик был нужен в пьесе, так как давал современное истолкование событий и служил главным толчком для последующих революционных событий в пьесе. Это, пожалуй, был единственный показ Мейерхольда в „Зорях", да и то сделанный им с режиссерского места в зрительном зале.

В спектакле „Зори" была роль Вестника, который, вбегая на сцену, сообщал главному герою пьесы Эриньену ход революционных событий.

Мейерхольд вкладывал в роль Вестника сообщения о современном, настоящем положении на фронте гражданской войны, происходившей в это время в России. Я не помню, о чем сообщал Вестник на премьере, но на одном из спектаклей Вестник сообщил под гром аплодисментов всего зала, что „Перекоп взят красными войсками".

В публике рассаживались „артисты-клакеры", которые должны были давать пример зрителям, как реагировать на события и увлекать их своей реакцией.

Когда подошли генеральные репетиции этой постановки гример-парикмахер Шишманов, старый соратник Мейерхольда по театру В. Ф. Комиссаржевской, работавший в то время в Большом театре, не успел сделать всех париков, а приготовленные были неудачны и как-то не вязались с футуристическим нагромождением на сцене и с примитивными бязевыми крашеными костюмами, надетыми на актеров.

Мейерхольд отменил парики и гримы.

Этот факт был расценен как новое слово Мейерхольда, и ему было придано принципиальное значение.

Мейерхольд также говорил об этом, как о своем принципиальном решении. Зная настоящую причину отмены париков и грима, мне в то время казалось, что это один из авантюристических купштюков Мейерхольда.

Не знаю, мне кажется, что эта случайность только помогла Мейерхольду решиться на этот шаг. Он как бы обрадовался, что обстоятельства позволяют ему отказаться от париков и грима и что отказ от них действительно носил принципиальный характер. И дальнейшем он также отказывался частично от них („Мистерия-буфф", „Великодушный рогоносец", „Смерть Тарелкина", „Земля дыбом").

Это безусловно входило в его систему воспитания актера. Отсутствие грима и париков создавало новый стиль исполнения; оно рождало как-то свободное ощущение, как у самого актера, освобожденного от грима и парика, так и у зрителя, невольно по-новому воспринимающего схемы необычного „актера-трибуна", о котором говорил и мечтал Мейерхольд. В этом шаге была и другая закономерность. Дело в том, что обычно все большие актеры, умудренные своим опытом, в какой-то зрелый момент своего творчества охладевают к гриму и приходят к выводу, что грим мало помогает образу, что образ в основе не так уж нуждается в гримировке и что грим порой связывает актера и лишает его живых черт. Особенно это бывает при настоящем перевоплощении, о котором я говорил уже, рассказывая о Давыдове и Чехове. По рассказам, мало гримировались и другие великие актеры. Известно, что Пров Садовский углем только подчеркивал некоторые части своего лица. Не видоизменяли своей внешности и ряд других знаменитых актеров. Для молодежи отказ на первых порах от грима имел другое значение. Это значение стало ясным для меня в особенности потому, что я, как уже писал, придавал большое значение гриму и внешнему перевоплощению на первых порах моей работы у Ф. Ф. Комиссаржевского.

Мейерхольд с первых и до последних дней моей работы с ним никогда не придавал большого значения гриму. Сложные гримы, гумозные носы, наклейки он вообще не любил. Признавал, разве что, волосяные наклейки. Мейерхольд как актер и режиссер был на таком же уровне мастерства, как Давыдов и Чехов. А про их методы перевоплощения я уже рассказывал выше.

Я помню, что Мейерхольд очень хвалил грим Чехова—Хлестакова. Он мне говорил, когда я по своей любви к внешнему перевоплощению перегружал себя гримом в какой-либо роли: „Посмотрите, как гримируется Чехов. Он только замазывает брови и, оставляя верх своих бровей, подчеркивает их тоненькой линией. Это дает ему удивленный вид. Вот и все".

Из педагогических соображений, работая с молодежью, он и после „Зорь" заставлял все спектакли играть без грима. Это давало большую свободу для молодого актера, не сковывало его нарочитой и театральной „характерностью", которую Мейерхольд вообще не любил, если она переходила в самоцель. Конечно, каждый живой



человек, как и каждый сценический образ, обязательно имеет какие-либо характерные черты и свои особенности, но по задачам, которые ставил Мейерхольд, эти черты должны были быть слиты с образом, нести мысль, своей характерностью помогать философскому решению образа, а не иметь сами по себе какие-то случайные подробности и актерские „характерные" приемы. Мейерхольд хотел на сцене и на условных конструкциях видеть не условного, а живого человека. Это красной нитью проходило через все периоды его режиссуры. Но при разнообразии всех его проб, увлечений и экспериментов и в вопросе о гриме мы в дальнейшем часто встретимся с его непоследовательностью. В начале же своей работы с молодежью, он, по-видимому, преследовал цель научить молодежь владеть своим телом, своим голосом, своими сценическими данными и прежде всего научиться быть живым человеком на сцене.

Если все первые годы моей работы у Комиссаржевского были связаны с крайностью внешнего перевоплощения, то тут я столкнулся с крайностью пренебрежения к такому перевоплощению.

Мейерхольд не мог, конечно, при своем подавляющем и огромном таланте не повлиять на меня и не сдвинуть меня, к счастью, с моего метода внешнего перевоплощения. Странно, что „режиссер-формалист" подтолкнул меня отойти от моих прежних ограниченных внешними, часто формальными приемами возможностей и привил и открыл для меня новые возможности — быть более живым, реалистическим человеком на сцене. Я же привыкал прятаться, прятать на сцене за внешней характерностью свои живые черты.

Трудно мне сейчас сказать, кто был прав в своем педагогическом методе в этом вопросе. Мейерхольд или Комиссаржевский. Но методы были противоположны. На практике меня это обстоятельство первое время как-то спутало и я растерялся, когда увидел, что мои „характерности" пропускаются и даже не оцениваются Мейерхольдом. Я же, подчас интуитивно, за годы работы с Мейерхольдом все же был верен если не методу только внешнего перевоплощения, то, во всяком случае, обязательному образному перевоплощению, обязательному новому рождению образа. Мейерхольд мне помог расширить возможности перевоплощения, сделал меня более свободным и дал возможность найти в самом себе живые и смелые краски.

Боюсь, что, если бы у меня не было фундамента — Комиссаржевского и Сахновского, то Мейерхольд, при малом его внимании к работе молодого актера над образом, мог бы сбить меня к отвлеченной биомеханике, к слепому подражанию и копированию его режиссерских показов и увести меня от главной, как я уже говорил, актерской задачи: рождению нового образа. С этими противоречиями и трудностями я столкнулся и осознал эти трудности через

ров уже после начала работы с Всеволодом Эмильевичем. Первый же год, который ознаменовался работой над „Зорями“ и „Мистерией буфф“, был еще свободен как от тех сомнений и трудностей, так и от боль-ших новых актерских открытий и обогащений.

Но роль меньшевика“, сыгранная мною в „Мистерии буфф“, имела уже для меня большое значение. В „Зорях“, как я говорил, я играл небольшую роль, она была ограничена только теми указа-ниями, которые дал Мейерхольд и которую я и сыграл в указанном плане, заслужив его одобрение, а где-то в газете писали „запоми-нается (или хорош) Ильинский в роли исступленного фер-мера Гислена“. Премьера прошла успешно, но зритель особенно захвачен спектаклем не был. Часть театральной публики и прессы поддержали спектакль. Нельзя было не почувствовать новой формы спектакля, вводившего зрителя в новый для него мир революцион-ного пафоса, футуристических декораций, сочетавшихся с торжест-венной монументальностью древнегреческого театра. Тот зритель, который радостно принял новый театр, принял его главным образом потому, что в нем зазвучала современная революционная тема. Но после первых спектаклей широкий зритель не был захвачен игрой и постановкой

И действительно, то ли верхарновский текст был все же далек от нашей действительности, несмотря на переделку его Мейерхоль-дом и Бебутовым, то ли Закушняк не мог подняться на уровень нового стиля спектакля и полноценно играть роль героя — народного три-буна Эриньена, то ли условная постановка все же носила какой-то статуарно декламационный характер, то ли хор вместо действующего народа также звучал холодно, но массовый зритель, во всяком случае, не был захвачен этой постановкой, а хаотические нагромождения в де-корациях могли быть радостными только для тех, кто хотел во что бы то ни стало видеть что-либо новое в театре. Таких энтузиастов было не-мало. Они горячо приветствовали эту постановку, видя в ней кон-туры будущего театра, веря и увлекаясь лозунгами Мейерхольда, „лозунгами театрального Октября“, как называл их тогда Мейерхольд.

# ГЛАВА XIV

ЛОЗУНГИ «ТЕАТРАЛЬНОГО ОКТЯБРЯ» · НОВАТОРСТВО И ЭКСПЕРИМЕНТЫ · ТЕАТР НА ВОЗДУХЕ · УСЛОВНЫЙ ТЕАТР И ЕГО ИСТОКИ · ПЕРВЫЕ ДРАМАТУРГИ ТЕАТРАЛЬНОГО ОКТЯБРЯ · МАЯКОВСКИЙ И ЕСЕНИН ФУТУРИСТЫ И ИМАЖИНИСТЫ · ФУТУРИЗМ В ТЕАТРЕ РСФСР I · ЕЩЕ О ТЕАТРЕ НА ВОЗДУХЕ · ВОВЛЕЧЕНИЕ ЗРИТЕЛЕЙ В ДЕЙСТВО

ЧЕМ ЖЕ, в основных чертах, заключались эти лозунги „Театрального Октября“?

Прежде всего театр должен быть „созвучен своей эпохе“. Мы живем в эпоху Великой Октябрьской социалистической революции. Современный театр не только не может стоять в отрыве от великих преобразований и событий этой эпохи, но должен жить великими идеями, жить интересами народа, помогать строить новую жизнь. В стране еще гремит гражданская война, кипит ожесточенная борьба, театр должен активно включаться в эту борьбу под флагом Великого Октября. Театр должен также откликаться и на повседневные будничные события и будничные бытовые народные нужды и интересы. Театр должен показать образы нового советского гражданина, революционеров, бойцов. Искать и показать новую психологию и мораль человека-коммуниста, бойца за светлое будущее человечества. Все эти задачи и лозунги, которые в то время как бы сами пришли в искусство, Мейерхольд наиболее остро и темпераментно поднял и торопил с их воплощением в жизнь. Наряду с этими задачами, которые были очевидны и насущны и которые до сих пор продолжают оставаться задачами советского театра Мейерхольд видел театральный Октябрь и в ломке старого театра и старых театральных форм. Себя же видел как разрушителя старых, косных, отживших, по его мнению, форм и как искателя новых форм театра, как экспериментатора таких возможностей. Он считал, что новому театральному содержанию должна соответствовать и новая

театральная форма. Он хотел сломать старую театральную коробку сцены и зрительного зала вплоть до выноса театрального представления на площадь, улицу, стадион. Он хотел, чтобы зрительная масса была включена в театральное представление, могла бы в этом представлении участвовать и активно выражать свое отношение к театру даже своими действиями.

Его темперамент художника и руководителя направлен был на этот штурм старого и становление нового, невиданного театра. Он знал, что для этого штурма на старого театра многое должно быть разрушено, традиции сломлены. Поэтому темперамент его как художника и руководителя был направлен не на бережное сохранение классического наследства в искусстве, как то было, скажем, у Луначарского, и не на осторожное становление нового, а на попрание старых, приевшихся форм традиций, штампов и на утверждение нового, иного раз — увы! — только лишь нового во имя нового и невиданного. Нового, которое было близко футуризму и к ошарашиванию зрителя, к эффекту ради эффекта и громкой сенсации. Повесив на „Зорях“ футуристический занавес художника Дмитриева, в „Мистерии-буфф“ он отказался и от этого ошарашивающего зрителя занавеса, снял его вовсе и обнажил сцену, заменяя занавес игрой света.

В первое время революции он, неумолимый фантазер и мечтатель, лелеял мысль вынести театр на улицу, на природу. Он смотрел Шекспировскую „Бурю“ у Комиссаржевского и негодовал на черный бархат, на фоне которого шел весь спектакль. „Зачем этот бархат?“ Душно! Именно Шекспира надо играть на природе. Пусть настоящие скалы будут декорациями. Он действительно мечтал о театре под открытым небом. Ему было душно как художнику в театральной коробке. Он искренне мечтал и лихорадочно хотел пробовать новые формы. Практически он не мог разрушить театральную коробку. Тогда он постарался всячески расширить сцену, оголил ее, освободив от разных „задников“, „кулис“, „осветительных падуг“, „колосников с веревками“, „карманов сцены с декорациями“, снял рампу и софиты, уничтожил всякую „картинную иллюзорность“ сцены и сделал из нее как бы открытую со всех сторон площадку или арену для действующих актеров. Прожекторы с разных сторон светили на эту площадку. На ней были так называемые конструкции, а в первый период этого театра объемные нагромождения площадок или помостов, которые, условно и по-разному освещенные, представляли собой то палубу парохода, то улицу, то лестницу отеля, то просто часть земного шара в виде большого глобуса, как это было в „Мистерии-буфф“, оформленной художниками Киселевым, Лавинским и Храковским.

С моей точки зрения, главной заслугой Мейерхольда является то, что он уверенно повернул театр к его условной природе, вспомнил об условных истоках народного японского и китайского театров. Можно о многом спорить в спектаклях Мейерхольда, можно принимать нечто как несомненно талантливое, а от многого недоумевать и даже ужасаться, но одно бесспорно. Только театр условный, театр, сочетающий в себе ряд театральных условностей с высоким профессиональным мастерством, будет жить бесконечно и конкурировать и с кино и с телевизором. Театр же, лишенный своих единственно театру присущих условных прелестей, а также живого высокого актерского мастерства, будет поглощен звуковым кинематографом и телевидением, как обладающими во всех отношениях большими техническими возможностями.



Старое же декоративное правдоподобие часто мешает и актеру и зрителю, заслоняет актера натуралистическими подробностями, не дает возможности актеру сыграть „первым планом“. Лицо не могут высветить без подходящего натуралистического оправдания, а не руководясь только эмоциональным воздействием. Меня могут неправильно понять. Может быть, мне как актеру нужна условная, большая ложка для того, чтобы я, как Хлестаков, ею ел мой обед? Или мне нужна и нравится какая-то неизвестная, уродливой формы шляпа, каких не бывает в жизни? Это не та условность, о которой я говорю. Я говорю об условности целесообразной. Об условности, которая впечатляет зрителя, а не разочаровывает, расхолаживает и отталкивает. Принципиально приняв условный театр, мы должны долго рыться в закромах и истоках такого театра, либо искать новых и интересных приемов и при этом больше всего думать о результатах и успехах воздействия такого театра на зрителя.

До Мейерхольда, до революции другие режиссеры не раз обращались к истокам и примитивам старинного условного театра. В Петербурге существовал даже „Старинный театр“ (под управлением Дризена), где тщательно воспроизводились и реставрировались спектакли в соответствующем стиле, приемы и традиции старинных театров разных эпох, вплоть до манеры игры, произношения текста и пр.

Вспоминается даже „Желтая кофта“ — спектакль в стиле старого китайского театра, поставленный К. М. Марджановым в Свободном театре, „Шлюк и Яу“ Гауптмана в театре Незлобина, где, как в Шекспировском театре, на дощечках были надписи, указывающие где происходит действие, которое шло в сукнах. В сукнах шли спектакли и в Художественном театре. Гордоном Крэгом были использованы ширмы в постановке „Гамлета“.

Но большей частью в этих спектаклях внесение и внедрение такой условности носило характер или точной реставрации и копировки разных стилей старинного театра, имевших и познавательный характер, или определенной стилизации, эстетского любования

подобными приемами театральной кухни. Мейерхольд, как мне кажется, первый режиссер, который освободил сцену и театр, пожалуй, для строя нового, post-октябрьского театра, используя природную условность театра не обедняя театр примитивностью условности, а обогащая театр условностью, давая простор для полного разнообразия таких условностей.

Эта условность, как мне кажется, в дальнейшем Мейерхольд мог бы сочетать и с современной техникой ряда вращающихся сцен, подвижных механизированных конструкций и пр. и пр.

В дальнейшем, подходя к воспоминаниям о постройке театра Мейерхольда, я поделюсь с читателем теми мечтами и проектами, какие были у Всеволода Эмильевича о новом здании театра.

Вполне сознательно и правильно утверждая условность в своем театре Мейерхольд на первых порах „Театрального Октября“, как мне кажется, не имел еще точного и определенного плана развития нового, им созданного театра.

В это время он был политическим государственным деятелем в искусстве, он был поглощен административными делами, а тут надо было ему, в первую очередь как художнику, разобраться в путях своего театра.

Провозглашая современный и „созвучный эпохе“ театр, Мейерхольд думал, что прежде всего для современного театра нужен современный драматург.

Драматург, который писал бы для *нового* театра, который не ограничивался бы комнатными павильонами, который не погрязал бы в психоложестве бесконечных комнатных диалогов и, в лучшем случае, не ограничивал себя театральной, в плохом смысле этого слова, напыщенностью революционных монологов и лозунгов, которые не зажигают и не воодушевляют зрителей остротой *современности*. Таких драматургов еще не было. Мейерхольд и Бебутов сами взялись за переделку пьесы Верхарна. Но переделка эта, как известно, вызвала много возражений, в том числе Н. К. Крупской. Маяковский защищал право Мейерхольда переделывать Верхарна и предлагал ему, а в будущем и другим переделывать свою „Мистерию-буфф“, первый вариант которой был им написан в 1918 году.

Театру РСФСР 1 надо было найти своего автора. Найти своих драматургов. Напомним, что в то время ни Маяковский, ни Есенин не были признанными поэтами.

Можно сказать, что только *часть* молодежи любила и *начинала* идти за этими поэтами.

При этом та часть молодежи, которая признавала Маяковского, отворачивалась от Есенина и наоборот. Это объяснялось тем, что и поэтические платформы и направления у обоих поэтов были разные.



Естественно, что намечалась разница между *поэтом-гражданином*, поэтом-сатириком, поэтом, реально вышедшим строить жизнь по пути к коммунизму, и поэтом-лириком, *поэтом русской души в деревни*, поэтом, который кровно и нежно принимал революцию, но который не засучивал рукава, как Маяковский, для повседневной, будничной, поэтической работы. Эта разница усугублялась диспутами и поэтическими спорами-поединками между этими поэтами и выпадами друг против друга.

Названия „поэтических направлений“, которые они возглавляли, были разные. А названий было много: „футуристы“, „символисты“, „эгофутуристы“, „акмеисты“, „ничевоки“, „имажинисты“, а затем уже и пролетарские поэты „Кузницы“.

Маяковский был „футуристом“, Есенин — „имажинистом“. Общим у них был бунтарский дух, желание утверждать в жизни новый, свой, неповторимый поэтический стиль. Они тоже хотели вынести свои стихи и их читать на площадях и бульварах. Им было душно в поэтических салонах, в различных „кафе поэтов“.

Как-то раз на Тверском бульваре я видел трех молодых людей, в которых узнал Есенина, Шершеневича и Мариенгофа (основных имажинистов). Они сдвинули скамейки на бульваре, поднялись на них, как на помост, и приглашали проходивших послушать их стихи. Скамейки окружила не очень многочисленная толпа, которая, если не холодно, то, во всяком случае, хладнокровно слушала выступления Есенина, Мариенгофа, Шершеневича. „Мне бы только любви немножечко и десятка два папирос“, — декламировал Шершеневич. Что-то исступленно читал Есенин. Стихи были не очень понятны и выступление носило какой-то „футуристический“ оттенок. Такой же оттенок носили и стихи имажинистов или отрывки этих стихов, которые они писали на стенах домов или Страстного монастыря. Я останавливаюсь на этих деталях, чтобы дать понять, что было что-то общее в этом движении и брожении в поэзии, с тем, что происходило в театре Мейерхольда. Немудрено, что Мейерхольд обратился к Маяковскому и Есенину как к первым своим драматургам. И они с радостью откликнулись помочь становлению нового театра.

Маяковским была уже написана „Мистерия-буфф“. Пьеса, как известно, очень трудная для постановки, пьеса, которая не могла рассчитывать на большой успех и у широкой публики. „Мистерию-буфф“ Маяковский начал перерабатывать, приближая ее к сегодняшнему дню, а Мейерхольд решил включить в свой репертуар и остановился именно на ней для следующей своей постановки. „Мистерия-буфф“ была первой советской пьесой, поставленной на театральной сцене.

Вопрос о постановке пьесы Есенина „Пугачев“, которую также хотел ставить Мейерхольд, так и не сдвинулся с места, так как

Мейерхольд, по-видимому, не смог, даже при всей своей фантазии, найти способ ее воплощения.

Маяковский же с радостью и с большой охотой сделался соратником Мейерхольда на театральном фронте и оставался верным его другом до самого дня своей смерти. Дружба с выдающимися людьми поэзии, литературы, живописи была вообще характерна для Мейерхольда.

Необходимо напомнить, что передовой поэт Маяковский вплоть до 1920—1921 годов, то есть в течение четырех лет после революции, именовал себя „футуристом".

Правда, „желтая кофта" уже была отставлена, но футуризм еще сказывался в творчестве Маяковского. Не удивительно, что он нашел свое проявление и на сцене театра РСФСР 1.

Мейерхольд воплотил первое драматическое произведение Маяковского-футуриста. Черты футуризма, которые тогда еще нес Маяковский-драматург-футурист, проявлялись не только в живописи и кубах на сцене, но и в неожиданных дерзких и не всегда оправданных актерских и режиссерских приемах, в ошарашивании публики, в невиданных и неожиданных эффектах, в издевательстве над старыми канонами театра, в крикливой необычности самого „представления". Отсюда и идут рассказы о „вывертах" и „куншткюках" Мейерхольда.

Никто теперь, например, не будет сомневаться в большой любви к А. П. Чехову со стороны Маяковского или Мейерхольда. Но в то время было так велико желание полемически заострить, противопоставить штампам буржуазного художественного театра свое театральное искусство, что даже Чехов как драматург Художественного театра брался под обстрел. Маяковский писал в прологе к «Мистерии-буфф»:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена —
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
прямо или наискосочек
и смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь —
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, —
тоть и дядь и дома найдете.



Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром превратим

Дальше в своем прологе Маяковский так рассказывает о содержании „Мистерии-буфф".

Суть первого действия такая:
земля протекает.
Потом—топот.
Все бегут от революционного потопа.
Семь пар нечистых
и чистых семь пар,
то есть
четырнадцать бедняков-пролетариев
и четырнадцать буржуев-бар,
а меж ними,
с парой заплаканных щечек —
меньшевичочек.
Полюс захлестывает.
Рушится последнее убежище.
И все начинают строить
даже не ковчег,
а ковчежище.
Во втором действии
в ковчеге путешествует публика:
тут тебе и самодержавие,
и демократическая республика,
и наконец
за борт,
под меньшевистский вой,
чистых сбросили вниз головой.
В третьем действии показано,
что рабочим
ничего бояться не надо,
даже чертей посреди ада.
В четвертом —
смейтесь гуще! —
показываются райские кущи.
В пятом действии разруха,
разинув необъятный рот,
крушит и жрет.
Хоть мы работали и на голодное брюхо,
но нами
была побеждена разруха.

*В шестом действии —*
*коммуна, —*
*весь зал,*
*лей во все глотки!*
*Смотри во все глаза!*

*Все готово?*
*И ад?*
*И рай?*
*Из-за сцены.*
*Г-о-т-о-в-о!*

*Давай!*

Какие же тут, действительно, дяди Вани и тети Мани. До них ли теперь?!

Необычайность, невероятные повшества, неожиданности, которые найдет новый зритель в этом театре, найдет обязательно в каждом новом спектакле, сделались, к сожалению, первоочередной сутью театра Мейерхольда. Они во многом заслонили другие задачи театра и в дальнейшем тормозили его нормальный рост, который должен был бы расти „созвучно" или, вернее, соответственно росту молодой Советской страны.

Мейерхольд упорно продолжал путь бесконечных экспериментов, сенсаций, он не мог уже н е у д и в л я т ь публику. Удивлять во что бы то ни стало! Без этого Мейерхольд не мыслил себя как режиссера. И, как мне кажется, в дальнейшей судьбе театра его упрямое убеждение в том, что без подобных сумасшедших выдумок и всепотрясающих повшеств и удивлений публики он перестанет быть „Мейерхольдом", сыграло печальную роль и ограничило его как огромного художника сцены, художника неиспользованных возможностей. „Удивлять" Мейерхольд мог не только бесконечными выдумками и повшествами, но и изумительным п р о н и к н о в е н и е м х у д о ж н и к а в таинственную сценическую жизнь спектакля, необычайной грацией, пластикой, ритмом, композицией мизансцен, исключительными актерскими „показами", которыми наслаждались не только участники спектакля, но и приглашенные и допущенные им к посещению его репетиций художники и деятели искусств других театров. Только в 1925 году я увидел в Ленинграде его постановку лермонтовского „Маскарада". И эта „академическая" постановка, однако, поразила меня, как и многих других, на всю жизнь. Я в своей жизни не видел л у ч ш е г о д р а м а т и ч е с к о г о с п е к т а к л я.

Все устремления Мейерхольда в первые годы революции были направлены на с о з д а н и е нового, послеоктябрьского театра.

Что же Мейерхольду удалось осуществить из его лозунгов, теоретических деклараций и бесконечных исканий? У него были попытки



вынести свои постановки на площади, на открытый воздух. Ряд его спектаклей шел на открытом воздухе (главным образом на стадионах), но они там теряли свои прелести, и я, как участник некоторых из них, могу засвидетельствовать, что не только играть было трудно, или почти невозможно, но и внимание зрителя рассеивалось, смысл происходящего действия на сценической площадке был неоправдан.

И по сей день приходится иметь дело с пожеланиями вынести спектакль или даже концерт на открытый воздух, на стадион, массовое гуляпье. До сих пор наши руководители в искусстве не понимают, что для таких массовых гуляний нужны соответствующие масштабы зрелищ.

Примером масштаба такого театра и зрелища мы можем считать Праздник воздушного флота, когда в Тушине сотни тысяч зрителей смотрят на поставленную и организованную „игру самолетов и парашютных десантов". Но как же можно в этих условиях актеру, почти невидимому простым глазом, прочитать монолог или басню, даже при наличии громкоговорителя. Так же н е в ы г о д н о читать эту басню и на другом массовом гулянье или стадионе, или даже на открытой сцене, несмотря на имеющиеся радиоусилители или прожекторы, так как никаких тонкостей исполнения не может быть передано. Поэтому практически я, например, стал ярым противником слепого „участия" в таких праздниках и „мероприятиях".

По-видимому, для успеха спектаклей на открытом воздухе надо было подготовлять сценические театрализованно-массовые представления и с о з д а в а т ь такой специальный грандиозный театр, а не выходить формально на открытый воздух с обычным театром. Нужно добавить, что Мейерхольд не оставлял мысли о театре на открытом воздухе до самых своих последних дней. В 1939 году он задумывал ставить на площадях Ленинграда „Царя Эдипа" с Юрьевым и „Электру" с Райх.

В заключение по поводу „открытого воздуха" и „театра на площади" я могу только сказать, что хотя такой театр и не был воплощен Мейерхольдом и его опыты были неудачны, но что создание такого типа театра в недалеком будущем, при бурном развитии техники, вполне реально.

Во Франции Жан Вилар в наши дни показывает свои спектакли под открытым небом во дворе дворца в Авиньоне. Правда, этому благоприятствуют природные условия Франции, сама площадка, естественно ограниченная стенами и самим зданием дворца, а также отсутствие различных гудков и прочих отвлекающих посторонних уличных и городских шумов. Во всяком случае, в будущем театре массовых зрелищ театр на площади, на открытом воздухе может быть создан.

Теперь о мечте Мейерхольда — вовлечь зрителей в театральное действие и сделать их активными участниками представления.

Если вам когда-либо приходилось бывать в детском театре, то вы могли быть свидетелем того, как юные зрители-малыши бывают в о в-

вечены в действие, происходящее на сцене. Они могут пугаться и бежать из зала, они будут влезать на сцену, чтобы поближе посмотреть на любопытного зверя или чтобы получить подарок от Деда Мороза участникам представления на сцене. Подсказывают удирающему от злодея мальчику, куда ему бежать или где спрятаться, или предупреждают криками доброго героя о том, что злодей появился на сцене и пр. и пр.

Примерно тоже самое хотел Мейерхольд, чтобы было в его театре. В спектакле „Зори" предполагалось раздавать зрителям вместе с программами такие шпаргалки, в которых отмечалось, где зрители могли бы аплодировать или шуметь и свистеть. В оркестре находился хор артистов, как я уже говорил, руководимый общими со зрителем действиями, которые пока робко заключались в аплодисментах или криках неодобрения. Часть артистов-клакеров, рассаженных в зрительном зале, должна быть застрельщиком „вовлечения" зрителей в действие.

Зрителю пока еще не предлагалось покидать своих мест и перемещаться. Но и аплодировал и негодовал зритель по заказу очень вяло, и, по сути дела, даже эта робкая попытка „вовлечения" зрителей не принесла удачи. Рядовой зритель неохотно шел в игру. Тогда решили попробовать произвести опыт подобного действия с красноармейцами. Тут дело пошло удачнее. Комиссар Махалов, энтузиаст и ярый, безоговорочный поклонник Мейерхольда, подготовил и привел на спектакль подразделение, которым он командовал. Красноармейцы вели себя гораздо активнее. Аплодировали, когда надо, кричали и шумели и поддерживали хор в оркестре, а потом даже вышли на сцену, и спектакль закончился, как настоящий митинг, в котором выступали и Махалов и Мейерхольд.

В „Вестнике театра" появилась заметка о совершившемся единении красноармейцев с театром и о совместном „театральном действе".

Пожалуй, на этом опыте с вовлечением зрителей в действие и было покончено. Насколько я помню, в дальнейшем Мейерхольд не вовлекал зрителей в „игру".

Мне кажется, что есть здоровое зерно и в этой мейерхольдовской выдумке. И жаль, что подобные опыты не продолжались, а может быть, в театре будущего найдется место и для „игры зрителей".

Вахтангов писал в своем дневнике о Мейерхольде: „каждая его новая постановка—это целое направление в театральном искусстве".

Мейерхольд в первый период своей деятельности бурно и стремительно указывал эти направления, щедро рассыпал эти возможности перед зрителем и театральными деятелями, открывал богатые перспективы для развития нового, советского театра. Вместе с тем сам он не останавливался ни на одном из направлений, не избирал себе точного пути, а продолжал бесконечно экспериментировать и на пути этих экспериментов ошарашивать и удивлять зрителей.



Часть зрителей была благодарна Мейерхольду за новый театр, часть зрителей, даже зрителей передовых, была раздражена, отворачивалась от его театра, ей претила не только абсурдная нелепость, с ее точки зрения, некоторых новшеств, но и плакатность, непривлекательная неуютность, площадность его постановок, то есть то самое, что мешало на первых порах воспринимать и Маяковского.

Самым главным и справедливым укором Мейерхольду была опасность отсутствия актера — неповторимого и главного лица в театре. Стиль плакатного, площадного театра требовал грубых, примитивных средств от актеров, стирал их индивидуальность, требуя только громкого и отчетливого голоса и слепого воспроизведения режиссерских мизансцен или трюков. Мейерхольд всегда знал цену актера на сцене. Он не мог не почувствовать намечающегося изъяна, падения актерского мастерства, его упрощения. Уже в „Мистерии-буфф" в какой-то степени актер стал значить на сцене. Перед Мейерхольдом, по-видимому, стал вопрос о воспитании актера и о создании своей актерской и режиссерской школы.

# ГЛАВА XV

ВЕСНА «ТЕАТРАЛЬНОГО ОКТЯБРЯ». «МИСТЕРИЯ БУФФ». РЕПЕТИЦИИ И ИМПРОВИЗАЦИИ ПОЭТА. РОЛИ «НЕМЦА» И «СОГЛАШАТЕЛЯ». ЗНАЧЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ РОЛИ ДЛЯ АКТЕРА. ДИСПУТЫ. ТАНЦЫ И КАМЕРНЫЙ ТЕАТР. МАЯКОВСКИЙ НА ДИСПУТАХ. КРАСНОАРМЕЙЦЫ И РАЗВОДИМЧИКИ СРАЖЕНИЯ С ТАРАКАНОВЫМ. МОБИЛИЗАЦИЯ АКТЕРОВ. КОНЕЦ «ГОСУДАРСТВЕННЫХ МЕРОПРИЯТИЙ».

РЕПЕТИЦИИ „Мистерии-буфф“ начались в первые весенние теплые дни 1921 года.

Только что стаял снег в саду „Аквариум“ и только-только просохли дорожки сада. Весело светило весеннее солнце. И вот необычное начало. Первые репетиции „Мистерии-буфф“ идут в саду „Аквариум“. Все без шапок и без пальто. Весенний ветерок бодрит нас, и без того радостных и возбужденных.

— Ну, вот нам и суждено все же встретиться, — говорит мне Маяковский, вспоминая о моей просьбе написать куплеты для Вуи Чхи в „Гейше“. Теперь уж как следует поработаем. Вот видите, даже лучше получилось, чем если бы мы с вами начинали с „Гейши“. Мейерхольд нам поможет. — Тут же на песочной площадке Мейерхольд, беспрестанно советуясь с Маяковским, начинает мизансценировать первые сцены „Мистерии-буфф“.

Я получил роль „немца“ и вскоре наизусть жарю монолог, по-актерски, с акцентом. Оба — и автор и режиссер — довольны мною. Я также счастлив. Счастлив тем, что выходит монолог, что радостно улыбаются и любимый поэт и начинающий становиться любимым мастер. Так мы называли Мейерхольда. Счастлив молодым солнечным



утром, счастлив тем, что чувствую, как судьба выводит и сталкивает меня с теми, в кого я верю, с которыми я страстно хочу работать.

Счастлив тем, что слышу, как зычно говорит Маяковский Мейерхольду: „Ильинский хорош!“ Даже Ярон, специально приглашенный на роль меньшевика, не может сразу затмить меня. А роль меньшевика великолепна!

И вот моя роль, состоящая из одного монолога, уже позади, все уже кончено. Роль же меньшевика, идущая через всю пьесу, только начинается. Вот рождается прекрасная мизансцена для Ярона, который раздирается между красными и белыми, вот он подбрасывает еще „фортель“... Все смеются. И, что таить, я думаю: „Эх, почему же я, так стремившийся к Маяковскому, играю маленькую роль немца, а соглашателя (меньшевика) дали Ярону, да еще пригласили со стороны. Какая роль! Как мне бы хотелось ее играть“. Вместе с тем я понимаю и мне нравится, что пригласили Ярона. Ярон — один из любимых артистов Москвы. Он очень популярен. Ясно, что „Мистерия-буфф“, Маяковский — Мейерхольд — Ярон — это сочетание сразу привлечет внимание и сделается сенсацией всей театральной Москвы. Я понимаю, почему любят Ярона Маяковский и Мейерхольд. За его гротесковую яркость, граничащую иной раз с эксцентризмом, за его мастерство чеканки движения, танца, за буффонность. За это же люблю его и я. Правда, и Маяковский и Мейерхольд закрывают глаза на некоторые его недостатки. На некоторую грубоватость, граничащую с пошлостью, за, порой, вульгарные отсебятины. Но тут-то, под их руководством, и этих недостатков не будет — они их не допустят.

Репетиции идут энергично и непрерывно. Вот они уже перенесены на сцену. Вот уже построен глобус — земной шар (или, вернее, его верхняя половина), построены мостики к нему и помосты вокруг, где будет происходить действие. Маяковский сам работает с художником Киселевым и во всем является душой дела. Дней двенадцать остается до премьеры.

В один из таких горячих дней, перед премьерой, Мейерхольд подозвал меня к режиссерскому столику, за которым он сидел вместе с Маяковским:

— Ильинский, вы будете играть соглашателя, — сразу огорошил меня Маяковский.

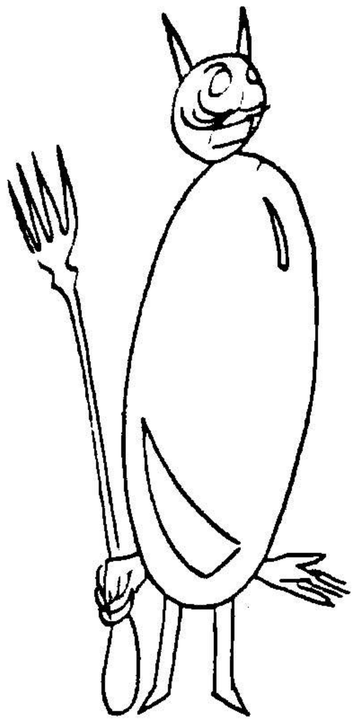
Видя мое неподдельное удивление, Мейерхольд добавляет:

— Да, да, мы решили, что вы должны играть меньшевика.

— Как, — удивился я, — осталось две недели, Ярон прекрасно репетирует.

— Да, но, во-первых, он не может дать нам всего своего времени, а во-вторых, все же он вносит в новый стиль спектакля какую-то уже набившую оскомину опереточность.

— А что?! — громыхает Маяковский, — что, вы трусите что ли?



Черт. Рисунок В. В. Маяковского к «Мистерии-буфф»

У вас лучше выйдет. Успеем. Но вы и немца будете тоже играть. Первый монолог прочтете, а потом быстр оденетесь в меньшевика. Обязательно, Всеволод, немца только он должен играть. А про олжать роль немца будет другой актер. Будут два немца. Гер немец 1 и Гер немец 2.

— Конечно, — подтвердил Мейерхольд. — Мы для вас за кулисами, как у трансформаторов, поставим трех одевальщиков и гримера. В двадцать секунд вы станете меньшевиком и первые слова начнете говорить за кулисами.

Роль меньшевика начиналась сразу после монолога немца. Судьба, как видите, благоприятствовала мне и поставила передо мной новую задачу.

Помог мне, конечно, и Ярон, проведший немалую работу над ролью, облегчая этим задачу и режиссеру и мне, новому исполнителю. Как оказалось, он должен был ехать в Ленинград и выступать там в опереттe. Кроме того, как он потом мне рассказывал, он не очень верил в успех нашего предприятия.

На следующий день, на репетиции, Маяковский преподнес мне подарок в виде вставки в роль: „Кому бублик, кому дырка от бублика, это и есть демократическая республика".

Маяковский помогает на репетициях, приносит новые варианты текста. Эти новые куски иногда великолепны. Прекрасно звучит текст о бриллиантах: „... что бриллианты теперь, если у человека камни в печени, то и то чувствуешь себя обеспеченней"

В тексте у Маяковского упоминалась Сухаревка (известный рынок). Как раз во время репетиций „Мистерии-буфф" этот рынок по распоряжению Советской власти был закрыт.

Как-то на репетиции я заметил Владимиру Владимировичу, что Сухаревки уже нет, она вчера закрыта. „Ничего, смиренный инок Остался Смóленский рынóк", — с места ответил Маяковский с нижегородским выговором на „о". Тут же эта реплика была передана актеру, игравшему попа, так как реплика по характеру больше всего подходила к нему.

Когда один из актеров заметил, что и Смоленский рынок вот вот закроют. Каждый день облавы. Маяковский тут же дал мне (соглашателю) слова: „Какой рынок, одна слава. Ежедневно облава".



Незадолго до премьеры Маяковский принес и новый, дополнительный вариант пролога, читать который было поручено В. Сысоеву, молодому актеру-рабочему, впервые успешно выступавшему на сцене в роли Человека будущего.

Премьера „Мистерии-буфф" прошла с исключительным успехом. Луначарский писал, что это один из лучших спектаклей в сезоне... На сцену вызывали не только автора, режиссеров, художников, актеров, но вытащили и рабочих сцены.

Лихорадочно перевоплощаясь за кулисами из немца в соглашателя, хватая в последний момент зонтик у реквизитора, я как бы из одной роли на ходу въезжал в другую и озадачивал театралов, сидевших с программками в руках, которые были уверены, что в программу закралась ошибка.

Думаю, что нетрудно догадаться, почему эта роль „меньшевика" явилась для меня этапной.

Исполнение современной, новой роли, рождение такого нового, современного образа всегда сопровождается бóльшим вниманием и признанием, чем исполнение классических ролей, имевших и до тебя прекрасных исполнителей. И в этом случае только наличие новой и побеждающей трактовки, принципиально новой, меняющей известное для всех до этой поры представление об играемом образе, делает из таких актерских удач событие. Примером может служить исполнение роли Хлестакова М. А. Чеховым.

В театре Комиссаржевского я играл разнообразные роли классического репертуара, но настоящего внимания театральная общественность на меня не обратила. В голодные годы начинавшейся разрухи было не до выдвижения молодых актеров, не было почти прессы, да и зрителей в театре не много было.

Я как молодой актер не имел еще признания театральной Москвы, потому что не сыграл еще ни разу роли живого, современного человека. Роль меньшевика, несмотря на плакатность и гротесковость которые ощущались и в исполнении, как бы оживила меня, наделила ощущением прелести современных, простых, сегодняшних, искренних интонаций и заставила почувствовать силу таких средств. В прежних ролях чувствовалась большая скованность.

И, как это ни звучит парадоксально, первый, по-настоящему живой человек был мною и сыгран и найден с помощью Мейерхольда, режиссера-„формалиста".

Само собой разумеется, что больше всего своим успехом обязан я был и самому факту участия в первом спектакле драматурга Маяковского. Постановка „Мистерии-буфф" явилась событием в жизни искусства, и к этому событию безусловно было приковано внимание всей театральной Москвы.

Нельзя полно́ рассказать о театральной жизни 20-х и 21-х годов, если не упомянуть о театральных диспутах, которые были, пожалуй, не менее ярки, ожесточенны и интересны, чем сами спектакли — предмет диспутов.

Эти диспуты шли наряду с литературными и поэтическими боями, которые проходили главным образом в Политехническом музее.

Театральные диспуты преимущественно устраивались Мейерхольдом и его соратниками и проходили в разных помещениях. Чаще всего в самом театре РСФСР 1, бывш. Зон (ныне концертный зал имени Чайковского), в Доме печати (ныне Дом журналистов на Никитском бульваре), в театре „Эрмитаж". В театре РСФСР 1 они получили название „понедельников Зорь".

Диспуты были эти чрезвычайно интересны и привлекали массу зрителей. Я помню случай, когда такой диспут был почему-то назначен на Тверской, в бывшем театре „Пикадилли". В маленьком театрике далеко не уместились все желающие попасть на диспут. Большая толпа осталась стоять на улице. Так как в этой толпе оказались и Маяковский и другие участники диспута, которые не могли пройти в помещение, то было объявлено, что диспут переносится в театр РСФСР 1, и вся тысячная толпа направилась к Триумфальной площади, то есть к теперешней площади Маяковского, в театр бывш. Зон. Темой диспутов были, конечно, главным образом споры о путях искусства и театра после Октябрьской революции. Наиболее частыми и интересными участниками этих диспутов были Луначарский, Маяковский, Мейерхольд, Таиров, Шершеневич, Тихонович, Паушкин, Волконский, Якулов, Бебутов и многие другие, вплоть до рядовых зрителей из рабочих и красноармейцев. Художественный театр оставался в стороне от этих диспутов, но Малый театр в лице Южина и Волконского искусно защищал свои позиции. Я помню выступление Южина в театре „Эрмитаж". Главная борьба на этих диспутах развертывалась между двумя „левыми" направлениями в театре: между Мейерхольдом и Таировым.

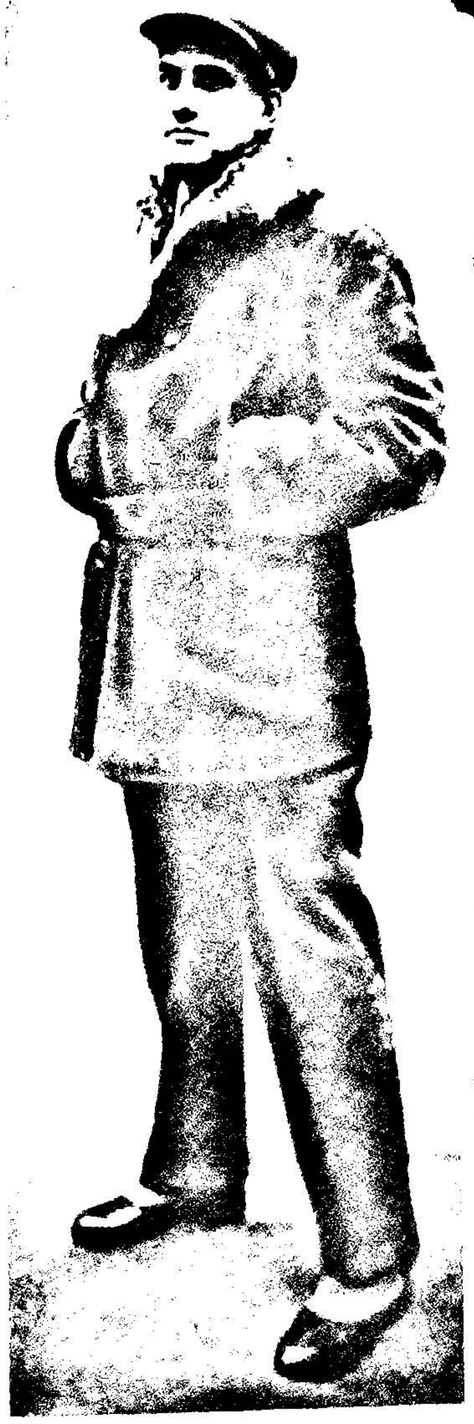
Камерный театр Таирова к моменту отъезда Ф. Ф. Комиссаржевского остался единственным театром в Москве, искавшим новые театральные формы и, пожалуй, уже утвердившим себя еще до революции как театр сугубо эстетский, камерный, то есть театр для немногих избранных.

По моему мнению, мнению человека, который любит „театральность" и „условность" театра, до революции в Камерном театре было здоровое зерно. Как я уже писал, театр этот вырос из стремления некоторой части зрителей к настоящей театральности, к условному театру.

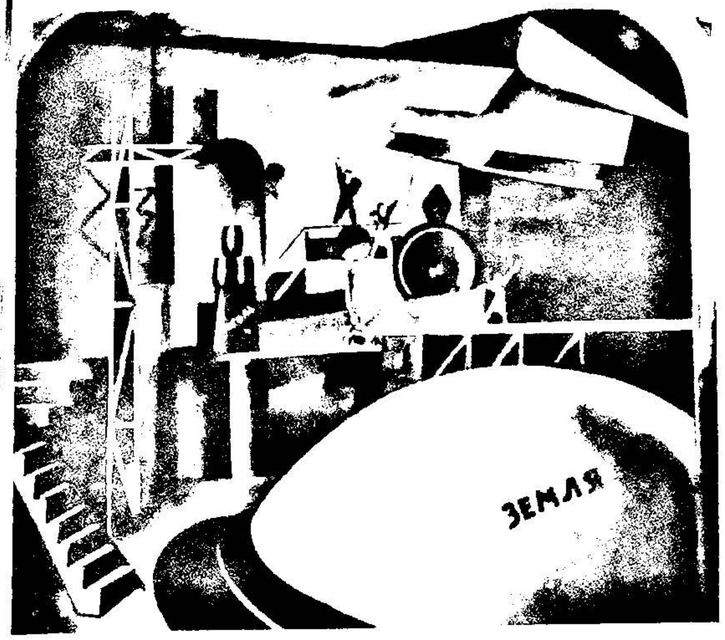
Нельзя сказать, что Камерный театр был до революции только плодом декадентства, ареной для модных художников и изломанной манеры игры актеров.

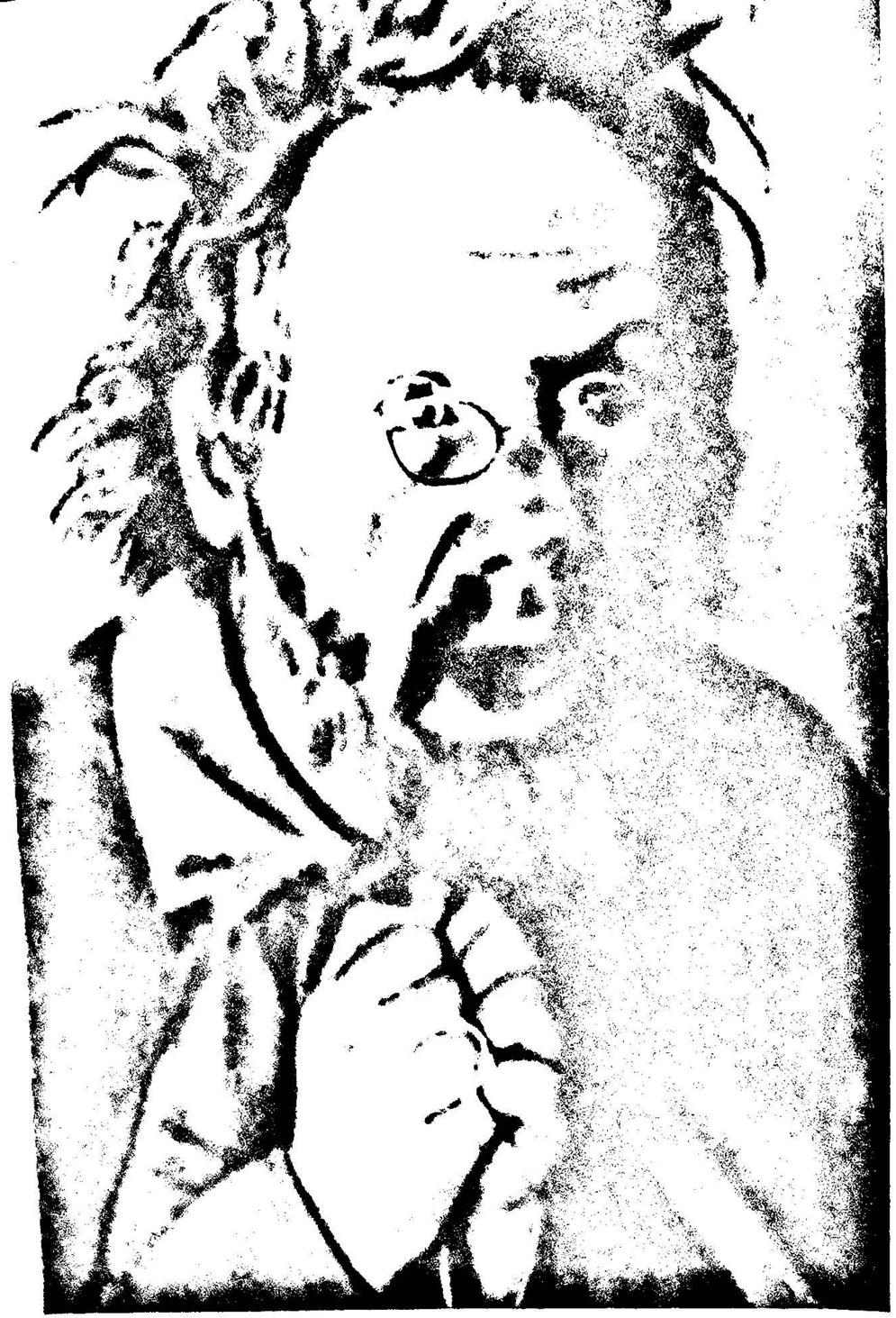


**В. В. Маяковский**



**Макет декорации «Мистерия-Буфф» В. Маяковского. Театр РСФСР 1. 1921**





МЕЛЬНИЧНИК
«Мистерия Буффо» В. Маяковского.
Театр РСФСР 1 1921

Правда, актеры в этом театре не говорили, а почти пели и нараспев произносили слова, а иной раз и двигались не так, как люди движутся в жизни.

Но, мне кажется, что все это оправдывалось тем, что Таиров в тоске по театральности утверждал праздничный красочный театр. Ему удалось (а это уже заслуга!) создать особый театральный мир, непохожий ни на какой другой театральный мир. Актеры, хотя и не говорили, а пели, но пели красиво и двигались прекрасно, и если это зрелище движения, красок, сопровождаемое великолепной музыкой и прекрасным словом, доставляло зрителям эстетическое удовольствие, наслаждение совершенно особого рода, отличное от получаемого в каком-либо другом театре, то почему же не быть благодарным художнику за эту эстетическую радость. Дело, конечно, вкусах. Но, если театр Таирова даже воспринимать только с точки зрения красивого зрелища, то мне оно, например, доставляло никак не меньшее удовольствие, чем созерцать, скажем, на зеленом великолепном поле стадиона массы гимнастов, где они то льются потоками, то переливаются звездами и раскрываются цветами, которые переходят опять в звезды, круги и т. д. и т. д.

Театр Таирова пришел к революции со своим названием „Камерный", то есть не массовый, и со своим репертуаром, далеким от нового, массового зрителя. Единственным относительно революционным спектаклем был „Король Арлекин" Лотара. А „Принцесса Брамбилла" была поставлена, как каскад зрелищ, где в один поток соединились краски, танец, движение, слово. Этот спектакль доходил и до нового зрителя, но по содержанию был далек ему.

Одна из новых постановок того времени „Благовещение" Клоделя была совершенно чужда по содержанию новому зрителю. Остальной репертуар был абсолютно непонятен рабочему зрителю. Непонятен так же, как и все, что шло от футуризма, что было в Мейерхольдовском театре. Но по содержанию в театре Мейерхольда многое было доступно и близко новому зрителю, особенно в пьесе Маяковского.

Между тем за все „футуристич ское" Мейерхольд крепко держался, искренне считая это достоинством и передовым признаком своего театра.

Два крупных театра „левого направления" были тогда в Москве — Мейерхольда и Таирова.

Оба театра и конкурировали главным образом между собой как единственно „левые".

Оба театра претендовали тогда на принадлежность к „левому" направлению, а потом оба, и не случайно, были признаны „формалистическими".

Таиров быстро перешел в систему академических театров, управляемых Малиновским, и был под покровительством Луначарского, бережно относившегося ко всем „цветам в искусстве".

Мейерхольда с помощью Маяковского громил Таирова за его бур-
жуазно-эстетский театр далекий от рабочего зрителя, и за его
репертуар далекий от сегодняшнего дня.

Сильные сражения на диспутах достигали невероятной остроты.
Мы, молодые актеры, не выступали, так как говорить не умели. Мы
ограничивались тем что запасались ключами для свиста.

Ораторы были блестящие. Маяковский бил, как дальнобойная ар-
тиллерия. И бил наповал. Лучше не попадаться под его слово. Нам
приходилось только аккомпанировать свистом и восторгами.

Хорошим оратором был также Шершеневич, перешедший вскоре
из лагеря Таирова в лагерь Мейерхольда. Конечно, не обходилось
дело без демагогии. Но таково уж ораторское искусство! В особенно-
сти на театральном фронте.

Атмосфера накалилась до такой степени, что и названия диспу-
тов становились уже скандальными.

На одном из таких диспутов дело действительно кончилось скан-
далом. Мейерхольд протянул Таирову руку, и тот отказался ее пожать.
Мы разразились свистом.

Потом Таиров разъяснил: „Как художник художнику я бы вам
подал руку, несмотря на разницу наших убеждений, но вы управляете
театрами. Вы пользуетесь своей властью для того, чтобы душить и
давить меня как художника. Поэтому я не подаю вам руки".

Думаю, что Таиров был неправ. Но „заведовать" театром, нести
государственную работу, несмотря на скрупулезную добросовестность
Мейерхольда, и одновременно творить в театре было трудно. Отста-
вала либо государственная работа, либо застывал без него театр, его
детище. Мейерхольд явно перерабатывал, открылся старый туберку-
лез ключицы.

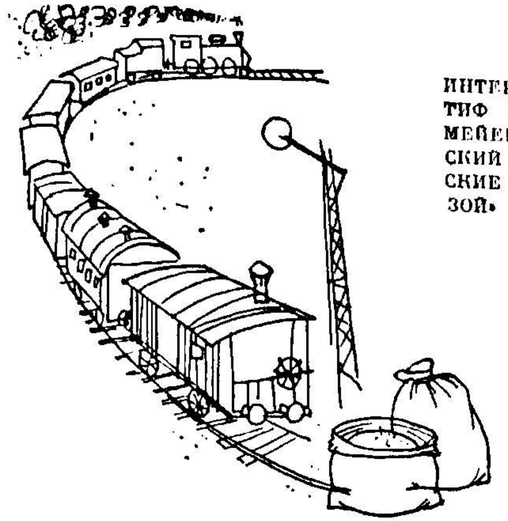
Кстати, „футуризм" чувствовался и в его руководстве театрами.
Как пример вспоминаю его план „мобилизации актеров". Все театры
в Союзе должны были быть перенумерованы. Театр Незлобина уже стал
именоваться Театр РСФСР II, театр Корша должен был стать Театром
РСФСР III и т. д.

Почему все хорошие актеры, скажем, на амплуа первых любовни-
ков и героев (Качалов, Терехов, Церетелли, Радин, Остужев...), на-
ходятся в Москве, говорил Мейерхольд. А в Пензе, Саратове и Сыз-
рани нет любовников. Мобилизовать их и распределить равномерно.

Вскоре Мейерхольд был освобожден от работы в ТЕО Наркомпроса
и уже мог всецело заниматься своим театром.

# ГЛАВА XVI

ИНТЕРЛЮДИЯ · «ЛЕТО 1921 ГОДА» · БРЮШНОЙ ТИФ И НЭП · ПЕРЕРЫВ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕЙЕРХОЛЬДА · СНОВА ОПЕРЕТТА · МОСКОВСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «ПОЛУБАРСКИЕ ЗАТЕИ» · НАЧАЛО РАБОТЫ НАД «ГРОЗОЙ»



ЛЕТО 1921 года прошло безусловно под знаком успеха „Мистерии-буфф", в разговорах об этой постановке и будущих планах Мейерхольда.

Однако события повернулись так, что развитие его театра прервалось. А в моей личной жизни также произошла беда, которая чуть было не кончилась для меня весьма печально.

В это лето меня снова, да еще окрыленного новым успехом, потянуло не на отдых и не на природу, а опять в работу, в гастрольную театральную поездку, в первое для меня путешествие на Украину, в которой я не бывал с далекого детства.

Была организована такая группа, главным образом молодежная (если я не ошибаюсь при учреждении, которое называлось „Цекультстрой"), в основном для обслуживания больших железнодорожных узлов. Из актеров более старшего поколения поехал А. Е. Хохлов. Репертуар был составлен из двух пьес: „Служанка Памелла" Гольдони (главную роль в которой Хохлов играл в Государственном показательном театре под руководством В. Г. Сахновского в Москве) и „Лекарь поневоле" Мольера, где главную роль играл я. При показе этой пьесы в Москве перед нашим отъездом я опять удостоился похвалы известного в то время режиссера А. А. Санина. Я вспомнил, что еще

после его похвалы в оперетте во время „Корневильских колоколов" мне говорили, что он отличается тем, что говорит актеру: „Иванов, вы великолепно играли!" — и тут же, поворачиваясь в сторону: „Откуда вы взяли эту несусветную бездарность?!"

Поэтому особенно хвастаться похвалами этого режиссера не приходилось. Но что же делать? Признаться, я верил ему и считал, что если и кое-кого и хвалит не совсем искренне, то его похвалы по моему адресу я не могу считать неискренними и принимаю их за чистую монету.

На репетициях „Лекаря поневоле", которые шли в Москве, я как раз и убедился в том, насколько „усох" мой приятель Аким Тамиров, будучи в школе Художественного театра. Возможно, что я неправ был тогда в своем мнении и что именно я распоясался и „играл" и „резвился" на сцене сверх меры. Он же приобрел в Художественном театре сдержанность и строгость. Но мне кажется, что и оперетта, и первый сезон у Комиссаржевского, и работа в „Мистерии-буфф" Маяковского дали мне простор и свободу для того озорства и буффонности, с которыми я играл „Лекаря поневоле". А именно эти качества и были одобрены А. А. Саниным, присматривавшимся пристально ко мне уже несколько лет. Аким же вдруг стал робок, неярок и репетировал свою несложную роль тускло, что отметил тот же Санин.

Наша труппа выехала в двух вагонах (один жесткий — для семейных и людей постарше и один товарный, немного переоборудованный под жилье, для нас, молодежи) по направлению Хутор Михайловский, Конотоп, Нежин, Киев, Винница, Жмеринка. Спектакли везде проходили с успехом и все шло очень хорошо. Мы вели себя, как выпущенные на волю щенки. В вагонах только ночевали, часто пели песни. Особенно полюбилась нам песня киевских и провинциальных украинских актеров:

Мы актеры, мы актеры, как прекрасна наша жизнь,
Коля служит в Туле,
Саша в Барнауле,
И в Полтаве Сеня наш герой,
Розы вянут ночью, розы вянут ночью,
Туберозы рано по утрам,
Все ложатся ночью, все ложатся ночью,
Лишь актеры по утрам.

От репетиций мы были свободны и с самого раннего утра до вечерних спектаклей пропадали на Днепре, на пляжах, рыская по базарам, обжираясь после московской голодовки разнообразной снедью — фруктами, овощами, сладостями, борщами и гоголь-моголями.

К обратному пути, через два месяца, каждый из нас запасся на свой „золотом" для Москвы тех лет. Это была крупчатая мука. Каждый из нас имел по два-три пуда этого лакомства для своих близких.



Первый и единственный раз в жизни я захотел стать настоящим, солидным, толстым актером-комиком. Поэтому в огромной кружке дважды в день приготовлял себе гоголь-моголь, подправленный изрядным количеством вангутеновского какао, набираясь здоровья и толщины. Лицо от загара, воздуха и обильной пищи налилось, щеки готовы были лопнуть. Это-то обстоятельство меня и спасло.

Уже на обратном пути, как только мы отъехали от Киева и проехали благополучно с нашей мукой заградительный контрольный пункт, я заболел брюшным тифом. Трогательно ухаживали за мной мои товарищи Кальянов и Куза. Дней пять мы продвигались в наших вагонах к Москве и наконец поздней ночью наш поезд остановился на запасных товарных путях, где-то километрах в пяти от Москвы. Я вылез из вагона и с температурой 41 градус пошел пешком с товарной станции на далекую Остоженку, поднялся на шестой этаж и очутился у мамы. Два месяца лежал я с температурой 41 — 42 градуса. Брюшной тиф уже перешел в тяжелое воспаление легких, я бредил мукой, беспокоясь не пропала бы она и доставили ли ее мои товарищи домой. Матери я обязан всецело своим выздоровлением. Только она могла вытащить меня из страшных лап смерти, которая не раз была совсем близко от меня. Я так ослаб, что когда вставал с кровати, то рушился на пол, потому что ноги подкашивались и разучились слушаться. Когда я, уже научившись передвигаться, делал два шага от кровати к креслу, у меня, двадцатилетнего юноши, делалась одышка глубокого старика. Долго боялся я пространства, страшась переходить через улицы. И как хорошо, что я захотел быть толстым! И накопил-таки вовремя нужные запасы жира. Из толстяка я превратился в тринадцатилетнего хрупкого мальчика.

Я медленно выздоравливал и бывал тронут и горд тем, что обо мне справляются и беспокоятся и Маяковский и Мейерхольд. Приветы от них были для меня дороже всего. Я очень беспокоился... Какие диспуты идут? И как они проходят в Доме печати? Оказывается, Маяковский сам сказал, что Ильинский выздоравливает и что скоро возобновится „Мистерия-буфф". Успею ли я выздороветь? Не заменят ли меня? Но, оказывается, за время путешествия на Украину и за время моей болезни произошли большие перемены. В Москве уже кипел нэп, мама покупала мне свежие белые булочки в булочной нашего дома, и мои мучные трофеи оказались... до обиды ненужными.

Но не только в булочных сказывался для меня нэп. Вскоре по выздоровлению я узнал, что с театром у Мейерхольда что-то не ладится. Театральная жизнь берет какой-то новый, нэповский курс. Опять открывается оперетта в „Славянском базаре". В „Теревсате" идут легкомысленные комедии и даже пойдет „Хорошо сшитый фрак". Открывается новый драматический театр на Дмитровке на средства частных акционеров, во главе с В. Г. Сахновским.

В его труппе: Крамов, В. Н. Попова, великолепная актриса, игравшая до сего времени в провинции, Кторов, Рутц, Виктор Хенкин, Хохлов, Лишин, Вахтеров.

Репертуар театра интересен и разнообразен: „Екатерина Великая" Б. Шоу, „Самое главное" Евреинова, „Полубарские затеи" Шаховского, „Благочестие" Мериме.

Очень скоро, наконец окончательно, выяснилось, что у Мейерхольда не будет театра, но помещение театра бывш. Зон передается его соратникам, и они, уже без Мейерхольда, организуют там „Масткомдрам" (Мастерская коммунистической драмы). Там и пойдет новая пьеса Смолина „Товарищ Хлестаков".

В театральной жизни, как и во всей московской жизни, бойко ощущалась перестройка на новый лад.

П. М. Керженцев в своей книге „Творческий театр" дает следующую оценку положения театров того времени:

„Как раз в эту пору (весной 1921 года) наметился поворот в экономической политике Советской власти, который глубоко отозвался и на работе театра.

Можно сказать, что для профессионального театра тяжелой порой испытания был вовсе не период национализации (как это казалось многим профессионалам), а именно эпоха нэпа (новой экономической политики). Театрам пришлось становиться в хозяйственном отношении на свои собственные ноги. И что же мы увидели тогда? Отдельные актеры и целые театры бросились по линии наименьшего сопротивления. Стали создаваться какие-то кабаре, театрики с буфетом. Пошла погоня за пошлыми пьесами, могущими завлечь обывателя. Начались хитрые комбинации „легкого" и „серьезного" жанра. Одним словом, профессиональный театр стал возвращаться к худшим эпохам своего прошлого. Лишь самое незначительное количество театров сохранило свою линию".

Когда был создан театр „Масткомдрам", где уже не было самого Мейерхольда, которого убрали из театра ловкие конъюнктурщики, которым я не симпатизировал и чувствовал, что и у них нет особых симпатий ко мне, я не мог оставаться только „при помещении".

Мне было несколько обидно, что мой учитель В. Г. Сахновский, организуя новый и многообещающий театр на Дмитровке, не вспомнил обо мне. Но в то же время я понимал, что отошел от него в свое время и, таким образом, потерял с ним творческую связь. Я почувствовал себя выброшенным на мель, но больше всего мне было обидно за Мейерхольда. Такой мастер оказался без театра по неизвестным мне причинам. Я посмотрел спектакль „Товарищ Хлестаков" и убедился, что его „соратники", столь легко отказавшиеся с ним работать и взявшие с легкостью и храбростью новое начинание в свои руки, оказались людьми бездарными (театр этот вскоре лопнул как мыльный пузырь). Однако мне надо было где-нибудь работать. Мне предложили



вновь поступить в оперетту „Славянский базар" и я согласился. Я считал, что вхождение в „Славянский базар" меньшая „измена" Мейерхольду, чем работа в „Масткомдраме", куда некоторые его актеры вынуждены были пойти за неимением других перспектив, так как никто, кроме самих руководителей, в успех этого дела не верил.

Во второй раз поступил я в оперетту напрасно. Оперетта „Славянский базар" представляла собой частную лавочку с абсолютно коммерческим уклоном.

От первого моего знакомства с оперетой я взял уже все, что мне было нужно, и учиться здесь было нечему. Разве что пошлости, от которой меня, к счастью, воротило. Единственно, чем мне оставалось здесь заниматься, — это делать о п е р е т о ч н у ю к а р ь е р у, утверждать себя как опереточного артиста. Такой цели я себе не ставил, да и настоящих данных у меня для этой деятельности не было.

Надо было отказаться от какой бы то ни было взыскательности, поисков, а пойти на поводу быстрого овладения всеми опереточными штампами и приемами, которые мне были, конечно, не по нутру. Искать же здесь чего-то нового, свежего, интересного и утверждать все это на опереточной сцене „Славянского базара" было никому не нужно, да и на все это прежде всего не было времени.

Так как я в оперетте был недостаточно „профессионален", то и хорошие роли поручались настоящим профессионалам опереточного искусства, каковыми были и Ярон, и Утесов, выступавший в те годы в оперетте.

Я успел сыграть только Ферри в „Сильве"

Роль оказалась мне настолько чуждой, что я вынужден был отказаться от всех мелодраматических рыданий и переживаний старого кабаретмена, так как попросту не понимал его „глубокого настроения", когда Ферри должен был разражаться рыданиями, слушая румынский оркестр.

В единственной рецензии, которая у меня хранится, было написано: „Ильинский—Ферри не тверд в мизансценах и танцах. Не использовал абсолютно выигрышной сильной драматической сцены в финале первого акта".

Я начал было довольно вяло разучивать партию комика в „Жрице огня" и вместе с этим все же закинул удочку через моего товарища Н. Я. Береснева, работавшего в то время актером в Московском драматическом театре, к В. Г. Сахновскому. Я просил его разузнать, как Василий Григорьевич отнесся бы к моей работе в руководимом им театре.

Оказалось, что Василий Григорьевич с радостью откликнулся на мое желание, в тот же день позвал меня к себе и предложил работать в Московском драматическом театре.

К моему удивлению, меня не отпускали из „Славянского базара", но я довольно бесцеремонно оставил Театр оперетты и стал работать в Московском драматическом театре.

Меня заинтересовала роль богатого помещика Транжирина в водевиле Шаховского „Полубарские затеи", шедшего в этом театре. Роль Транжирина играл В. Ф. Грибунин, актер, которого я чрезвычайно высоко чтил и любил. Было большой смелостью с моей стороны выразить желание дублировать его в этой роли. Сахновский охотно согласился, так как В. Ф. Грибунин служил в Художественном театре и играл в Московском драматическом театре эту роль „на разовых". Довольно быстро, без помощи даже самого Сахновского, я вошел в этот спектакль.

На последней генеральной репетиции я огорошил Василия Григорьевича буффонностью своей игры, опереточностью и гротесковостью исполнения куплетов и танцев, которые были в этом водевиле.

Тут уж я показал, что недаром побывал в оперетте!

Василий Григорьевич только почесывал лысину. Но так как куплеты и танцы были действительно мастерски „отработаны" и вызвали бурные аплодисменты зрителей на первом же спектакле, и даже кричали „бис", то Василий Григорьевич добродушно принял и санкционировал и успех, и мою опереточность, и, пожалуй, мою относительную „победу" над Грибуниным, которая заключалась разве только в этих самых „номерах".

Едва успел я себя продемонстрировать в качестве „комика-буфф", как меня вызвал Василий Григорьевич и так задушевно и просто, как мог делать только он, предложил мне делать с ним роль Тихона в предлагаемой постановке „Грозы" Островского. Василий Григорьевич придавал большое значение этой постановке. Репертуар театра был уже довольно разнообразен и интересен. „Грозой" Островского он хотел утвердить театр в первых рядах московских драматических театров. Он давно мечтал поставить „Грозу", тем более что в его труппе была великолепная актриса В. Н. Попова, которая должна была играть Катерину.

Лучшие работы В. Н. Поповой были связаны с театром Сахновского и в дальнейшем с театром Корша („Гроза", „Благочестие", „Екатерина Великая", „Полубарские затеи", „Волки и овцы", „Бесприданница" и др.). После закрытия театра Корша она поступила в МХАТ, где ее талант не сумели раскрыть полностью. Долго ее держали там на полуголодном актерском пайке и только после перехода на другое амплуа ей стали давать интересные роли. Печальная и поучительная судьба!

В своих постановочных замыслах В. Г. Сахновский рассматривал „Грозу" как трагедию русской женщины — рок тяготел над Катериной, она была как бы обречена на трагическую гибель. Сахновский подчеркивал в своем замысле мистические моменты. Особенно отвелось это к появлению сумасшедшей барыни, спена, о которой он особенно проникновенно рассказывал и интересно задумывал ее, делясь с нами своими замыслами на первых репетициях.

Также явно мистический характер носила сама сцена грозы. Причем интересно, что мистическое настроение этой сцены он сознательно подчеркивал и оттенял бытовыми, мелкими штрихами в поведении части толпы. Вся же постановка вообще поднималась над бытом, но задумывалась им, как глубоко реалистичная, несмотря на импрессионистические декорации И. Малютина. Я начал свою работу над образом Тихона, исключительно доверившись Сахновскому и своей собственной интуиции. Вспоминаю, что я совершенно не интересовался и, по-видимому, не имел нужды в том, чтобы оглянуться на то, как раньше играли роль Тихона. Я как бы боялся, чтобы все эти сведения не отвлекли меня и не сбили с моих глубоко индивидуальных, совершенно самобытных решений и красок. Я старался лишь понять замысел Сахновского, который видел в Тихоне только трагедию забитого, смешного, недалекого и доброго безвольного человека.

Теперь, мне кажется, возможно было правильнее играть Тихона не только тихим и безвольным дурачком, а человеком с „искрой божьей" в душе, человеком, который все же стоит выше среды и понимает всю нелепость кабанихинских порядков. Но таковым Тихон ни Сахновским, ни мною не был задуман, и я, Тихон, подымал бунт против Кабанихи, оставаясь только жалким, пьяненьким простаком.

Работа над „Грозой" началась с увлечением. Самозабвенно работали все исполнители, скорее в студийном, а не профессиональном методе ведения репетиций, желая по-новому воплотить великое произведение А. Н. Островского. Новое заключалось в том, чтобы режиссер и актеры могли воспроизводить на сцене не только бытовую и психологическую драму, а подняться до мистических высот трагедии обреченности истинной любви, звучащей, по мнению В. Сахновского, у Островского, подняться, не отрываясь от реалистических основ его драматургии. Удалось ли это, и в какой мере, увидим дальше.

# ГЛАВА XVII

ГВЫТМ И ГВЫРМ · ТРАГИФАРС КРОММЕЛИНКА · ЗАВЕРШЕНИЕ «ГРОЗЫ» · САМЫЙ БОЛЬШОЙ УСПЕХ В МОЕЙ ЖИЗНИ · ВИЗКИ НЕ СТЕСНЯЮСЬ И-ИЧ · РАБОТА НАД «ВЕЛИКОДУШНЫМ РОГОНОСЦЕМ» · КОНСТРУКТИВИЗМ · ОЧАРОВАНИЯ И ОГОРЧЕНИЯ · ЗАСЛУЖЕННАЯ НАГРАДА

ПЛСКАЛСЯ след Тарасов". Скоро я услышал о Мейерхольде. Оказалось, что под его руководством на Новинском бульваре открываются Государственные высшие театральные мастерские (ГВЫТМ), где он собирается готовить кадры молодежи. При этих мастерских будет и режиссерское отделение (ГВЫРМ). Мейерхольд помимо педагогической деятельности хотел возобновить работу, если сразу и не по воссозданию своего театра, то по постановке одного-двух спектаклей с привлечением некоторых молодых актеров театра РСФСР I, а также и новой молодежи. Мне передали, что для этой работы он рассчитывал и на меня.

Однажды, когда репетиции „Грозы" уже шли полным ходом и приближалась премьера, я был приглашен Мейерхольдом на Новинский бульвар на чтение пьесы Кроммелинка „Великодушный рогоносец". Читал переводчик Н. Аксенов. За всю мою жизнь, возможно, еще всего один или два раза я так восторженно реагировал на чтение пьесы или сценария.

Меня мучило только ревнивое сомнение к концу чтения. Могу ли я играть главную роль Брюно? Подойду ли я к ней? Сомнения мои развеял Мейерхольд, который назвал меня после чтения пьесы единственным кандидатом на эту роль. Сразу возникло другое сомнение. Выдержу ли я физически (даже в 21 год!) такую ролищу. Три акта почти сплошного монолога! Три акта взрывов восторга, потрясений, бешенства, буйных воплей, страстных монологов. Где взять голос? Можно умереть от разрыва сердца, играя эту роль! Упасть после спектакля в изнеможении!



Затем появилось твердое убеждение: если я не сыграю эту роль, если я обману судьбу, давшую мне *хотя бы раз в жизни* такую возможность, то я должен уйти из театра и переменить профессию.

Почему же мне так понравилась эта пьеса, чем мне полюбилась роль? Я ходил, действительно, как зачарованный, влюбленный.

Пьеса показалась мне необычайной и неожиданной. В моем понимании (мне кажется и в понимании Мейерхольда) она была абсолютно *современна*.

Эта пьеса издевалась над *ревностью*, той ревностью, которая может из человеческой слабости вылиться в страшную, душераздирающую болезнь. Ревность может превратить человека в зверя. Это классическое выявление трагической темы ревности в шекспировском „Отелло" живет в веках.

Но ревность „Отелло" приходит *извне* и развивается она в душе Отелло, подогреваемая со стороны. Ревность в душе нового Отелло — Брюно, героя талантливой пьесы Кроммелинка, зарождается сама в его душе, не имея никаких для этого оснований или причин, идущих извне и омрачающих его любовь к своей жене Стелле.

Он является сам „автором" причины, сопровождающей ревность, возникшей неожиданно в его душе. Дальше эта ревность развивается до гиперболических размеров. Эта же прогрессирующая болезнь — ревность диктует парадоксальные, но вполне логически обоснованные выводы и трагикомические поступки и действия Брюно.

Пьеса написана писателем-символистом и, хотя несет на себе некоторую печать декаданса, но она в то же время написана ярким, образным, свежим и прекрасным языком и, несмотря на ряд острых, весьма откровенных, для кого фарсовых, для кого трагифарсовых, а для кого и просто невыносимо трагических положений, несет в себе поэтическую и вместе с тем остроумнейшую, подчас циничную издевку над ревностью.

Мне было непонятно, как могли некоторые критики не найти *никаких* достоинств в этой великолепной пьесе.

Многие увидели в ней только сальности и фарсовые неприличия, вплоть до похабности, которых, на мой взгляд, в ней и помину не было. А. В. Луначарский писал в „Известиях" в „Заметке по поводу „Рогоносца" о самой пьесе следующее: „Уже самую пьесу я считаю издевательством над мужчиной, женщиной, любовью и ревностью..."

Я был бы согласен с Анатолием Васильевичем, если бы он сократил свою фразу так: „Уже самую пьесу я считаю издевательством *над ревностью*..." И только...

В свое время драматург Киршон мне рассказывал, что он, будучи студентом Коммунистического университета имени Свердлова, то есть самого передового учебного заведения того времени, со всеми студентами, скопом, по нескольку раз ходили на „Великодушного рогоносца" и восхищались и пьесой и спектаклем. Неужели молодежь восхища-

ласть только фарсовыми положениями пьесы и спектакля? Не буду
я всему вперед и ограничусь впечатлениями о читке пьесы, но заранее
скажу, что в постановке Мейерхольда не было места смакованию острых,
фарсовых положений и что как раз в этой постановке был найден сча-
стливый ключ к правильному, целомудренному решению спектакля,
о чем я расскажу позднее.

А сейчас разрешите мне вкратце передать содержание пьесы, что поз-
волит читателю судить самому, взял ли Мейерхольд эту пьесу как „пред-
лог показать в ней своей новой формалистической биомеханической“ сис-
темы игры актеров, „уснащенной акробатикой и физкультурными дей-
ствиями“, как писали впоследствии театральные критики и историки
советского театра, или его увлекало „психологическое (по Фрейду) из-
следование мужчины над женщиной“, как писали эти же исследова-
тели, или же он, восхищенный необычностью и остротой разрешения
автором темы ревности, бережно и любовно отнесся к Кроммелинку,
найдя в своей постановке ряд адекватных пьесе, парадоксальных, по
по-своему убедительных режиссерских решений.

Деревенский поэт Брюно живет на старой мельнице со своей женой
Стеллой. Он пишет стихи, а также исковые заявления, любовные посла-
ния и прочие бумаги для деревенских клиентов, которых у него немало.
Для этого он пользуется услугами писца Эстрюго, молчаливого, мрач-
ного человека.

Брюно счастлив безмерно! Он любит свою жену Стеллу, любит вдох-
новенно, повсюду и всем восторженно говорит о своей любви, всем рас-
сказывает о нежной и необыкновенной красоте Стеллы, не забывая при
этом увлеченно сообщать и такие подробности, о которых можно было
бы лучше молчать, чем передавать их даже так поэтично и красиво, как
он это делает. А делает он это так: „О, о,о,о!! Эта любовь наполняет
мне всю душу и переходит меня! Разве ее ноги не удивительно, несрав-
ненно стройны? Контуры лодыжек сближаются так незаметно, что глаз
как будто участвует в их создании. А?! А какое удивительное соеди-
нение силы и нежности в линии, которая идет по икре и чудесным
образом растягивается под коленкой. Там ваш взгляд пресекся! И вы
воображаете, что после этого линия дает только ленивую грацию? Нет!
Говорю вам! В высшей своей точке она выгибается без малейшего
упадка, вписывается с чистотой звездных эллипсисов и без малейшего
толчка обрисовывает выдвинутый контур крупа! О!! Вы понимаете?!
Нет? Да? Эта линия, единственная из всех, перегибается по выпуклостям
медом оттененной спины, взлетает гибкая к плечам, тянется к затылку,
огибает кудри хитростью своих ученых арабесок, на лице становится
чуть ли не божественной печатью, тянется под выступом подбородка,
шелково течет по полной шее, и вдруг, свертываясь в движении по-
целуя, дважды набухшей невинностью юной груди, изливается на чи-
стый, как золото, живот и пропадает, как волна, в песках побережья...



Разве это одна линия? Тысячи линий!! Миллиарды миллиардов линий!!
И все они размотанные, хлещущие, дождящие, резкие, катящиеся
улиткой, винтом, змеей, одна за другой! У всех этих линий только одна
траектория, одна траектория, по которой в сердце мое летит лю-
бовь !!“

Восторгаясь таким образом Стеллой и расписывая ее красоты при-
ехавшему кузену Стеллы — Петрю, он вдруг видит его жадный взгляд,
устремленный на Стеллу, и дает ему без всякой видимой причины страш-
ную оплеуху. Тут же Брюно в раскаянии бросается на Петрю, оба
катаются по полу, можно подумать, что они дерутся, но Брюно просит
у него прощения, крепко его обнимая и парализуя всякое движение.
„Как они друг друга любят“, — говорит вошедшая старая служанка.
Но ревность уже поразила Брюно. Болезнь разрастается быстро. Он
уже вообще сомневается в верности Стеллы. „Скажи мне что-нибудь,
чего бы ты не могла сказать!“ — говорит Брюно Стелле.

В новом припадке ревности он выгоняет Петрю из дома. Опять но-
вый припадок раскаяния: „Эстрюго! Это ты его выгнал!“ — кричит он
своему писцу, вымещая на нем свое отчаяние. Стелла плачет. „О чем
ты плачешь? О чем ты плачешь?! О к о м ты плачешь?“ — Так кончает-
ся первый акт.

Болезнь ревности продолжается и проявляется в самых неожидан-
ных формах. Подозревая одного из деревенских парней, Брюно оставляет
его со Стеллой в своем доме.

„Золотая моя, — говорит он,—побудь, детка, с этим малым, пока я
вернусь. Мне надо подышать на свободе, и я пройдусь до самого замка,
где у меня как раз и дело есть. Это меня разгуляет. Ты ему составь
компанию... Через полчаса я вернусь. Ты с ним, надеюсь, не соскучишься. Идем, Эстрюго, идем! Полчаса ни больше, ни меньше, можете минуты считать... Идем, Эстрюго... секунды!“

Дверь запирается. Немая сцена. Стелла и парень неподвижны — ни жеста, ни взгляда. Две статуи. Долгое молчание. Видно, как Брюно появляется в окне. Он следит. Новая неподвижность всех трех лиц. Молчание продолжается. Брюно (завопил наконец): „Дурак я! Дурак! Мерзавцы! Ни на волос не подвинутся, знают, что я их стерегу! Такая неподвижность почище объятий!“

Дальше логика ревности неумолима.

„В моем распоряжении находится лекарство от ревности и сомне-
ния,— говорит Брюно Стелле,—полное, решительное средство, немедлен-
ная и универсальная панацея: чтобы мне больше не сомневаться в твоей
верности, мне надо быть уверенным в твоей неверности!“ Фарс перехо-
дит в трагедию. Брюно в припадке своей болезни заставляет Стеллу из-
менять ему.

„Я ей сказал, — говорит он своему писарю Эстрюго, — только тогда
я успокоюсь, когда все мужчины на селе от пятнадцати до шестидесяти

ТИХОН.
„Гроза" А. Н. Островского. Московский драматический театр под руководством В. Г. Сахновского (1922)

дет пройдут через твою постель. Она и притворилась что меня слушается. Притворяется! — говорят тебе!

— Ах! чего тебе надо? — спрашивает его Эстрюго.

— Чего мне надо — это узнать среди всех, кто к ней приходит, т о г о, к о т о р ы й н е п р и д е т. Он единственный, кого бы она хотела избавить от моей мести Т о т, к о г о о н а о б о ж а е т — он не придет!"

Брюно сам решает проверить Стеллу, вооружается маской, облачается в плащ, под видом одного из парней декламируя любовные стихи измененным голосом и вскарабкивается по лестнице в комнату Стеллы. Стелла узнает своего любимого и принимает его. В это время внизу собираются перевенские бабы, которые хотят избить очередного распутника, а Стеллу как развратницу искупать в речке.

Брюно выбегает из комнаты Стеллы с криком: „Со мной! Со мной! Со мной самим! Стоило мне только захотеть этого. Эстрюго, я рогат так что дальше ехать некуда!"

Бабы избивают его в темноте палками и он едва спасается от них крича: „Сумасшедшие! Ведьмы! Бешеные! Стойте! Ведь это я, я сам! — и срывая с себя маску при всеобщем изумлении.

К финалу пьесы Стелла доведена до отчаяния. Врывается волопас, давно уже влюбленный в Стеллу. Он хочет унести ее к себе в горы навсегда. Стелла отбивается от него и кричит: „Нет, нет! Зверь дикий!"

На крик выходит Брюно и следит за сценой. Со всего размаха Стелла дает волопасу пощечину.

Брюно кричит: „Бьет, бьет его! Это он! Это он! Он значит!" — и наводит ружье на волопаса. Стелла бешено бросается на шею волопаса, целует его и кричит: „Да, да! Люблю тебя! Увези меня! Я у тебя останусь! Волопас хочет нести ее. Стелла останавливает его и спрашивает: „Стой! Обещайся, клянись мне, что позволишь тебе не изменять!" Волопас уносит ее. Пауза. Брюно в бешенстве колотит ружьем по дверям и скамьям, ломает ружье, бросает его вслед ушедшим, сотрясает руками всю конструкцию в бессильном бешенстве. Но вдруг — опять пауза. Брюно успокоился. Новая мысль осеняет его. Он и не думает что Стелла навсегда ушла от него!

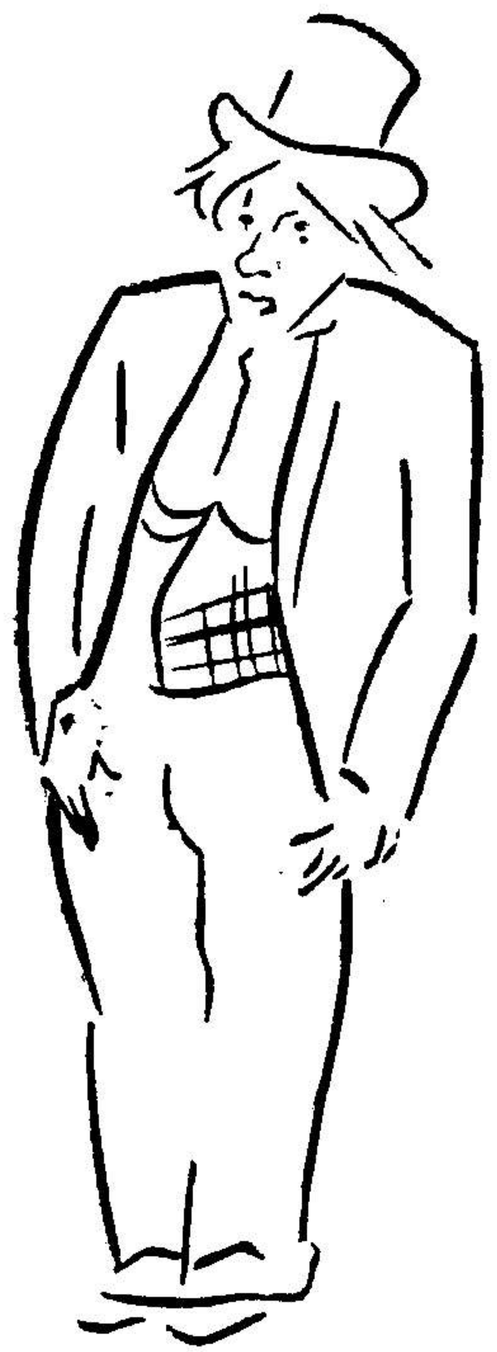


„Довольно дураков, — говорит он, — еще одна штука. Не проведешь!" Так кончается пьеса.

Правда, я забежал вперед и в финале этого трагифарса увлекся воспоминанием и рассказал не только содержание, но и игровое разрешение пьесы.

К окончательной, современной оценке пьесы я вернусь позднее, когда буду писать о претворении ее в спектакль, о том шуме, который поднялся вокруг этой пьесы, об ее оценках. Время делает свое дело. И, по-видимому, были в какой-то степени правы как и ее ярые противники, так и ее ярые поклонники. Сейчас я только хочу рассказать читателям, какое вдохновенное действие оказало лишь само чтение пьесы на меня. Только ли молодость и легкомыслие были тому причиной? Нет! В дальнейшем в моей работе редко были у меня такие восторженные минуты. А как они нужны актеру! Я был полон восторгов, был полон страстного желания сыграть эту роль, увидеть пьесу воплощенной на сцене. Эта окрыленность и увлеченность будущей работой едва не помешали и не отвлекли меня, а возможно, впрочем, что и наоборот — помогли и вдохновили меня для самых трудных и ответственных репетиций и поисков Тихона.

Работа над „Грозой" была в разгаре. У меня зародилась мысль перенести постановку „Великодушного рогоносца" в Драматический театр к Сахновскому. Мейерхольд и Сахновский поначалу как будто заинтересовались этой комбинацией и даже состоялась читка пьесы. Мне очень хотелось, чтобы пьеса пошла в постановке Мейерхольда в Драматическом театре. Там были хорошие актеры и казалось больше надежд на то, что трудная пьеса успешно осуществится.



ТИХОН (*шарж*).
„Гроза" А. Н. Островского. Московский драматический театр под руководством В. Г. Сахновского (1922)

В распоряжении Мейерхольда в его „мастерских" были только ученики и несколько еще не проявивших себя молодых актеров. Помещения, где бы пьеса могла быть показана также в то время не было. По-видимому, эти же соображения были и у Мейерхольда. Он согласился на читку пьесы и встречу его и переводчика Аксенова с Сахновским и найщиками-директорами Драматического театра (напоминаю, что в то время был нэп и Драматический театр принадлежал нескольким частным лицам).

Чтение пьесы не произвело того впечатления, на которое я рассчитывал. Она была воспринята хозяевами Драматического театра вместе

с Сахновским дружбе всегда как в ... реализации ... пьесы мне кажется, появилась и другая причина. В. Г. Сахновский, ... не думая, решил, что не стоит пускать Мейерхольда на ... Начал я ... было, затея моя не удалась, и пьеса скромно начала ... в мастерских Мейерхольда. Первые читки и ... не очень ... меня от „Грозы", и я мог все мое внимание ... Тихон.

На ... на репетициях „Грозы" шло гладко. У меня, например, долго не выходила сцена с Кулигиным в начале четвертого акта. В книге В. Г. Сахновского правильно описано, как мы нашли все вместе эту сцену, что произошло после долгой и тяжелой репетиции. На сцене был полутемно. После долгих поисков мы устали, но запал наш не ослабел. Мне кажется, что наше общее физическое состояние „усталого запала" и помогло нашли самое главное. Верное состояние Тихона и верное настроение всей сцены. Пьяный Тихон, возвращающийся домой, на вопрос Кулигина: „Здравствуйте, сударь! Далеко ли изволите?" — отвечает: „Домой. Слышал, братец, дела-то наши? Вся, братец, семья в расстройство пришла".

Главное было сделано. Найдено настроение сцены, „открыто" и найдено верное состояние Тихона. Но это еще не все. Важно также запомнить все ключи к сцене, зафиксировать все ходы к состоянию.

Есть такое слово зафиксировать. „Зафиксировал" — и все живое, еле еще уловимое, ушло, испарилось, осталась, разве только, одна форма. Подобную „фиксацию" вначале работы надо сосредоточивать с осознания и фиксации внутреннего состояния, от осознания внутренних ходов этого состояния. В данной сцене надо было осознать и ухватить душой ту волну, на гребне которой Тихон несется в полупьяном угаре отчаяния. Не дай бог забыть найденное состояние, забыть внутренние ходы к этому состоянию. На следующих репетициях это „найденное" и уже полюбившееся может уйти, испариться. Надо творчески осознать это „найденное", держать, лелеять и растить его. А это трудно! И вот на следующих репетициях оказывается, что ты не сберег самое сокровенное в „найденном", и „зафиксировал" не то. Заново очищаешь себя, заново углубляешься в атмосферу сцены, в сценическое действие, заново ищешь пути и вспоминаешь душевные ходы, отбрасываешь предавшую тебя внешнюю фиксацию и внешние интонации. Опять становится близка суть. И вдруг через пять-шесть репетиций первое „найденное" возвращается к тебе и возвращается в новом и более совершенном качестве.

Трудность сцены Тихона заключалась в том, что чрезвычайно сложно актеру сразу на сцене войти в то до краев наполненное тоской и громадным волнением состояние Тихона, к тому же окрашенное опьянением. Не хватало и техники. Напоминаю, что сцена была найдена режиссурой и актером после долгих самозабвенных поисков. Мы нашли ее

**ТРАНЖИРИН**
**«Полубарские затеи» А. Шаховского. Московский драматический театр (бывш. Корша). 1921**

ГРУМИО
«Укрощение строптивой»
В. Шекспира. Первая студия
МХТ. 1923

КРИСТИ МЭГОН
«Ирландский герой» Синга.
Первая студия МХТ. 1923

внутренне разгоряченные. Поэтому к этой сцене приходилось „накачивать" и „разжигать" себя, доводя до состояния крайнего отчаяния. Приходилось поддерживать в себе это состояние до самого выхода. Нельзя было выходить хотя бы в какой-то степени холодным, полагаясь на технику, которой, повторяю, к тому времени у меня еще не было. Наконец наступила генеральная репетиция, на которую собралась вся театральная Москва.

В первых актах я проводил роль, как было задумано, в мягких тонах. Чувствовалось, что публика хорошо слушает и чутко воспринимает все мягкие и тонкие задуманные нюансы. Весь антракт перед сценой пятого акта я провел, повторяя сцену, импровизируя ее на разные лады, доведя себя к выходу до высшей точки проникновения в нужное состояние. Первые смешки из публики, шедшие по инерции и встречавшие меня как комика, к которому привыкли за первые акты, чуть не сбили меня. В то же время они прибавили к моему состоянию еще какое-то ожесточение.

Уже сказав первую фразу: „Домой. Слышал, братец, дела-то наши?" — я почувствовал удовлетворение от правильного самочувствия. Я понял по наступившей в публике тягостной тишине, что зритель был захвачен первыми фразами. Дальше все полилось стремительно и насыщенно. Вдохновение сопровождало и сопутствовало мне, неся меня на своих крыльях, вплоть до ухода со сцены. Я никак не ожидал услышать треск аплодисментов. Пораженный и взволнованный я бросился к себе в уборную, куда за мной вбежал мой друг Береснев.

— Вот видишь, Игорь! — кричал он. — Молодец! Здорово!

Мы возбужденно начали обмениваться впечатлениями, и я говорил ему, что никак не ожидал, что эта сцена может так „дойти" до зрителей.

— И до каких зрителей! — радовался Береснев. — Ведь сидит-то вся театральная Москва. И шло перечисление фамилий.

— Постой, — сказал я прислушиваясь. — А кому же сейчас аплодируют? Ведь сейчас идет большая сцена Катерины с Борисом.

— Непонятно, — отвечал, также прислушиваясь Береснев. — Подожди, я посмотрю, что там такое, — сказал он, выскакивая из уборной. Через несколько секунд он опять показался в дверях.

— Игорь! Это т е б е аплодируют! Как ты ушел, с тех пор и аплодируют!

— Что ты... что ты... Не может быть....

— Да, да! Я тебе говорю! — и он опять побежал на сцену. — Знаешь, что было? — рассказывал он возвратясь. — Аплодировали все это время с твоего ухода до тех пор, пока не вышел на сцену Василий Григорьевич Сахновский и не сказал: „Товарищи, я прошу вас дать возможность продолжать спектакль".

Почему я пишу об этом сейчас? Всегда как-то не очень уж принято читать или выслушивать „охотничьи рассказы" об успехах актера. Я

позволил себе рассказать об этом успехе потому только, что это был успех самый большой в моей жизни, успех, который уже никогда не повторится, так как если бы сейчас я сыграл Тихона совершенней, чем тогда, то я бы не имел половины того успеха. Почему? Успех имела молодость и свежесть и самое появление молодого актера, который неожиданно обрадовал театральную публику прежде всего надеждами на его будущее. Это был прежде всего успех молодости, успех веры в дальнейший путь молодого актера. Это было вместе с тем благодарное и радостное первое признание театральных знатоков, демонстративно выражавшееся.

Мне хочется рассказать об этом молодежи. Мне хочется воодушевить молодежь моим рассказом. Сделайте, сыграйте что-либо от души, самозабвенно! Театральный зритель пройдет мимо незрелости, мимо шероховатостей и будет вам аплодировать за темперамент и искренность, за смелое, проникновенное дерзание в первую очередь! Случалось ли вам на стадионе или спортивной площадке видеть, как молодой игрок или молодая команда борется с испытанным чемпионом? Весь стадион всегда болеет за молодость. Рев подбадривания молодости несется с трибун. Так пользуйтесь же смелее, молодые друзья, такими возможностями в театре. Утверждайте себя!

В прелестном стихотворении Маршака „Поросята“ рассказывается о том, как поросята перестали играть и визжать „и-и“, так как от них требовали чтобы они хрюкали, как взрослые, а хрюкать они не могли. Стихотворение кончается так:

Мой мальчик! Тебе эту песню дарю,
Рассчитывай силы свои,
И, если сказать не сумеешь „хрю-хрю“,
Визжи не стесняясь „и-и“!!

Это „и-и“ и хочется чаще слышать от нашей театральной молодежи.

Первый и настоящий большой успех в „Грозе“ воодушевил меня и на работу над „Великодушным рогоносцем“, репетиции которого уже шли полным ходом. Как это ни странно, я впервые увидел Мейерхольда в настоящей работе режиссера с актером. Как я уже говорил, до этой поры я знал его главным образом как постановщика. В этой же пьесе я встретился с его показами, с его скрупулезной работой над сценкой актеров друг с другом, насыщенной паузами, неожиданностями переходов в настроении, столь свойственными роли Брюно, с поисками всяческих разнообразных актерских находок, фейерверком движений и интонаций.

Я замечал, что все эти показы Мейерхольда всегда „оправданы“, по терминологии Станиславского, и поэтому с первых же шагов старался найти психологический смысл каждого показа или решения сцены, в чем бы они ни выражались. Я старался докопаться до „сути“ отдельной



сцены или отдельного момента. Мне нравилось, что Мейерхольд мало говорил и объяснял (я ужасно не люблю *словоохотливых режиссеров*), а много делал. Но иногда актеру все же требовались какие-то психологическая подсказка и режиссерское объяснение. Если они бывали в дальнейших постановках, то в этой его работе с актером их почти не было.

Когда я пробовал останавливаться, спорить или просил пояснить его неясную для меня сцену, то он говорил: „Это все у вас не выходит потому, что вы близоруки. Внимательно смотрите за мной и повторяйте. Тогда все выйдет“.

Идти по этому пути я не мог. Это было ниже моего достоинства актера. Пусть молодого актера, но актера, а не обезьяны.

Да и элементарные основы актерского искусства мне были уже преподаны моими первыми учителями. Поэтому с первых же дней работы у Мейерхольда я весь щедрый материал, который он мне давал как режиссер, всегда внутренне пропускал через свой фильтр и, хотя он этого не требовал, всегда старался оправдать все то, что мне приходилось делать на сцене.

Какой-либо восхитивший меня показ Мейерхольда я уже тогда невольно и быстро анализировал, старался найти „суть“, „изюминку“, „мысль-идею“ того, что мне понравилось, и старался передать это уже моими внутренними и внешними средствами, не думая и не стараясь точно, но мертвенно воспроизвести показ Мейерхольда.

Но и этого было мало. Надо было ритмически ввести этот кусок органично во всю ткань роли, сделать его живым для данного моего образа.

Мейерхольд физически был совершенно противоположен мне. Он был несколько сутул, но высокого роста. У него были длинные ноги. Однажды, показывая мне что-то, он заложил ногу на ногу так, что еще раз перешел ногу, сплетя ее у щиколотки другой своей ноги.

Я не мог бы этого сделать никогда, несмотря ни на какую тренировку, так как у меня были короткие ноги. Но „идею“ этого закладывания ноги на ногу можно было мне выразить иначе, что я и сделал, заложив ногу со своим выкрутасом. Я нарочно вспоминаю об этом мелком случае, так как он может служить как бы примером моей работы у Мейерхольда. Мейерхольд сначала сердился на меня за то, что я не всегда точно воспроизводил его показы, а иногда даже позволял себе игнорировать их, если они мне не особенно нравились, что, впрочем, бывало редко. Я стремился поймать суть и корни его решения сцены или отдельного показа. А корни эти бывали разные. Подчас в ритме, подчас в настроении, подчас в адресе направленности темперамента.

Эти корни надо было найти и переварить в себе, как в художнике. Поэтому Мейерхольд в дальнейшем ценил во мне эти способности воплощения его замыслов. В результате его больше удовлетворяла моя работа, чем мертвенная, формальная, но абсолютно точная передача его

рисунка. И, конечно, также не был свободен от формального рисунка, но всегда старался по возможности ж и т ь на сцене, быть ж и в ы м человеком, а не механически выполнять по биомеханическим законам выхолощенный режиссерский рисунок.

И всегда старался „заземлить" задания Мейерхольда, сделать их, хотя бы для себя, психологически реальными. Это относилось даже к декорациям-конструкциям. Они были д л я м е н я абсолютно реальными, а не абстрактными конструкциями и бессмысленными площадками, на которых выгодно расположились актеры в движении и статике.

В конструкциях Е. Поповой к „Рогоносцу" одна площадка была для меня комнатой, другая — проходной комнатой в спальню, мостки между ними - соединяющей галереей, спуск-лоток, по которому скатывались участвующие на ногах и на заднем месте, был для меня лотком для спуска мешков с мукой, так как все действие происходило на мельнице. На заднем плане конструкции были установлены большие, разных цветов колеса и ветряк, которые также смутно напоминали о мельнице. Трудно сказать так ли все воспринимали зрители, так ли воспринимали участники спектакля, но я воспринимал это т а к и старался из всего этого условного нагромождения создать для себя совершенно реальный сценический мир.

Должен сказать, что далеко не все н о в о е, что утверждал Мейерхольд на своей сцене, приводило меня в восторг.

Я, во всяком случае, поначалу не восхищался конструкциями Е. Поповой, которые воодушевляли Мейерхольда. В большой мере я восторгался великолепными, неотразимыми мизансценами, которые он предлагал нам, молодым актерам, его а к т е р с к и м м а с т е р с т в о м, сказавшимся во владении ритмом, пластикой тела, в совершенстве сочетающихся во всех его показах с внутренней э м о ц и о н а л ь н о с т ь ю и психологической п р а в д о й. Вот в этой его практике было больше всего полезного для его учеников, которые жадно впитывали все великолепие и разнообразие актерского мастерства этого великого учителя.

Костюмы всех участвующих в „Великодушном рогоносце" были одинаковы: так называемая „прозодежда" молодых мейерхольдовцев. Формально оправдывалось это тем, что ряд спектаклей молодые актеры и студенты будут играть в „учебной" или „репетиционной" прозодежде и что нет надобности для каких-то иллюзий и переодеваний. Нет! Вот и что нет надобности для каких-то иллюзий и переодеваний. Нет! Вот здесь, на голых конструкциях-площадках, в холщово-синей прозодежде молодые актеры без грима покажут свое мастерство, так сказать, в чистом виде, без помощи театральных иллюзий.

Однако эта педагогическая установка неожиданно в какой-то степени и для самого Мейерхольда вдруг приобрела также и другое значение.

Данное оформление оказалось удивительно удачным для необычайного трагифарса Кроммелинка.



Не было н и к а к и х бытовых подробностей, заслоняющих тему ревности.

Актеры, одетые по-спортивному, в одинаковые, несколько суровые костюмы, так как эти костюмы были в то же время и „прозодеждой", могли наиболее сосредоточенно и целеустремленно передавать свои заботы и людские страсти. Игралась абстрагированная тема ревности. Костюмы, гримы, бытовые аксессуары могли бы подчеркнуть ф а р с о в ы е п о л о ж е н и я, сделать их вполне реальными, а потому и нестерпимыми, ввиду их чрезвычайной откровенности. Условный план актеров в сочетании с вполне искренним темпераментом и верой в происходящее на сцене был наиболее убедительным, если не единственным правильным решением пьесы Кроммелинка.

Внешнее оформление спектакля делало его наиболее целомудренным и свободным от фарсового пошлого налета.

Прошли годы и теперь стало ясно, что трагифарс Кроммелинка, несмотря на всю свою талантливость и парадоксальность, все же нес в себе и упадочнические, нездоровые черты буржуазного декадентского искусства.

Вряд ли сейчас могла эта пьеса прозвучать на советской сцене, даже и в той постановке Мейерхольда.

Но в то время многие увлекались и пьесой и спектаклем. Недаром Луначарский сетовал в своей заметке о спектакле. „Жаль прекрасного актера Ильинского, кривляющегося и неважно подражающего плохим клоунам, жаль всю эту сбитую с толку „исканиями" актерскую молодежь. Стыдно за публику, которая гогочет животным смехом над пощечинами, падениями и сальностями. Стыдно за то, что публика гогочет так не в полутерпимом коммунистическим режимом притоне, а на спектакле, поставленном режиссером-коммунистом, расхваленном критиками-коммунистами на наших глазах... Страшно уже, когда слышишь, что по этой дорожке катастрофически покатилась европо-американская буржуазная цивилизация, но, когда при аплодисментах коммунистов мы сами валимся в эту яму, становится совсем жутко. Это я считаю моим долгом сказать".

В защиту общего увлечения этой пьесой я должен подчеркнуть, что молодежь не купалась в рискованных положениях. Ни участники, ни зрители не смаковали и не обыгрывали этих положений, а принимали их более как трагические, нежели фарсовые и скабрезные.

Но все же, как теперь кажется, главный герой Брюно не мог не быть для зрителей фигурой патологической, а парадоксальные его поступки превращались в некоторое нездоровое эпатирование зрителей. Поэтому невозможно и ненужно теперь возобновление этой пьесы.

Участвуя в репетициях, а потом ряд лет и в спектаклях, ничего этого я не замечал. Я, повторяю, как и другие, в то время был увлечен пьесой, ролью, режиссерскими решениями Мейерхольда.

Меньше нравились мне макеты конструкций, идея прозодежды. Я в начале работы, пожалуй, только мирился с ними и не понимал того значения, которое в дальнейшем приобретут эти нововведения Мейерхольда, именно в этом спектакле.

То, что Мейерхольд и сам не до конца осознавал точное п о п а д а н и е внешнего оформления „Рогоносца", доказывает обратное действие прозодежды и выдуманных конструкций в виде подвижной мебели в следующем его постановке — „Смерть Тарелкина". Тут было полное режиссерское „непопадание" Прозодежда путала и сливала всех действующих лиц: и околоточных Шатолу и Качалу, и Расплюева, и пристава Ох Цирковая мебель, к тому же плохо сделанная и плохо работавшая, отвлекала зрителей от действия и кроме сумбура и сумятицы ничего не вносила в этот спектакль.

В „Великодушном рогоносце" и конструкция и прозодежда, как я уже говорил, облагораживали пьесу и создавали неповторимую атмосферу данного спектакля. Казалось, что конструкции и прозодежда были здесь наиболее ц е л е с о о б р а з н ы. Они даже с а м и с о б о й н е о ж и д а н н о в п е ч а т л я л и зрителей именно в этом спектакле, неся в себе э с т е т и ч е с к о е в о з д е й с т в и е на зрителя, что не входило в планы Мейерхольда, так как к о н с т р у к ц и и и п р о з о д е ж д а не должны были, по его замыслу, впечатлять публику, а, наоборот, должны были носить служебно-учебный характер.

К концу репетиций, когда пьеса была уже почти срепетирована, нас ждал еще один сюрприз: Мейерхольд оголил всю сцену театра, освободил ее от всех падуг, задников, кулис.

На фоне задней кирпичной стены сцены была поставлена игровая конструкция „Рогоносца". Я думал, что все это оголено временно и что к спектаклю будет повешен задник, а по бокам сцены будут поставлены кулисы или какие-либо ширмы, из-за которых будут выходить на сцену и ждать своих выходов актеры. Я спросил его, когда же это будет сделано. Он ответил мне, что он против кулис и задников и все так останется и на спектакле.

— Главным образом, — пояснил он, — будет освещена сценическая площадка. С начала действия, в глубине сцены или по бокам сцены, соответственно их выходам, расположатся актеры, находящиеся вне лучей прожекторов, освещающих игровую площадку, и будут там ожидать своего выхода.

— Но они все же будут видны? — спросил я.

— Да. Но плохо видны. Все внимание зрителей устремится на игровую площадку, которая ярко освещена прожекторами.

— Но через сцену проходит помощник режиссера, буфетчица проносит чай и бутерброды. Театр так устроен, что через сцену все время ходят, так как нет другого выхода.



— Ничего, большинство мы оденем в прозодежду, — говорил Мейерхольд. — Это будет очень интересно. На переднем плане играют актеры, а сзади, в полутьме, за конструкциями, могут свободно находиться все участвующие и технический персонал.

— Но это количество людей, их ходьба, разговоры, чай, который проносит буфетчица, отвлекут внимание зрителей.

— Ничего, ничего — пусть и чай пьют, это ничего, интересно.

Я был в отчаянии. Ведь в спектакле были тонкие моменты, нюансы, психологические паузы, ряд сцен, требующих сосредоточенного внимания зрителя.

— Это невозможно, — вскипел я, — Всеволод Эмильевич! Всем этим вы разрушаете все то, что вы же с такой тщательностью с нами делали и создавали. Все детали, нюансы пропадут. Ведь здесь нужна площадная игра.

— Скажите, какой эстет! — вспылил Мейерхольд. — Если вам нужны эстетические штучки, так идите к Сахновскому и Рутц. Вы хотите, чтобы я вешал расшитые занавесы и задники а ля Таиров?!

— Не хочу я никакого эстетства, — заявил я. — Я хочу дела. Я хочу чтобы мне никто не мешал как актеру, выполняющему ваши же задачи. Повесьте сзади конструкции хоть старые юбки Поповой. Мне все равно. Мне нужно, чтобы я был загорожен, чем угодно, и чтобы мне никто не мешал.

— Вы не смеете так выражаться о моем соратнике! — закричал Мейерхольд.

Тут я заплакал от огорчения, ушел и забился в дальнюю ложу бенуара.

Меня пришла утешать З. Н. Райх.

— Не сердитесь, Ильинский! Все это утрясется и не так уж будет страшно. В чем-либо и Всеволод Эмильевич уступит, если будет плохо. Но ведь то, что он хочет, — все же очень интересно и необычно. Всеволод Эмильевич не желает вам и себе зла. Поверьте ему! Ведь вы же видите, как он с вами работает и как любит вас!

Пришлось смириться. Действительно, все оказалось не таким уж страшным. Отвлекающих „толи" не было. Незаметные для публики места для ожидания выходов нашлись. Большие пространства за конструкцией и сценической площадкой даже обыгрывались. В первый мой выход я выбегал все же из-за сцены, из артистических уборных. Выход получался особенно эффектным. Еще в артистических уборных я начинал кричать призывным криком Брюно: „Ого, го, го, го! Стеллум!!" Я преодолевал этим криком все пространство сцены от кирпичной стены и врывался с этим криком в освещенную игровую площадку. Эффект получался, право, больший, чем, если бы я появился из-за кулис или из-за задника.

Вскоре мне пришлось об этом уже пожалеть, так как все же появился задник.

Когда в театре пошли другие спектакли и кармашки сцены наполнились квартирами других конструкций и мебели, а кирпичная стена театра была заслонена конструкциями к новым спектаклям, которые некуда было больше ставить, и театр, так сказать, „оброс" театральным имуществом, то практически оказалось, что любая конструкция плохо проектируется на фоне этих натромождении, и Мейерхольду пришлось повесить сзади тряпку, которая, закрывая конструкции и кирпичную стену, по существу превратилась в тот же задник. И из-за этого задника было уже не так эффектно выбегать мне в „Рогоносце".

На последних генеральных репетициях почувствовались однообразие и ниспадировка действующих лиц, одетых в прозодежду. Трудно подчас было понять, кто же из персонажей вышел на сцену. Театральность брала свое. Мне захотелось чем-то отличаться от „всех в прозодежде". Это ведь свойственно не только художнику, но и человеку в обыденной жизни. По главным образом хотелось, конечно, иметь свою отличку, соответствующую сценическому образу. Мне помогла та же Л. Попова, которая, не премину в напомнить о юбках, подарила мне для роли Брюно пару ярко-красных помпонов, которые, подвязанные у шеи, удивительно „шли" к поэтическому, по-детски непосредственному и озорному образу Брюно. Сделав поблажку мне, пришлось сделать ее и другим участвующим. Буфетчику разрешено было для отличия надеть на прозодежду военный ремень и гетры. Граф получил право на стек и монокль. Стелла надевала тончайшие чулки, тем более что артистка по ходу действия должна была показывать свою ножку.

Я кроме помпонов щеголял обувью (вспомним пристрастие к Малёру).

Играли без грима. Но грим, к которому прибегают молодые женщины даже в жизни, — не был запрещен, поэтому Бабанова, игравшая Стеллу, в меру подмазывалась и подрумянивалась. Вслед за ней „загорали" и подкрашивались и другие. Словом, жизнь театра брала свое.

Главными партнерами моими в этой пьесе были М. И. Бабанова и В. Ф. Зайчиков. Бабанова очаровала в роли Стеллы и московских зрителей и критику. Я был так занят своей ролью, что не заметил тех прекрасных черт, которые развивались потом в этой артистке.

Такому восприятию мешало и то, что я себе представлял Стеллу несколько иной. Стелла в моем наивном воображении представлялась мне как какое-то с о в е р ш е н с т в о внешней и внутренней красоты в женщине.

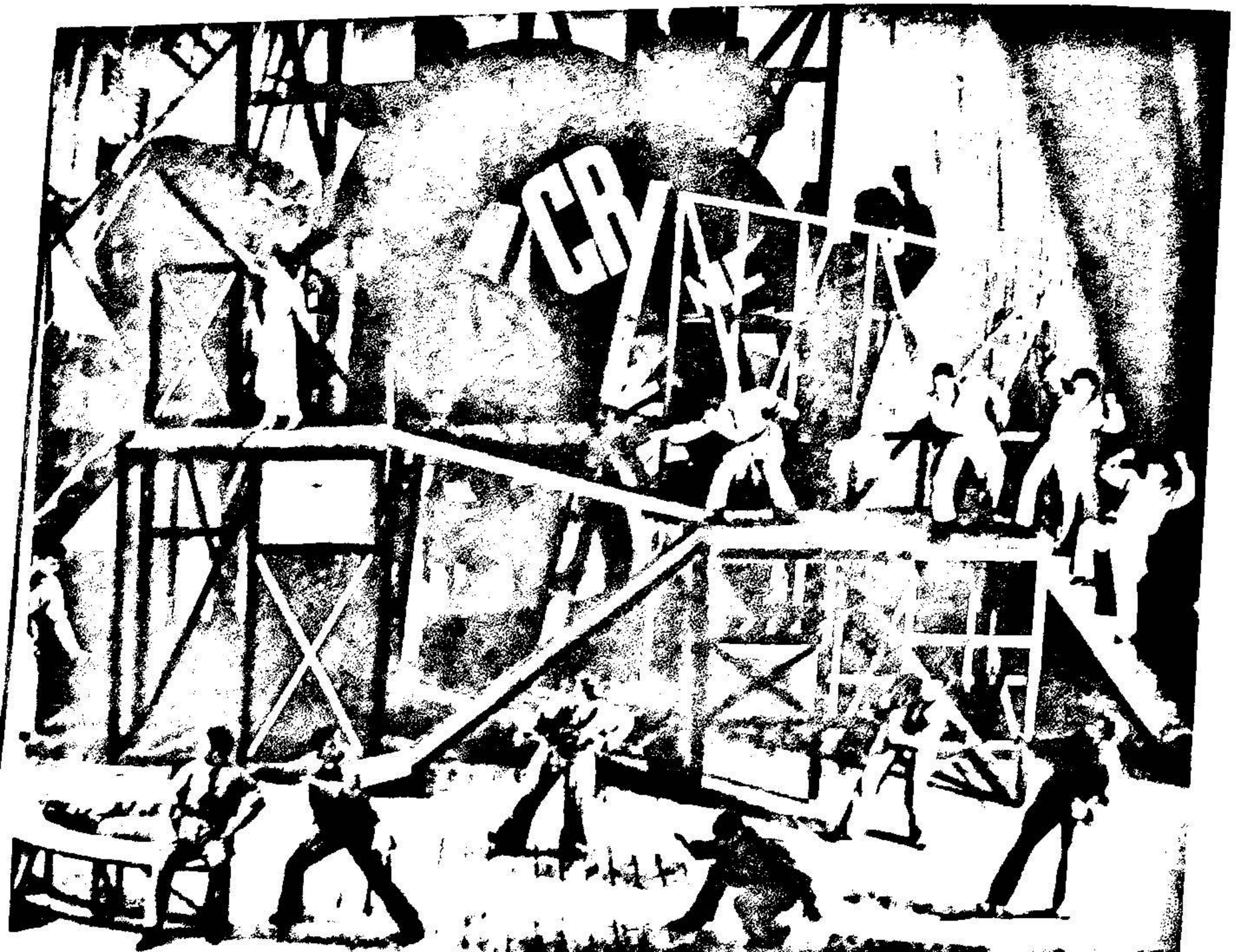
В дальнейших работах я понял, что Бабанова выросла в талантливую актрису. Но больше всего она мне нравилась в постановке Мейерхольда „Доходное место", где создала исключительно наивный, очаровательный и вечно женственный образ Полины. Очень хорошо она играла в

И. В. Ильинский. 1923

Сцены из спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Государственные высшие театральные мастерские. 1922

БРЮНО
«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка
Государственные высшие театральные мастерские. 1922

Сцена из спектакля. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Государственные высшие театральные мастерские. 1922



**Сцена из спектакля «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Государственные высшие театральные мастерские. 1922**

**Стелла — М. Бабанова. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка. Государственные высшие театральные мастерские. 1922**

„Ревизоре" Марию Антоновну, несмотря на то, что режиссером эта роль была несколько отодвинута на задний план.

Наибольшая дружба у меня была в то время с В. Ф. Зайчиковым, игравшим Эстрюго и уже в этой роли показавшим себя большим выдумщиком, актером с большим юмором. Его очень любил и ценил В. Э. Мейерхольд.

На репетициях „Рогоносца" бывали С. М. Эйзенштейн и С. И. Юткевич, появился Левушка Свердлин, скромно и внимательно присматривавшийся к работе Всеволода Эмильевича и в дальнейшем успешно заменявший меня в роли Аркашки в „Лесе".

Премьера спектакля имела ошеломляющий успех.

Я уже достаточно нахвастал, вспоминая о „Грозе". Но тут успех носил другой характер. Этот успех, в отличие от „Грозы", имел сенсационный и более широкий масштаб. Это ведь был первый настоящий успех режиссера Мейерхольда, его молодого театра, его молодых актеров, его молодого биомеханического метода. Успех сопровождался горячими спорами, восторгами или полным неприятием, а такой успех бывает особенно громоподобным и трескучим.

Многим и многим нравился спектакль. Нравился он и Маяковскому, а Маяковский всегда был для меня кристальным и безошибочным мерилом и разоблачителем всяческой пошлости. Недавно я прочел в журнале „Театр", как с любовью вспоминает „Великодушного рогоносца" и Н. Асеев.

Любовь участников спектакля к пьесе и увлечение ею не могли пройти бесследно для зрителей первых спектаклей „Рогоносца". Зрители были не только ошеломлены, но и очарованы спектаклем, свежестью и непосредственной новизной и темпераментом исполнения.

Если успех в „Грозе" не повторился за всю мою жизнь, то и успех в „Рогоносце" остался также неповторимым.

Занавеса, как известно, не было. Поэтому нельзя измерить этот успех обычным мерилом — „сколько раз его давали".

Разразившись бурей аплодисментов, зрители, студенты, молодежь бросились на сцену и качали нас, начиная с Мейерхольда.

Больше меня никогда не качали даже в театре Мейерхольда.

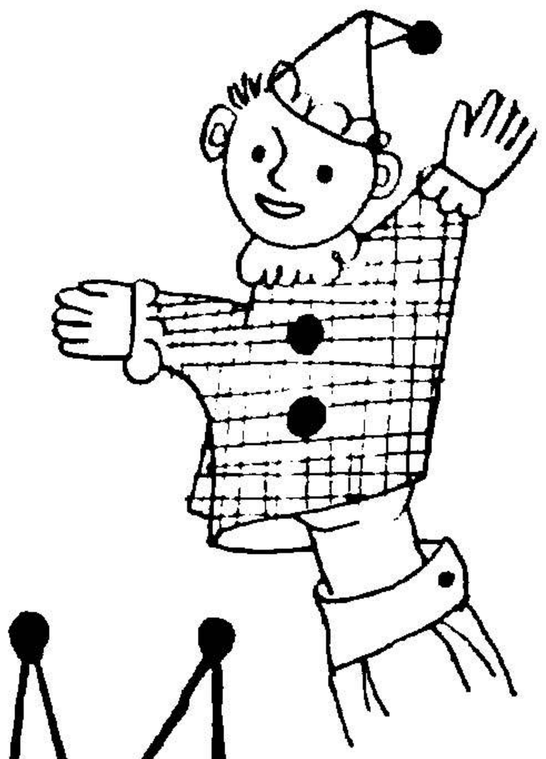
Отгремели рукоплескания, и я, несколько пошатываясь, как от уже начавшегося головокружения от успеха, так и от бурного качания, вышел на свежий весенний воздух Триумфальной площади. Тут меня поджидали исполнившие административные функции молодого театра Виктор Ардов и все тот же Коля Хрущев.

— „О-го-го-го-го!" — закричал на всю площадь Ардов, передразнивая меня в „Рогоносце". — Вот это да!! Идем на радостях с нами в кофейную пирожки есть.

— Да ведь денег-то нет, — говорил я.

— Ничего, брат! Сегодня мы с Колей столько наторговали контрамарок сверх меры — хватит на пирожки. Идем! Ты этого заслужил.

# ГЛАВА XVIII



БИОМЕХАНИКА · СТЫК С «МЕТОДОМ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ» · УПРАЖНЕНИЯ · НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ МЕЙЕРХОЛЬДА ОБ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКЕ · А ДОЛЖНА ЛИ БЫТЬ ЧЕТВЕРТАЯ СТЕНА ЭВОЛЮЦИЯ МЕЙЕРХОЛЬДА · МОЕ ОТНОШЕНИЕ К БИОМЕХАНИКЕ · ЗНАЧЕНИЕ СПОРТА И ФИЗКУЛЬТУРЫ ДЛЯ АКТЕРА · БРОНХИАЛЬНАЯ АСТМА И ГОМЕОПАТ СОКОЛОВ. СНОВА СПОРТИВНАЯ ПЛОЩАДКА · ГИМН ФИЗКУЛЬТУРЕ

МНОГИЕ ЗРИТЕЛИ, видевшие „Великодушного рогоносца“, молодые актеры, работавшие у Мейерхольда, и я в том числе, считают, что этот спектакль был наиболее цельным и значительным мейерхольдовским спектаклем за весь период существования его театра, с точки зрения его кредо работы с актером, выявления основы и чистоты его актерского стиля, наиболее выразительного показа его „биомеханической“ системы.

Параллельно с репетициями „Великодушного рогоносца“ Мейерхольд начал вести свои занятия по биомеханике. Эти занятия посещал и я. Поскольку биомеханика была тогда свежим и новым увлечением Мейерхольда, наиболее полно она оказалась использованной как раз в постановке „Великодушного рогоносца“.

Постараюсь вспомнить то, что я знаю о биомеханике и как я ее понимаю.

Прежде всего необходимо сказать, что Мейерхольд, „изобретая“ театральную биомеханику, не сформулировал и не объяснил своего „метода“.

Его теоретизирования в этой области были крайне неясны и носили главным образом полемический характер по отношению к „теориям переживания“ в театре. Поэтому я пройду мимо его формулировок раннего периода биомеханики, где ей придавалось и воспитательное значение для формирования нового человека не только на сценической площадке, но и в жизни. Сознательное требование целесообразности и рациональности движения человека и его физического поведения в



любой его работе было сродни появившейся в то время теории Гастева и его НОТа (Научная организация труда).

Целесообразности каждого движения требовал Мейерхольд и на сцене для актеров, выполняющих то или другое задание.

Мейерхольд поначалу хотел „разделаться с переживаниями“. Как я уже рассказывал, он требовал точного выполнения внешнего рисунка, точности физических движений и ракурсов тела. Он говорил, что при внешней форме появятся и правильное содержание, правильные интонации, правильные эмоции. Физическое положение тела актера определит его эмоции и интонации голоса.

При этом он требовал от актера „способности к рефлекторной возбудимости“. Возбудимостью он называл способность актера воспринимать в чувствовании, движении и в слове полученные извне задания. Координирование проявлений возбудимости составляет игру актера. Приводил такой пример: актер, изображая испуг, не должен пугаться вначале (и это переживать), а потом бежать, а должен сначала бежать (рефлекс), а потом уже от этого пугаться. Переведя это на сегодняшний театральный язык, это значит: „Надо не переживать испуг, а выражать его на сцене в физическом действии“. Тут-то, как мне кажется, и получается стык между мейерхольдовской биомеханикой и физическим действием Станиславского.

Должен сразу оговориться, что я не являлся и не являюсь ярым последователем ни биомеханической системы Мейерхольда, ни метода физического действия.

Мне кажется, что слепое следование актера и слепая верность этим путям обедняют его и суживают как художника и в какой-то степени закабаляют его.

В то же время я считаю, что мейерхольдовская биомеханика, особенно в последующие периоды и особенно, если ее понимать широко, а также метод физического действия Станиславского и изучение и практическое знакомство с этими методами чрезвычайно обогащают и технически оснащают актера.

У Мейерхольда в последующие годы несколько изменилось определение биомеханики. Полемический пыл и резкость определений сбавились. В дальнейшем биомеханика, или биомеханическая система Мейерхольда стремится установить законы движения актера в сценическом пространстве, прорабатывая экспериментальным путем схемы тренировочных упражнений и приемы игры актера, основанные на точном учете и регулировании поведения актера на сцене.

Что означает это практически?

Актер занимается рядом упражнений по биомеханике. Вот некоторые из них: актер должен определенным приемом взвалить себе на плечо тело лежащего партнера и унести его. Должен свалить это тело на пол. Бросать несуществующий диск и стрелять из несуществующего лука.

**Прозодежда актера. Эскиз костюма**

Дать (определенным приемом) пощечину и принять ее. Вспрыгнуть на грудь партнеру и принять этот прыжок. Прыгнуть на плечо к партнеру, а ему потом убежать с сидящим на его плече и пр. и пр. Были упражнения и более простые: взять за руку партнера и отвести его в сторону, оттолкнуть партнера, схватить за горло и пр. и пр.

Не следовало переносить эти „приемы" на сцену, хотя на первых порах иной раз они и демонстрировались в спектаклях. Все эти приемы должны были воспитывать и прививать вкус к культуре сознательного движения на сцене.

Упомянутые упражнения не только были сродни гимнастике, пластике или акробатике, но и приучали актеров и учеников к расчету своих движений, к глазомеру, к целесообразности и координированным по отношению к партнеру движениям и ряду приемов, которые при различных варьированиях помогали в будущих постановках более свободно и выразительно актерам двигаться в сценическом пространстве. К примеру могу сказать, что человеку, который знает и изучил множество танцевальных па, гораздо легче импровизировать и танцевать под музыку, бесконечно варьируя и видоизменяя эти па, чем человеку, вообще не умеющему танцевать.

Мейерхольд ставил в основу биомеханики целесообразность и естественность движений. Он считал, что чрезмерные занятия балетом накладывают известный отпечаток, появляется „балетный" стиль. То же самое можно наблюдать у акробатов и даже некоторых спортсменов.

Он хотел, чтобы биомеханика была свободна от навязчивого стиля и манер, а несла бы в себе только естественность и целесообразность. К сожалению, у слишком усердных „биомехаников" все же появлялась известная вычурность, любование внешними ракурсами — „биомеханика" становилась для них самоцелью.

Мейерхольд придавал большое значение выразительности тела. Как пример важности и возможности максимальной выразительности он указывал на куклу би-ба-бо. Напяленная на пальцы рук, кукла при различных ракурсах производит совершенно различный эффект. При одной и той же застывшей мимике маски мы можем видеть и радость, выраженную распростертыми руками, и печаль в опущенной голове,



и гордость в закинутой назад голове. Маска-фигура при умелом использовании может выражать все, что выражается мимикой. Вспомним маски „Кавказского мелового круга" у Брехта. Поэтому Мейерхольд большое значение придавал выразительности тела и различным ракурсам этого тела на сцене. „Надо так изучить свое тело, — говорил он, — чтобы, приняв то или иное положение, я в точности знал, как я в данный момент выгляжу".

Эту способность актера он называл умением „самозеркалить".

Мейерхольд практически признавал зрителя компонентом спектакля. Он полагал, что по целому ряду признаков (шум, движение, смех, кашель) актер безошибочно должен определить отношение зрителя к спектаклю.

Станиславский, как известно, учил своих учеников не принимать во внимание з р и т е л я и предлагал как бы отгораживаться от него четвертой стеной.

Но ведь р е а л ь н о четвертой стены нет! А есть зритель, который врывается в исполнение своим смехом, аплодисментами, кашлем и шорохом. Все это иной раз мешает, а иной раз помогает актеру, поправляет его, заставляет сократить или увеличить паузу, горячей или спокойней проводить сцену, расстраивает актера или вдохновляет его. Трагика можно вдохновить сморканием, комика смехом.

Не так давно я спросил у одного из учеников Станиславского, нынешнего педагога:

— Почему Станиславский отгораживался четвертой стеной? Ведь он прекрасно знал, какое значение для ритма и жизни спектакля имеет живое дыхание зрителя.

Если зритель неожиданно засмеялся, то он, как актер, не мог хотя бы не переждать смеха зрителя, изменив и найдя новое оправдание своей жизни на сцене?

— Ну, конечно, — пережидал, — ответил мой собеседник. Это только педагогический прием. Он не хотел, чтобы ученики-актеры играли, как говорится, на зрителя.

Тогда другое дело. На „зрителя" играть не надо. Но ведь актер играет для зрителя. Зритель в тетре есть и, на мой взгляд, незачем забывать о нем, незачем надевать шоры на актерские глаза. Такие шоры нужны только для неумелых, безвкусных или нескромных актеров.

Таким взглядам, конечно, я обязан Мейерхольду, который, кстати сказать, публично выступая, говорил обо мне, что я никогда не иду на поводу у зрителей[1]. Поэтому меня нельзя заподозрить в том, что я таким образом ориентируюсь на зрителя. Нет! Зритель есть! И каждый актер, даже не идущий на поводу у зрителя, а ведущий за собой зрителя, знает, каким сотворцом спектакля и актера является зритель.

[1] Беседа с руководителями самодеятельных кружков 12 декабря 1933 года.

Мейерхольд говорил, что основные трудности актерской игры состоят в том, что актер должен быть инициатором, руководителем, организатором материала и организуемым в свою очередь. Тот, кто распоряжается материалом, и сам материал находятся у актера, так сказать, в одном лице. Наиболее интересное представляет большие трудности. Возьмем Отелло: Отелло душит Дездемону, и мастерство актера заключается в том, что актер должен до последнего предела, до последнего подъема, должен все время быть руководителем, должен владеть собой, чтобы на самом деле не задушить свою партнершу. Тут большие трудности. Актеру нужно „организовать" себя, руководить собой. Биомеханика открывает актеру путь к руководству своей игрой, к координации со зрительным залом и с партнерами, к пониманию выразительных возможностей мизансцен, движения, ракурсов и т. д.

Защищая свою биомеханическую систему, Мейерхольд говорил: „Если я сел в положение опечаленного человека, то я могу опечалиться. Моя забота как режиссера-биомеханика заключается в том, чтобы актер был здоровый, нервы были в порядке, чтобы было хорошее настроение. Ничего, что печальный спектакль играют, будьте веселы, внутренне не сосредоточивайтесь, потому что это может привести к неврастении: делаются нервными, потому что заставляют особыми манипуляциями вводить себя в этот мир. Мы говорим так: „Если я вас посажу в положение печального человека, и фраза выйдет печальная..."

Но в этой же беседе Мейерхольд говорит, что у актера-художника всегда впереди мысль. Мысль не только заставит актера сесть в печальную позу, а сама поза поможет опечалиться; мысль заставит актера бежать, а сам бег поможет актеру испугаться.

Самый факт того, что Мейерхольд ставит м ы с л ь на первое место в творческом процессе актера, уже определяет большое и важное место и значение актера в спектакле. Все разговоры о том, что Мейерхольду не нужны талантливые и самостоятельные актеры, что любой актер — марионетка или робот, выполняющий точно его формальное задание, — вполне его устраивает, отпадают. Все более отчетливо проявляется, что а к т е р, роли которого он, собственно, никогда не отрицал, получает все большее и большее значение в его „режиссерском театре".

В работе над „Свадьбой Кречинского" (1932) я уже слышал такую фразу на репетиции: „Интонацию нельзя выдумать или найти дома. Она р о ж д а е т с я на репетиции".

Мейерхольд потом уже осторожно стал относиться к вопросам психологии творчества. На примерах работы над другими спектаклями мы увидим, как видоизменялась, ширилась и никогда не становилась догмой его „биомеханическая система".

Как ни парадоксально покажется, но теперь, встав на реалистические рельсы такого театра, как Малый, я, столкнувшись с „методом физических действий", оглянувшись на мой пройденный творческий



путь, гораздо более принимаю многое из „биомеханической системы" Мейерхольда чем в то время, когда я был мейерхольдовским актером. В то время главную ценность Мейерхольд для меня представлял как художник-режиссер, практически ведущий за руку актера и открывающий и показывающий ему воочию неисчерпаемые богатства актерского мастерства.

Это было главное, чем меня покорил Мейерхольд. В остальном я был гораздо менее увлечен, а иногда прямо отрицательно настроен, в особенности против той явной формалистической и рекламно-крикливой шелухи, которая иной раз заслоняла здоровые и талантливые мысли Мейерхольда. Во времена „Рогоносца" я воспринимал биомеханику главным образом как физическую тренировку и так как сам до этого занимался спортом и акробатикой, то считал, что я вполне физически подготовлен, и поэтому редко посещал занятия по биомеханике.

Мало того, влезши по горло в репетиции, во всяческую разнообразную театральную жизнь, я совершенно забросил спорт. С двадцати до двадцати шести лет я совершенно не занимался физкультурой, занятый сценой и кино.

Я прекрасно сознавал и тогда то огромное значение, какое имеет для актера физкультура, но, по-видимому, не понимал, что актер должен тренироваться всю жизнь.

Практически я видел пользу, которую мне приносили на сцене мои прежние занятия гимнастикой, акробатикой, ощущал ту спортивную натренированность тела, которую дали мне теннис, хоккей и другие спортивные игры.

Я ощущал это в движениях и прыжках на конструкциях в „Рогоносце" и в дальнейшем в „Укрощении строптивой" в Первой студии Художественного театра, в „Трех ворах", в первых работах в кино. Но фактически тренировки, кроме самых репетиций и спектаклей, были прекращены за неимением времени. Глядя на появившиеся фильмы Чаплина, Гарольда Ллойда и Бестер Китона, не говоря уже о Фербенксе, я воочию видел необходимость огромной физической тренировки для современного актера. К этому же усиленно призывал Мейерхольд. Оказывалось на практике бесспорным, что актер, в совершенстве владеющий своим телом и сочетающий это с мыслью, эмоциями, переживаниями и психологическими тонкостями игры, был куда более вооружен силами выразительных средств, чем актер, освоивший только технику диалога, переживаний, словоговорений и прочих психологических элементов игры на сцене.

Тело и его физическая тренировка являлись уязвимым местом для многих актеров. Они развивали и тренировали свою внутреннюю технику, занимались и владели голосом, но раньше всего и скорее всего забывали о своем теле.

домой и вдруг, ощутив эту легкую походку, я вспомнил, как я плелся на каток, как устал после репетиции, и недоумевал, куда девалась усталость. Та, главным образом, мозговая усталость куда-то вовсе уходила или в крайнем случае сменилась уже другой физической усталостью, после которой так приятен заслуженный и полноценный отдых.

Мне очень хочется привить актерской молодежи любовь к спорту и воздуху еще и потому, что работать всю жизнь актеру приходится на репетициях и спектаклях главным образом в душных помещениях. Какая духота в театрах бывает летом! Репетиции часто идут при закрытых окнах, так как мешает шум с улицы. А тут еще собрания, заседания, концерты в еще более душных залах.

Мне хочется посоветовать еще одну дружбу с воздухом, к которой я пришел, к сожалению, когда я, в силу возраста, уже должен был сократить занятия по физкультуре и когда моя занятость сильно лимитировала эти занятия. Я стал спать на открытом воздухе летом и зимой. Когда и имею возможность, я сплю почью на открытой террасе, зимой в теплом мешке (совсем как в „Безумном дне"), а летом просто под очеялом. Поверьте мне, что один такой сон стоит нескольких дней отдыха и удивительно восстанавливает силы. Молодые актеры мне часто говорят: „Что вы! У нас нет времени заниматься физкультурой и спортом. Мы заняты с восьми часов утра до поздней ночи". Я отвечаю: „А зубы у вас есть время чистить? Так вот: забронируйте один час для спорта и открытого воздуха и от этого часа и танцуйте. Все остальное, как бы оно ни было важно, — после этого часа. Так как в этом часе — источник жизни".

# ГЛАВА XIX

«ТРИ ВОРА» · СМЕРТЬ МАТЕРИ · ИНТЕРЛЮДИЯ — ЛЕТО 1922 ГОДА · ПИСЬМО МЕЙЕРХОЛЬДА; «НЕ РЫДАЙ» · ПЕРВЫЙ УХОД ОТ МЕЙЕРХОЛЬДА · ПЕРВАЯ СТУДИЯ И МХТ · «ГЕРОЙ» СИНГА · «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» · ЧЕХОВ И ДРУГИЕ · ГОРЬКИЕ МЫСЛИ

После триумфа „Грозы" и „Великодушного рогоносца" я не мог избежать некоторого головокружения от успехов. Но головокружение это никак не влекло к успокоению на лаврах и хотя бы к небольшому отдыху. Сейчас дивну даешься, когда вспомнишь, что через месяц после „Рогоносца" я уже играл в летнем театре „Аквариум" Тапиоку в пьесе „Три вора" по роману Нотари. Пьеса, согласно обычаям летних театров, была поставлена Закушняком в десять-пятнадцать дней скромно, но убедительно и остроумно и имела успех, которому предстояло развиться в дальнейшем, сначала в новой ее постановке года через два в возобновившем свою деятельность Театре имени В. Ф. Комиссаржевской под руководством В. Г. Сахновского, а потом в фильме „Процесс о трех миллионах" режиссера Я. А. Протазанова.

Так был окончен памятный и знаменательный для меня сезон 1921/22 года.

На этом взлете меня постигла катастрофа. Моя мать, только пол года тому назад выходившая меня от брюшного тифа, той весной ухаживала и также выходила от сыпного тифа приехавшую с Украины мою двоюродную сестру, поставила ее на ноги, а сама заразилась сыпняком и умерла.

Так страшно кончился для меня этот год, принесший мне поначалу столько радостей, вскруживший голову успехами и в конце концов наполнивший душу горем — смертью матери. Успокоение мне давало одно. Моя мать успела стать очевидицей моих успехов, была на

премьерах „Грозы" и „Рогоносца" и ушла из жизни успокоенная за мою дальнейшую судьбу.

Прежние мои успехи, хотя и радовали ее, но были малопонятны ей, так как различные „левизна" и „новизна" далеко не давали уверенности в правильности избираемых мною путей. Успех „Грозы" был несомненен. „Великодушный рогоносец" и конструкция Мейерхольда ей были непонятны, но фейерверочный успех и подбрасывание меня в воздух не могли не произвести на нее должного впечатления. Она уже не беспокоилась о сыне так, как она беспокоилась о своей уехавшей в чужеземные края дочери. Горе мое было велико, так как я был в то время как бы неотделим от матери. Горе усугублялось тем, что я не сумел ей отплатить хотя бы долей самопожертвования и ухода, которые она дала мне всего полгода тому назад, возвращая меня к жизни после брюшного тифа.

Она сделала все, чтобы не потерять меня во время моей болезни: своими слабыми руками переворачивала меня в постели, изнемогая и подтачивая свои слабые силы, сидела бесконечными ночами над моей кроватью — и п о б е д и л а.

Так ли ответил ей я? Нет, не так. Жизнь звала меня на улицу, в „Эрмитаж", на пляж, в театр, и я не мог пожертвовать одним месяцем, чтобы беззаветно ходить за ней и сделать все, чтобы продлить ее родное дыхание.

Правда, я ухаживал за ней, бегал за доктором, достал ей сиделку. Но потом, после ее смерти, вспоминая мать и задавая себе вопрос: все ли я делал так, как она делала для меня? — должен был ответить: нет, далеко не все...

В то время я даже не сознавал своей вины и только потом стал все больше и больше задумываться над жестоким эгоизмом юности.

Но что было и прошло, того уже не воротишь и не исправишь.

Похоронив мать, я изменил свои планы на лето и уехал из Москвы, где мне было тяжело оставаться. В то время выезжала на Кавказские Минеральные Воды труппа актеров под руководством некоего режиссера Тодди.

На Минеральных Водах только начало организовываться советское руководство курортами. Мы ехали в одном из первых санитарных поездов, направлявшихся туда для этой цели.

Компания у нас была молодая, веселая. Мое горе вместе во всеми московскими событиями, радостями и горестями все же довольно быстро отошло в сторону. Санитарный поезд вез нас на Кавказ, на юг. Весело бежали мы из жарких и душных вагонов к любой речке или пруду, попадавшемуся на пути медленно следовавшего поезда. Порой, выскакивая из воды в одних трусах, прыгали мы уже на полном ходу поезда в наши вагоны и лезли на крыши загорать, не обращая внимания на паровозный дым и копоть. Несмотря на то, что нам было уже по двад-



цать — двадцать одному году, юны и глупы мы были чрезвычайно. Мы громко горланили и пели: „Когда едешь на Кавказ, солнце светит прямо в глаз".

Лучшим местом после крыши считались у нас места на подножке вагона. Вспоминаю, как азартно оспаривались у нас эти места и как мы дрались из-за них, выталкивая друг друга на ходу маневрирующего поезда.

Когда в Ростове-на-Дону поезд остановился на запасных путях около реки, мы, конечно, должны были тут же переплыть Дон туда и обратно и чуть ли не голыми искать свой поезд, который в это время ушел на другие пути. В Ростове поезд стоял много часов, и мы под вечер отправились осматривать город. Едва мы прошли от наших вагонов через несколько железнодорожных насыпей, сокращая свой путь к городской окраине, как на одном из пустырей наткнулись на лежавшие на рогоже трупы людей с черными лицами. Тучи мух носились над ними. Трупы ли это были? Мне показалось, что двое из них еще живы. Так началось наше знакомство с Ростовом. Дальше нас ждали оживленные улицы с веселой, гуляющей толпой большого знойного и душного города.

— Там лежат трупы людей. Они, наверное, убиты или что с ними? — спросили мы у прохожих.

— Ах, это голодающие. Их много, их не успевают убирать. А те, которые еще живы, с ними уже ничего нельзя поделать.

Это были страшные жертвы голода в Поволжье в 1922 году, искавшие спасенья в Ростове и на Кавказе и сотнями встречавшиеся нам потом на станциях по пути следования поезда.

Странно было видеть, как в пристанционных буфетах, где бойко торговали черешнями и молодыми абрикосами и куда высыпала из поездов впервые едущая после революции на курорты разряженная московская публика, между палатками с фруктами лежали на рогожах черные полутрупы...

Наконец наша труппа обосновалась в Пятигорске. Мы заняли помещение ресторана на „Провале". Ресторан этот помещался в очень живописном месте Пятигорска, за городом, у последней остановки маленького южного открытого трамвайчика, вблизи северного водопада. Ресторан был с плоской крышей — верандой. На этой плоской крыше, а также в закрытом зале ресторана шли репетиции. В подсобных помещениях расположились на житье актеры. Играли мы попеременно на всех группах. Зрители нами были, как мне теперь кажется, не особенно довольны. Зеленая молодежь с репертуаром „Проделки Скапена" и „Маленькая шоколадница" не могла удовлетворить довольно взыскательную курортную публику, тем более что вперемежку с нами ростовская оперетта играла богатый репертуар с крепким профессиональным мастерством. Оперетта и занимала на группах

ГРУМИО (шарж).
„Укрощение строптивой".
Первая студия МХТ
(1923)

первостепенное место, мы же играли, собственно, в свободные от опоретты дни. Это, по-видимому, влияло на бюджет нашей труппы. Мы были на полном курортном пансионе. Но у нас не было ничего — даже на карманные расходы. Мы „зайцем" ездили на трамвайчике, „зайцем" же проходили в парк, мы не могли даже выпить воды с сиропом, съесть мороженое или погрызть яблоко. По существу, мы должны были сидеть на „Провале", репетировать и пользоваться пансионом, умываться в серном водопаде и раза два в неделю выезжать на спектакли на казенный счет. Казалось невероятным, что я не могу принять нарзанную ванну. Поездки на собственные средства днем в Кисловодск, до которого было час езды поездом, были для нас неосуществимой мечтой. На душе становилось раздражительно и скучно. Спектакли также не давали удовлетворения. Начались различные эксцессы и с руководителями труппы и между нами самими. Тянуло к хулиганству. Так, Комарденков в редакции газеты прижал к стене Б. Ромашова, сотрудничавшего в этой газете и написавшего о нас не очень уважительную заметку.

Я уже решил, что дело кончится скандалом, но редактор газеты довольно умиротворительно, не поднимая глаз от своего стола, говорил: „Ну что вы, товарищи, не надо, не надо..."

На крыше ресторана, где мы жили, я и Н. Я. Береснев дали блестящее „представление" на открытом воздухе. Повздорив на репетиции, мы так подрались, что готовы были сбросить друг друга с крыши в пропасть. В разорванных вдрызг рубашках мы наскакивали друг на друга, товарищи нас разнимали и усаживали, как арбитры на ринге, мы опять вскакивали и бросались друг на друга. На „Провале" остановились трамваи, и публика с любопытством следила за боксом на крыше-ринге.

Наконец, мы с художником Комарденковым взбунтовались окончательно и ушли из труппы. Уйти из труппы без копейки денег было, конечно, трудно, вернуться в Москву было невозможно, и хитрый Тодди считал, что при его режиме мы находимся в его руках. Но именно эта постановка вопроса и была для нас нестерпимой. Трудности для нас не существовали, не задумываясь о завтрашнем дне, мы покинули Пятигорск и „зайцами" проехали в поезде до Кисловодска. Только вечером мы стали думать, где же нам ночевать. Не без помощи каких-то жильцов „Гранд-Отеля" мы первую ночь провели в пустых нарзанных ваннах, которые нам пришлось покинуть в 5.15 утра, так как в это



время начинался уже прием ванн. Следующую ночь мы провели лучше. Мы узнали, что верхний этаж „Гранд-Отеля" ремонтируется. Мы проникли в комнату, где ремонт был почти закончен и стояли две кровати, правда, без белья. Вывернув в коридоре лампочку, мы ввернули ее в этой комнате, что сделало ее уже совсем комфортабельной, и провели ночь лучше, чем предыдущую. На следующий день этаж был сдан в эксплуатацию, ванны заперты на ключ, и мы вынуждены были переехать куда-нибудь из „Гранд-Отеля", тем более что швейцар начал упорно добиваться от нас, в каком номере мы живем.

Пришлось без копейки „снять" комнату у одной из кисловодских хозяек. На два следующих дня мы были обеспечены жильем, так как хозяйка эти дни еще не требовала денег, но потом она уже стала нас выпускать из дома только поочередно, оставляя в залог кого-либо из нас. В этот день, достаточно проголодавшиеся, мы встретили в парке мейерхольдовского студента Рошаля. Перехватив у него взаймы скудную мелочь, мы купили на нее хлеба и пару арбузов, которыми и питались некоторое время. В этот же день мы, приняв в свое содружество Рошаля, пошли к директору курзала Валентинову и предложили ему провести на открытой сцене курзала оригинальный вечер. Вечер в основном должен был заключаться в следующем: все мы вместе выходим на эстраду, водружаем на вешалку пиджаки и оказываемся в мейерхольдовской прозодежде. Рошаль как ученик Мейерхольда на режиссерском факультете делает сообщение о положении на театральном фронте в Москве, затем я читаю Маяковского, заключает вечер Комарденков, который говорит о „конструктивизме" и о роли художника в современном театре. Это предприятие должно называться „Путешествие по аванпостам современного искусства".

На наше счастье и к нашему неимоверному удивлению, оказалось, что сын Валентинова также учился у Мейерхольда. Он по-отечески отнесся к нашему предложению, разрешив нам провести этот вечер, учитывая, конечно, наше бедственное положение и что в случае отказа мы у него же будем просить взаймы. Вечер был назначен чуть ли не на следующий день. Мало было получить помещение. Надо было подумать о сборе, то есть, чтобы пришла публика. Тут же мы на дворе курзала стали расписывать афиши и плакаты с зазывающими заголовками. Но

ГРУМИО (шарж).
„Укрощение строптивой".
Первая студия МХТ
(1923)

этого показалось нам мало, мы вытащили из реквизита театра, с разрешения того же Валентинова, бутафорскую шлюпку с парусом и поставили ее в центре Кисловодска, на так называемом „пятачке", и написали: „Плывите, путешествуйте по аванпостам современного искусства". Бутафорскую коляску мы поставили перед вокзалом и написали: „Поезжайте путешествовать по аванпостам современного искусства!" Вечером, во время одного из антрактов оперетты, мы вышли на террасу здания театра, стали на балюстраду балкона, Комарденков протрубил в трубу, а я и Рошаль возвестили в рупоры: „Граждане, завтра — здесь в курзале — состоится путешествие по аванпостам современного искусства. Спешите! Спешите на путешествие!"

На следующий день, улизнув от хозяйки и подходя к открытой музыкальной раковине, мы увидели, что половина дела сделана. Народу было более чем достаточно, для того чтобы тревожно засосало под ложечкой. Но все шло достойно. Мы четко и бодро вышли, сняли и повесили пиджаки, и Рошаль первым бросился в путешествие. Его речь была прослушана с большим интересом. Я звонко выложил все стихи Маяковского, которые знал наизусть. Я говорю все, так как надо было для „времени" читать больше. Последним выступал Комарденков. На всякий случай мы ретировались со сцены, оставив его одного. Он говорил неплохо, но при объявлении об окончании вечера ему пришлось самоотверженно принять на себя несколько несвежих помидоров, брошенных неудовлетворенной частью зрителей. Однако мы ощущали и успех, поэтому нам не пришлось стыдливо бежать с места боя. Наоборот, мы расположились довольно большой компанией тут же на веранде ресторана, дав волю изнывшим от поста желудкам.

Но, увы! Мы еще плохо разбирались в „сборах" и вообще плохо считали деньги. Через два-три дня пребывания в Кисловодске обнаружилась никчемность нашего дальнейшего пребывания здесь и что оставшихся от „сбора" денег не хватает на покупку билетов до Москвы даже в неплацкартном вагоне. Тут вдруг мы вспомнили, что Комарденков обнаружил в кармане записочку, которую, провожая нас, на всякий случай сунул ему в карман милый и симпатичный юноша Ю. Саблин. Он был поклонником „левого" искусства, а сам активным участником гражданской войны, смелым большевиком, происходил из семьи книгоиздателей Саблиных. Записочка была адресована его бывшему товарищу по фронту, а в то время командующему Кавказским военным округом. Утром мы уже были в Пятигорске и подходили к особняку, где жил т. Беленкович.

Просьба у нас была скромная: помочь добраться до Москвы. Беленковича мы так и не увидели, но его адъютант вышел и дал нам два военных литера до Москвы и два удостоверения, в которых указывалось, что я и Комарденков являемся демобилизованными красноармейцами и следуем из Тифлиса в Москву.



Поздним вечером в Минеральных Водах мы сели в московский поезд, с наслаждением вытянулись на наших плацкартных верхних полках и, находясь душой уже в Москве, погрузились в сладостный сон.

Едва забрезжил рассвет я услышал слова „политконтроль... документы..." и увидел Васю Комарденкова, который быстро и слишком делово пошел вслед за уводившим его политконтролером. Затем я, нацепляя пенсне на нос, вручил этому же политконтролеру мое „воинское удостоверение". „Пройдемте", — произнес он, взглянувши, как мне показалось, только на мое пенсне. Поезд, прекрасный московский поезд, громыхая по стрелкам, подошел к станции Кавказская, а мы с Комарденковым с двумя арбузами под мышкой и нашими чахлыми чемоданчиками шли по перрону, окруженные конвоирами, к двери, на которой было написано: „Железнодорожная ЧК".

Настроение наше было сумрачное. Оно усугубилось тем, что, глядя в окно на еще не ушедший состав поезда, мы видели стоявших у поезда, несмотря на ранний час, некоторых наших знакомых москвичей, которые живо обсуждали наш арест.

В то время кругом орудовали банды, о которых только и было разговоров, и мы из окна фантазировали, что, чего доброго, они и нас считают за выловленных бандитов и расскажут об этом в Москве. Наконец, поезд ушел, а нас по пыльной мостовой повели в город, в ЧК. Конвоиры ввели нас на второй этаж неказистого деревянного дома, по мрачному коридору довели нас до одной из дверей, впустили в пустую пыльную комнату с грязным деревянным полом и заперли на ключ.

Мы мрачно стали ходить по комнате.

— А ведь придется здесь и сесть, — сказал Комарденков. И после паузы прибавил: — Да и лечь здесь придется.

Прошло примерно с час. Я постучал в дверь.

— Эй, долго ли нам здесь сидеть?

— Сейчас пойдете на допрос, — довольно добродушно ответил чей-то голос.

Действительно, не прошло и десяти минут, как открылась дверь и конвоир предложил следовать за ним. Мы вошли в комнату, где сидел молодой человек с симпатичным открытым лицом и умными вдумчивыми глазами. Это было приятно.

— Кто вы такие? — спросил он, — и откуда у вас такие документы?

Запираться и говорить, что мы демобилизованные красноармейцы из Тифлиса, явно не стопло.

— Я актер, он художник, — отвечал я, — в Москве нас знают. — Мы вспомнили, что в день нашего отъезда в Кисловодск приехал Луначарский. — Вот позвоните Луначарскому, — сказал я, — спросите у него, он нас знает.

Комарденков вытащил из кармана какое-то старое приглашение в Московский Дом печати.

— Он работал художником, — говорил я, — писал декорации, а я выступал, за это Беленкович дал нам билеты до Москвы и удостоверения.

Молодой человек оказался достаточно смышленым.

Ему было ясно, что мы не демобилизованные красноармейцы, но и не бандиты или белогвардейские агенты.

— Хорошо, — сказал он, — поезжайте дальше.

— Но как же мы поедем без билетов?

Он вынул наши билеты, литеры и удостоверения и протянул нам.

— Забирайте и езжайте. Если вас опять задержат — дело уже ваше.

Оживившись, мы весело вышли на улицу, тут же раскололи один из наших арбузов и отправились на станцию. В телячьем вагоне мы доехали до Ростова, и в знойное, жаркое утро вышли под палящими лучами солнца на привокзальную площадь. Дальше шли только плацкартные поезда, надо было докупать к литерам плацкарты, а денег не было. Солнце нещадно палило, ужасно хотелось выпить воды с сиропом. Но и на это денег не было. Комарденков завернул на базарчик и продал два последних полотенца. На вырученные деньги мы жадно выпили по стакану газированной воды с сиропом и пошли по выжженной солнцем улице. „Что же делать? И продать-то ведь нечего“. — „Может, встретим кого“, — утешал Комарденков. Прошел еще час, мы немного продвинулись к центральным улицам. Опять мучила жажда.

— Стоп! — сказал Комарденков. — Видишь этого гражданина? По-моему, я его знаю“.

— Откуда? Кто это?

— Я его, по-моему, знаю, знаю по «Эрмитажу». Надо подойти к нему и попросить у него взаймы денег, — добавил Комарденков.

— Что ты! Ты врешь, что его знаешь. Какой «Эрмитаж»? Это неудобно.

— Что неудобно? Ерунда! Я подойду и все объясню.

Он, не оглядываясь на меня, решительно и непреклонно направился к гражданину. Прячась за афишную тумбу, я видел, как он заговорил с незнакомцем. Томительно следил я за их разговором. Вдруг Комарденков обернулся ко мне и махнул рукой, подзывая. Сгорая от стыда, я двинулся к ним. Когда я подошел, то оказалось, что Комарденков все уже объяснил, а незнакомец предстал сказочным персонажем. Он привел нас в гостиницу, снял для нас номер, накормил обедом и дал денег на билеты и даже на папиросы.

— Но скажите ваш адрес, — говорили мы ему. — Куда вам выслать наш долг?

— Ничего, — отвечал он, — я скоро буду в Москве и найду вас сам.

Больше мы его никогда не видели. Утром мы сидели в московском поезде и провожали взглядами Азовское море. Под окнами продавали



копченую рыбу, а у нас сосало под ложечкой: денег опять не было, но зато был уже некоторый опыт и сила инерции. Быстро нашелся еще один незнакомец, который ссудил Комарденкова и меня небольшой суммой. Вася провел эту операцию уже совсем легко и уверенно. Я также отнесся к такому разрешению наших трудностей гораздо легче, и мы с аппетитом уплетали копченую рыбу со свежими помидорами. Москва нас встретила последними днями знойного лета. По приезде я сразу же окунулся в знакомую, ставшую уже близкой и родной атмосферу театральной и богемной Москвы. Появились новости. Не успел еще Театр актера (так кратковременно назывался новый театр Мейерхольда) стать на ноги с успеха „Великодушного рогоносца“, как за время моего отсутствия возник снова вопрос о его закрытии. Планы Мейерхольда о дальнейшей работе с молодежью в этом же помещении подменялись планами о привлечении его в качестве режиссера в иные московские театры — Театр Революции, который заменил Театр революционной сатиры (Теревсат), и другие. В театральном журнальчике „Эрмитаж“ я с грустью и тревогой прочел письмо В. Э. Мейерхольда.

Однако все обошлось, и мы скоро узнали, что Театр актера будет существовать.

В то лето в Москве открылось одно занятное предприятие, которое находилось вблизи сада „Эрмитаж“. Это было кабаре „Не рыдай“. Предприимчивый опереточный актер Кошевский открыл это кабаре, желая создать что-либо подобное „Летучей мыши“. Несмотря на то, что в его программах было подчас много остроумного, злободневного и свежего[1], все же этот театрик носил главным образом кабацко-нэповский характер. За неимением своего клуба молодые актеры и авторы стекались сюда поздним вечером, сидя за так называемым „актерским столом“ за дежурным блюдом и бутылкой пива, делились друг с другом своими планами, театральными новостями, злобой дня и беззаботно пели со всей публикой „Раз, два, три, четыре — сердцу волю дай. Раз, два, три, четыре — смейся не рыдай“. Очень часто здесь бывал В. В. Маяковский. Можно было увидеть В. Н. Давыдова, который выступал и читал басни Крылова или незабываемо пел экспромтом: „Корсетка моя, голубая строчка...“ В. В. Маяковский и В. Н. Давыдов своим присутствием облагораживали это актерско-нэповское учреждение, придавая ему специфически богемные черты, рождая талантливые ответы и экспромты, шедшие от актерского стола.

„Не рыдай“ безусловно был очень характерным порождением тех лет начала нэпа. Для меня же „Не рыдай“ остался памятен навсегда. Здесь я нашел свое личное счастье, нашел и спутника моей жизни, нашел

[1] Там начинали работать П. Эрдман, В. Масс, В. Ардов, В. Шершеневич, В. Гиляровский, Р. Зеленая.

жену, которая разделила со мной двадцать пять лет жизни, радостей и огорчений, которая помогла укрепить во мне веру в совесть и правду, любовь к справедливости и независимости. Память о ней для меня свята.

Здесь я встретил А. Д. Дикого, который убеждал меня вернуться в лоно МХТ и звал поступить к ним в Первую студию. О его приглашении мне пришлось вскоре вспомнить.

Нэп все сильнее и шире заполнял московскую жизнь. Расцвела оперетта и из скромного „Славянского базара" переехала в новое помещение. Увы, оно оказалось помещением Московского драматического театра под режиссурой В. Г. Сахновского. Театру Сахновского пришел конец, и только спустя некоторое время В. Г. Сахновский вместе со своим учеником Н. О. Волконским смог снова организовать довольно скромно свой театр под старой маркой „Театра имени В. Ф. Комиссаржевской", на Тверской улице. Театр этот был совсем не похож на театр под тем же названием в Настасьинском переулке. Из знакомых пьес там был возобновлен „Скверный анекдот" Достоевского.

Но покамест все мое внимание было сосредоточено на открытии театра под руководством Мейерхольда, к которому шли последние приготовления. Были уже известны и планы Мейерхольда. После „Рогоносца" следующей постановкой должна была быть пьеса Сухово-Кобылина „Смерть Тарелкина". И вот за неделю до открытия я простудился и совершенно потерял голос. Тщетно еле слышным голосом я пытался убедить Всеволода Эмильевича, что не могу играть в таком состоянии. „Если послезавтра, то есть к открытию сезона, у вас это не пройдет, то вы будете только двигаться и открывать рот, а сбоку, в кулисах, я посажу Терешковича и он будет читать по книге ваш текст". Этот выход из положения мне казался кощунственным и невозможным, а так как голос мой на послезавтра не вернулся, то я категорически отказался выполнить волю Мейерхольда, и на открытии один или два спектакля провел Терешкович, читая по тетрадке роль Брюно. Я присутствовал на втором спектакле и убедился, что спектакль настолько был крепко сколочен режиссерски, что даже игра Терешковича по тетрадке, в главной роли, впечатляла зрителей, и спектакль, несмотря на вопиющую, казалось бы, условность, прошел вполне удовлетворительно.

После этого происшествия черная кошка пробежала между мной и мастером.

Я очень болезненно пережил этот инцидент еще и потому, что можно было заподозрить моего учителя в том, что он не д о в е р я л м н е. Мейерхольд применял в отношении меня довольно странные педагогические меры. Так, например, в „Смерти Тарелкина" он оттеснил меня как актера на второй план, репетируя главным образом с Д. Орловым, который был назначен поначалу вторым исполнителем роли Расплюева. Намечались и назывались и другие кандидаты на роль Брюно.

ТАПИОКА (шарж П. Клеттенберга). „Три вора" по Нортону. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской (1923)

Словом, я попадал в некоторую опалу. Кроме того, я чувствовал, что Мейерхольд несколько раздражен моим чрезмерным успехом в роли Брюно и в Тихоне, считая, во всяком случае, что всем успехом я обязан только ему. Это было в какой-то степени справедливо, тем более что некоторое головокружение от успеха я ощущал и оно подчас выражалось в довольно глупом мальчишеском премьерстве.

Мейерхольду надо было бы просто, по-отечески, поговорить со мной по душам, откровенно высказать свои опасения, предостеречь меня от зазнайства. К сожалению, он принял другие меры, которые скорее оттолкнули меня от него, а не помогли сближению с мастером, которого я очень любил. Его отношение ко мне стало казаться мне несправедливым, я стал ревновать его к работе с дублерами, его меры воздействия стали раздражать меня. Действовал он в этом направлении, в противоположность своему творчеству на сцене, не очень талантливо, беря за пример довольно примитивные провинциально-антрепренерские штампы у с т р а ш е н и я премьеров, к которым очень рано причислил и меня. Таким образом, не без его помощи, я оказался действительно каким-то премьером, несколько изолированным от коллектива. Моя независимость и столь раннее гастролерство актера-ученика раздражали его, а меня в свою очередь стали раздражать его попытки нивелировать мою индивидуальность и всячески подстричь под общую гребенку. Все эти обстоятельства порождали взаимное недоверие и подозрительность. Оба мы вполне были уверены, что в конце концов можем обойтись друг без друга, хотя в дальнейшем с радостью возвращались друг к другу. Я останавливаюсь на этих взаимоотношениях с Всеволодом Эмильевичем потому, что в дальнейшем обоюдное подозрительное отношение стало очень характерным для наших отношений и во многом мешало нашей работе.

С горечью теперь вспоминаешь об этих пустяках, которые, однако, играли свою роль и которых так легко можно было избежать. Но обе стороны — учитель-режиссер и ученик-актер предпочитали нарочито держаться на расстоянии.

Первый разлад со Всеволодом Эмильевичем окончился тем, что я вспомнил о предложении А. Д. Дикого и быстро и решительно перешел в Первую студию МХТ. Вполне естественно, что Мейерхольд расценил этот переход, если не как измену — он знал, что я не всецело

принимаю его систему, — во всяком случае, как явную неблагодарность. Жизнь решила иначе. Практически оказалось, что я не вышел окончательно от театра Мейерхольда, de facto я продолжал играть „Незнакомку" и роль дона „Дон-Жуана", но репетировал новые роли в Первой студии. Формально „Дон-Жуан" в „Великодушном рогоносце", фактически я стал совместительствовать в обоих театрах: в Первой студии и у Мейерхольда. Во второй половине сезона 1922/23 года я сыграл две новые роли в Первой студии МХТ. Первую роль, войдя в спектакль через месяц после премьеры, это была роль Кристи Мэгон в „Ирландском герое" Синга в постановке А. Д. Дикого.

Я подготовил роль дома (мне помогал Н. Я. Береснев). Несмотря на другую трактовку роли, которую я дал самостоятельно, вопреки решению Дикого, он на просмотре принял мою трактовку, и я очень быстро вошел в спектакль. Довольно странная, нарочито парадоксальная пьеса Синга имела относительный успех. Сама тема ее была весьма условна и непонятна нашему зрителю. Посудите сами. В ирландской деревне парнишка убивает отца и становится героем. Затем оказывается, что отец все же остался жив. Герой развенчан. Как витиевато ни строит и парадоксально ни оправдывает автор свой сюжет, как актеры и режиссер ни стараются использовать талантливые частности, которые есть в пьесе, пьеса в результате не может не разочаровывать.

Мне очень нравилась роль, которую я играл. Спектакль с моим вводом оживился. Труппа Первой студии несколько настороженно, но в общем безусловно положительно отнеслась к первому моему „выходу" в „Ирландском герое". Настороженность ее была проявлена главным образом к яркой и несколько свободно-условной манере исполнения, которую я принес с собой от Мейерхольда и которая иногда не вязалась с реалистической точностью и простотой Художественного театра, которой были верны актеры Первой студии.

Но в эти дни в Первой студии усиленно прокладывались новые пути в искусстве. Один из лучших актеров Первой студии Е. Б. Вахтангов уже давно искал этих путей в своей студии, а успех „Принцессы Турандот" не мог пройти бесследно для первенцев Художественного театра. Дикий и Смышляев шли в этом же направлении. Поэтому я как представитель чего-то нового в актерском отношении был принят благосклонно.

К тому же репетиции новой постановки Первой студии „Укрощение строптивой" Шекспира (режиссеры Смышляев, Чебан, Готовцев) шли не без явного влияния новых спектаклей Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, велись в ярко театральном, порой преувеличенном, свободном и озорном плане. Постановка эта, завершенная к весне, имела большой успех как у театральной, так и у широкой публики. Я играл роль Грумио, слуги Петруччо. Играл я гротесково, сочно, сочетая порой



эксцентрику с правдой Художественного театра, за которой зорко следили актеры и режиссеры студии. Замечательной была атмосфера, которая сопровождала все наши репетиции. Режиссура была коллективной, коллективной была и работа над отдельными ролями. За всю мою жизнь я, пожалуй, не встречал такой увлеченной, дружной, истинно товарищеской атмосферы, которая царила в репетиционной работе: Готовцев, Чебан, Володя Попов, Волков, Смышляев беспрерывно подсказывали друг другу разные трюки, интонации. Импровизации следовали за импровизациями. Все это потом отливалось в актерски-оснащенном богатстве спектакли.

Вспоминаю некоторые мои находки. Интересно было сделано „путешествие" Грумио.

Я выходил из левой кулисы, с первого плана. Шел я походкой долго и равномерно идущего человека, с узелком на палке. На конце этой же палки красовалась черная дохлая кошка, являвшаяся неизменным атрибутом Грумио во все время пьесы. Он не расставался с кошкой, так как она должна была приносить ему счастье. Кошка не имела какого-либо натуралистического неприятного вида, скорее носила символический характер и была попросту похожа скорее на какую-то занятную театральную игрушку на палке. На „Зимней сказки" Шекспира я взял слова песенки: „А ну, Джек, ну, вперед, чтоб веселы все были. Кто весел, целый день идет, кто хмур, не идет и миля". Мотив я придумал сам. Начало этого мотива, как и уже потом осознал, было заимствовано из довольно популярного музыкального произведения. Окончание мотива составляло уже бесспорно мою собственность. Впрочем, может быть, оно было тоже откуда-либо заимствовано. Но любопытно, что, когда я напеваю мотив кому-либо из композиторов, никто из них не может догадаться, откуда я заимствовал хотя бы начало. Но, когда я показываю и расшифровываю им, из какого им известного музыкального произведения я его позаимствовал, они бывают приятно удивлены. Итак, я, напевая „А ну, Джек, ну, вперед...", проходил через всю сцену по первому плану из левой кулисы в правую. Затем я пробегал за кулисами через сцену обратно и опять выходил из той же левой кулисы, из которой выходил первый раз. Это было неожиданностью, и зрители разражались смехом и аплодисментами. Я шел тем же путем, уже более усталой походкой, волоча ноги и напевая все то же: „А ну, Джек, ну, вперед..." и т. д. — исчезал в правой кулисе, снова пробегал за сценой на ту сторону, из которой выходил, и опять появлялся под взрыв хохота уже на третьем плане, продолжая уныло петь „А ну, Джек..." и т. д.

Затем, когда я скрывался за кулисами, меня моментально подтягивали на тросе к потолку сцены и я или, вернее, только мои ноги появлялись из-под надуги в верхней части сцены, затем меня на блоке проводили через сцену, а мои ноги шли как бы по воздуху, и я продолжал петь: „А ну, Джек, ну, вперед, чтоб веселы все были..."

Путешествие очень хорошо воспринималось зрителем.

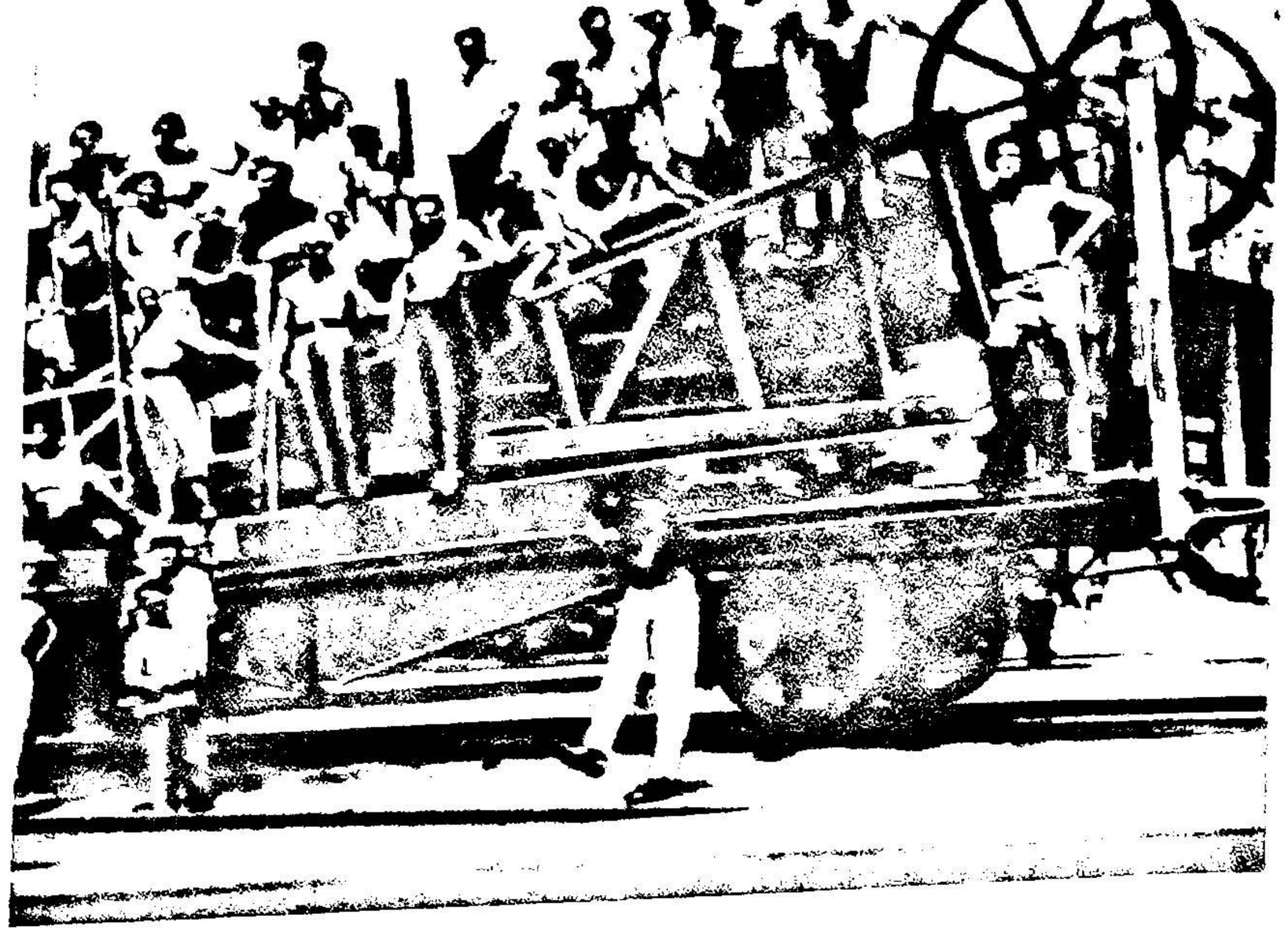
В этой же постановке впервые были использованы скачки на деревянных лошадях, которые почти не двигались, но я так скакал, подпрыгивая под музыку и подгоняя хлыстом лошадь, что получалась подлинная иллюзия скачки на лошади, и зал разражался аплодисментами.

Как видите, творческие интересы мои перенеслись в Первую студию, но я не погрузился всецело в жизнь этого замечательного коллектива.

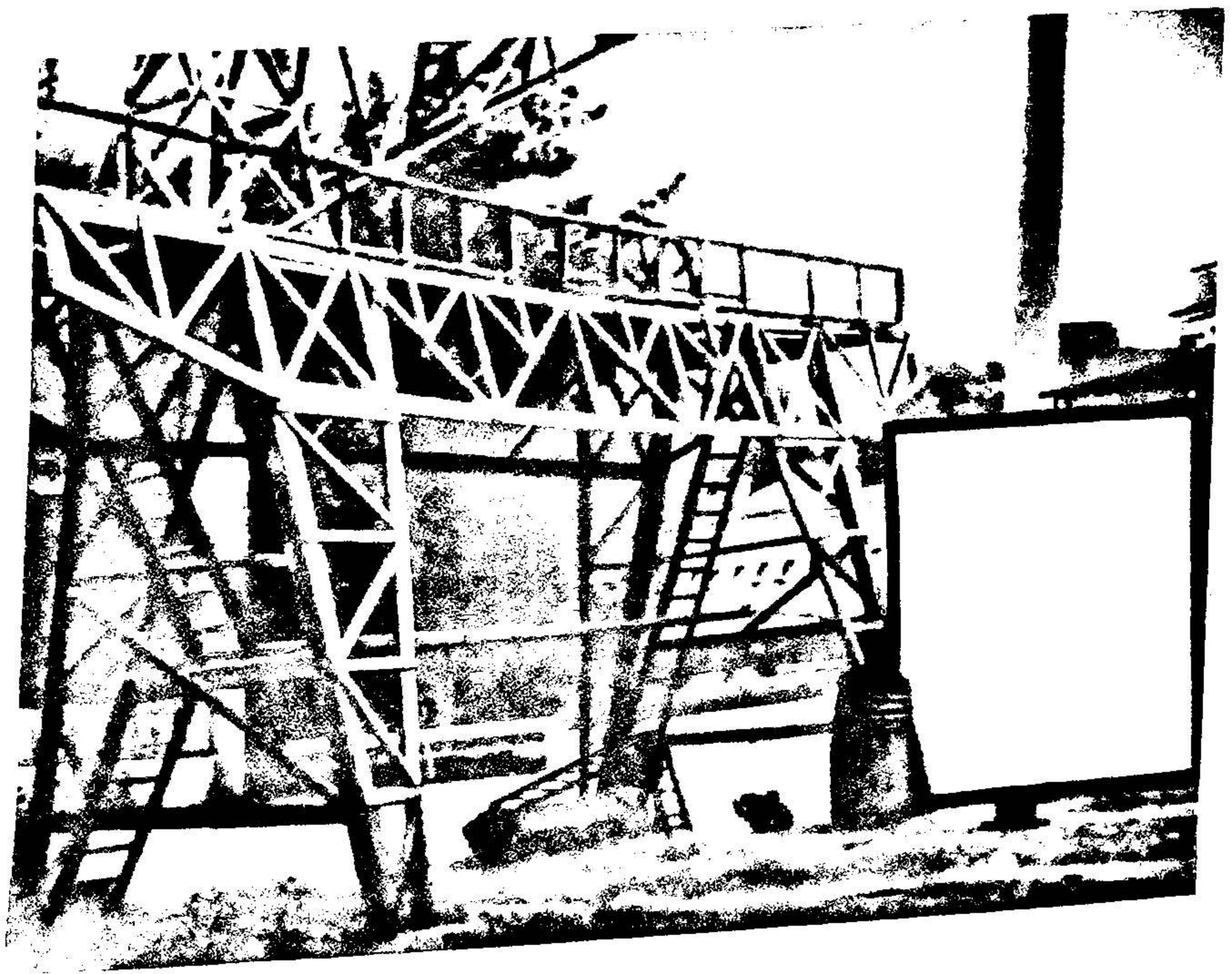
Причиной тому было то, что я не оторвался душой от театра Мейерхольда, а Первая студия был таким коллективом артистов, где каждый пришедший должен был с головой отдать себя общему делу. Удивительный это был коллектив! Вот уж можно сказать, что это была некая театральная, художественная коммуна. К сожалению, я не помню, да и не знал точно в то время организационной структуры этого дела. Пусть лучше об этом расскажет кто-либо из ее основателей и старых студийцев. Я могу передать только свои личные впечатления, которые остались на всю жизнь. Трудно теперь сказать, кто был хозяином этого театра, директором или художественным руководителем и прочее. У меня осталось впечатление, что каждый член студии был и ее равноправным хозяином. Конечно, было какое-то правление или дирекция, или основная группа студии, которая решала планы театра, репертуар, которая вела театр. Но все это было удивительно по-братски и демократично и, я думаю, или у меня осталось такое впечатление, что каждый художник — член студии — мог делать в студии то, что он хочет. Если бы я захотел попробовать свои силы как режиссер и интересно рассказал о своем плане, мне бы разрешили это сделать. Если бы я сделал заявку на какую-нибудь роль, со мной, елико возможно, посчитались бы. Вся же основная группа студии, дружно помогая друг другу советами и мнениями, делала в искусстве театра то, что она хотела и считала равно нужным как для себя, так и для студии.

Любовь к своему искусству, к студии, уважение к товарищам были безмерны не на словах, а на деле. Конечно, все это родилось не само по себе, но пошло и воспиталось от Станиславского, от Художественного театра, от лучших его традиций. Увы, всего этого я не сумел заметить за мое краткое пребывание в самом Художественном театре, а заметил здесь, в его детище. И еще: святое отношение к театру здесь было лишено какой-либо доли ханжества. Вскоре и в самой студии произошли некоторые изменения, но я застал еще именно такое положение дел. Перейдя в большое помещение и обретя художественным руководителем М. А. Чехова, студия начала терять эти свои положительные качества. Впрочем, я был в Первой студии всего два театральных сезона и не могу говорить о дальнейшей ее судьбе. Но на второй год моего пребывания в студии бразды художественного управления

И. В. Ильинский.



Гастрольная поездка коллектива театра имени Мейерхольда. Лето 1923 г.



Конструкция

И. Ильинский (сыщик Кравцов)

И. Ильинский и Н. Церетели. Кадры из кинофильма «Аэлита»

**Кадр из кинофильма «Аэлита»**

взял М. А. Чехов, я и застал этот момент, после которого и начались изменения и в самом коллективе. С приходом Чехова и художественному руководству стал строиться уже другой театр, известный нам в дальнейшем как МХАТ 2. Расцветом же Первой студии было время, когда там было коллективное и коллегиальное руководство. Я был на том собрании, когда М. А. Чехов объявил товарищам, что он хочет стать руководителем студии, что он хочет строить театр, что он видит для этого путь, по которому должен идти театр-студия и что, если товарищи верят ему, то он станет во главе театра. Если же нет, то он вынужден уйти из студии и строить такой театр на стороне. Все студийцы призадумались — они поняли, что с этого дня изменится облик студии. Особенно это почувствовали старшие товарищи. Но авторитет Чехова был так велик в это время, вся молодежь так любила его, что не могло быть и речи об уходе Чехова. Предложение Чехова было принято, и началась новая страница Первой студии, которая вскоре стала МХАТ 2 во главе с М. А. Чеховым и его главным помощником И. Н. Берсеневым. Другие режиссеры — Б. М. Сушкевич, А. Д. Дикий, В. С. Смышляев — в дальнейшем отошли на второй план, уступив место основным замыслам Чехова.

Я не хочу сказать, что руководство Чехова было неинтересным. Как известно, в МХАТ 2 были блестящие спектакли как с его участием („Петербург", „Дело"), так и без него („Блоха", „Тень освободителя" и др.). Отъезд Чехова за границу, к сожалению, прервал замечательный и интереснейший путь этого театра. Чехов уехал в расцвете сил, полный замыслов, от него можно было ждать в дальнейшем и интересных режиссерских работ. Но, увлеченный теософскими учениями, он оторвался от нашей действительности и как художник, по существу, оборвал вообще свою деятельность, которая могла быть и в дальнейшем богата и плодотворна.

К сожалению, я видел Чехова главным образом только как актера на сцене. Я никогда не наблюдал его в репетиционной работе или на занятиях. Его актерская техника была мне совершенно непонятна. Восторгаясь любым большим актером, я понимал все технические как внутренние, так и внешние приемы, которыми он пользуется. Я ощущал и разбирал как зритель и вместе с тем как аналитик-профессионал все результаты его подъема, воодушевления, вдохновения, а также приемов или расчета. Безусловно, Чехов был самым крупным актером, которого я видел на сцене. Умудренный опытом, я могу теперь только по воспоминаниям догадываться, что техника Чехова была крайне разнообразна и совершенна как во внешней, так и во внутренней стороне. В том, что в н у т р е н н е е и в н е ш н е е в его игре стояли на огромной высоте по силе выразительности и воздействия и не уступали в этом друг другу, взаимно сливаясь, было секретом его ошеломляющей игры.

Как он делал свой первый выход в „Деле"? С ошеломляющей точностью и ясностью он приносил с собой на сцену образ добродушного старика-помещика, провинциала, но дворянина, в безоблачное утро которому так радовался этот человек, стукающийся на ходу головой о притолоку, однако он этим не отвлекал внимания от тут же выраженной им доброй и нежной любви к дочери, любви такой нежной, по-детски трогательной, как это утро, которому так радовался этот старик-ребенок. От одной этой сцены навертывались слезы на глаза зрителей, восхищенных высокой степенью искусства, атмосферой жизни, которые актер приносил с собой на сцену, и зритель сразу любит этого трогательного, беспомощно-доброго старика...

А дальше! Сколько великолепного и тонкого юмора, сколько душевной наблюдательности художника там, где Чехов—Муромский с важностью надевает все регалии, наивно и благородно верит, что он найдет правду у „снятельного лица"... Я могу спросить у читателя, помнящего пьесу: может ли он представить, как зритель будет реагировать и воспринимать последующие события драмы, когда чиновники-взяточники станут мучить, обирать и доведут до смерти этого дряхлого старика, с душой открытой и доброй, как у ребенка?..

Нельзя описать степень гениальности, проводимой Чеховым сцены Хлестакова, когда он, голодный, ходит в гостинице, глотая слюну. Или сцены Мальволио в „Двенадцатой ночи", где Чехов разговаривает с партнерами, будучи уверен, что он говорит сам с собой, принимая их реплики за свои мысли. Мне предложили дублировать Чехова в этой роли. Я впервые посмотрел эту постановку. Восхищенный, я пришел домой и раскрыл Шекспира. Я не нашел тех сцен, которые играл Чехов, я не нашел слов, которые говорил Чехов, это была гениальная импровизация, основанная на Шекспире. Я отказался дублировать Чехова и правильно сделал. Когда на это предложение согласился такой артист, как Певцов, то и он потерпел после Чехова жестокую неудачу.

К сожалению, я видел Чехова на репетиции всего один раз. Он помогал исполнительнице роли Екатерины Карпаковой в „Укрощении строптивой". Тут я воочию увидел, что он в совершенстве владеет внешней техникой. Настоящие слезы в... Хлестакове говорят о его внутренней технике. Приходится пожалеть, что я пропустил возможность поучиться у этого гениального актера, повстречавшегося мне на пути. Помню, что он сказал мне после „Укрощения строптивой":

— Здорово вы играете, Игорь Владимирович.

— Что вы, Михаил Александрович, — отвечал я. — Я же здесь играю внешними приемами.

— А это мне не важно, — сказал Чехов. — Было бы хорошо, правдиво, впечатляюще.



Вспоминая Первую студию мне хочется еще рассказать и не о столь знаменитых актерах. Особенностью и стилем всех актеров Первой студии была скромность. Скромность не показная, а органическая. Люди думали о своем искусстве, о своей студии, о своей роли, но не о карьере или выдвижении. Поэтому мне хочется сказать о двух великолепных актерах Первой студии — В. В. Готовцеве и В. А. Попове. Вспомнить о них и поговорить об их судьбе. Когда я поступил в студию, я удивился, что В. В. Готовцев является финансовым хозяином студии. Он репетировал, погромыхивая ключами от несгораемого шкафа. Его хозяйственные способности были неоспоримы, и использовались для дела. Тут он держался властно и авторитетно. „Понял я вас", — говорил он, когда требовались деньги. — „Я вас сердечно определил", — говорил он, выдавая их.

Нельзя было узнать его на репетиции. Он становился деликатным и чутким художником. Великолепен и сочен он был в шекспировских ролях: сэра Тоби в „Двенадцатой ночи" и Петруччо в „Укрощении строптивой". Неподдельная, брызжущая жизнерадостность и темперамент сопровождали его в этих ролях. Замечательно играл он полицейский персонаж в „Тени освободителя" по Салтыкову-Щедрину, найдя неповторимые краски для лазоревого, благоухающего и с наслаждением пасущегося на служебной и жизненной ниве жандарма, щедро и художественно раскрыв его преуспевающую, сладострастную душу борова.

Смело и интересно играл Петра Первого.

Как же можно примириться с тем, что этот замечательный и скромный артист, не был использован должным образом в Художественном театре, куда он поступил после закрытия МХАТ 2! Разве так много таких артистов? Я уже не говорю про те неиспользованные задатки режиссера, которые я видел в В. В. Готовцеве еще в те далекие годы.

Еще большей скромностью отличался В. А. Попов, актер-энтузиаст, которому не очень везло в Первой студии, так как ему много приходилось дублировать. Но любую репетицию он одухотворял своим присутствием, своей фантазией. Он был любимцем студии, долго выступая на капустниках студии в роли неудачливого фокусника-факира в злободневных сценах. Он двадцать четыре часа в сутки жил своей новой ролью, дотошно находя детали и подробности в жизни образа. Его дотошность послужила тому, что он, занимаясь из любви к искусству и борясь в студии за усовершенствование ряда звуковых эффектов (шум морского прибоя, дождя и прочее), сделался лучшим специалистом этого дела, изобретая самые неожиданные приспособления и даже машины.

Совсем недавно, встретившись с ним на одной работе на Московском радио, я увидел, что он сохранил все свои великолепные качества взыскательного актера и художника.

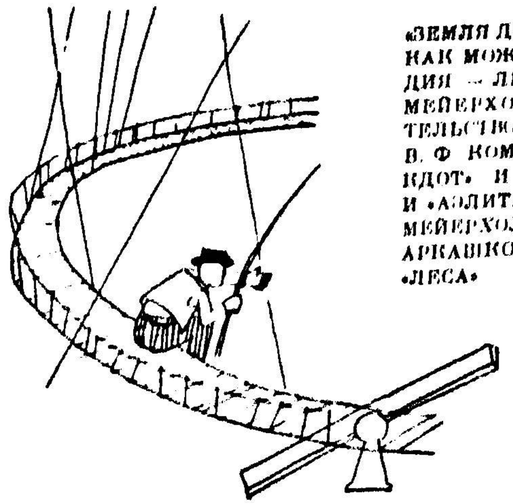
Но почему же его талант так мало используется в Художественном театре? И грустью начинала думать, неужели у нас переводились режиссеры, которые не могли бы пропустить и не использовать возможности этих и подобных им художников. Неужели скромность, воспитанная Станиславским, Первой студией и тем же Художественным театром, мешает занять им место в пышном Художественном театре?

Не могу не упомянуть С. Г. Бирман, вдохновенную актрису и человека. Серафима Германовна вобрала в себя поистине л у ч ш е е, чему можно было научиться у К. С. Станиславского и его соратников. Это лучшее она несет на всю время работы в разных театрах. Порой она слишком увлекалась и ее иной раз обвиняли в... формализме. Но ведь и склонность к увлечениям и неизменное вдохновение она также почерпнула у своего гениального учителя.

А. Д. Попов, С. В. Гиацинтова, Л. И. Дейкун, О. И. Пыжова, Б. В. Бибиков, Л. А. Волков — много было талантливых и скромных художников в Первой студии.



# ГЛАВА XX



«ЗЕМЛЯ ДЫБОМ» · ИМПЕРАТОР НА ГОРШКЕ · КАК МОЖЕТ ИГРАТЬ ГРУЗОВИК · ИНТЕРЛЮДИЯ — ЛЕТО 1923 г. · ПЕРВЫЕ ГАСТРОЛИ МЕЙЕРХОЛЬДОВСКОГО ТЕАТРА · СОВМЕСТИТЕЛЬСТВО ШИРИТСЯ · СНОВА ТЕАТР ИМЕНИ В. Ф. КОМИССАРЖЕВСКОЙ · «СКВЕРНЫЙ АНЕКДОТ» И «ТРИ ВОРА» · «МЕЖРАБПОМ РУСЬ» И «АЭЛИТА» · ПЕРВЫЕ УРОКИ КИНО · «ЛЕС» · МЕЙЕРХОЛЬД И КЛАССИКА · РАБОТА НАД АРКАШКОЙ · ЗЕЛЕНЫЕ ПАРИКИ · ПРЕМЬЕРА «ЛЕСА»

Вся обстановка и атмосфера студии не могла не вызвать во мне, конечно, соответственного уважения и внимания, несмотря на все легкомыслие, которое мне в те годы было присуще. Напоминаю, что моя творческая жизнь не ограничивалась Первой студией. Спектакли в театре Мейерхольда продолжались, отношения с Всеволодом Эмильевичем налаживались. Я принимал участие в праздновании его двадцатипятилетнего юбилея, происходившего в Большом театре, и не только продолжал играть „Великодушного рогоносца", но и часто бывал на репетициях „Земля дыбом", которую ставил Мейерхольд. „Земля дыбом" была переделана С. Третьяковым из пьесы Мартине „Ночь". Два эпизода в „Земле дыбом" волновали меня совершенно по-разному. Еще на репетициях я узнал, что Зайчиков, игравший какого-то царя или императора, по ходу действия должен был на глазах у зрителей садиться на горшок для отправления естественных надобностей. Но очарованный этой выдумкой Мейерхольда, я нетерпеливо ждал первого спектакля, гадая, как отнесется к такому эксперименту зритель. Я не исключал возможности свиста и скандала. Каково же было мое удивление, когда я услышал гром аплодисментов, как только Зайчиков — император уселся на

горшок. Как, однако, хорошо, подумал я, Мейерхольд знает публику! Другой эпизод произвел на меня не менее сильное впечатление. Но это впечатление было не под стать первому. Я несколько раз приходил смотреть именно эту сцену в спектакле. Это была чисто „режиссерская" сцена. Герой пьесы умирает. Медленно на сцену, под монотонный шум мотора въезжает грузовик. Пауза. Близкие прощаются с телом покойного; гроб устанавливают на грузовик. Тихо работает в паузе мотор, как бы заменяя скромным своим шумом траурную музыку. Последнее прости. Грузовик медленно трогается с места, мотор меняет ритм и грузовик исчезает со сцены, с ревом мотора, который, удаляясь, еще некоторое время слышен за сценой. Провожавшие гроб застыли на месте. На этом заканчивается эпизод, а этот впечатляющий звук мотора еще долго остается в ушах захваченного драматизмом сцены зрителя. Сам по себе натуралистический прием — въезд на сцену настоящего грузовика — мастерством и силой художника-режиссера, использовавшего разные ритмы движения грузовика и шума мотора, приобрел властное воздействие на зрителя.

Случайные обстоятельства сопутствовали моему совместительству в двух театрах. В Первой студии рано закончился сезон, я был свободен и смог участвовать в первой гастрольной поездке театра Мейерхольда по Украине. Города, в которых мы выступали, славились театральной, взыскательной публикой: театры Синельникова и Соловцова в Харькове и Киеве считались одними из лучших в России. Многие актеры, воспитавшиеся в этих театрах, до сих пор украшают лучшие сцены столицы.

В этих городах была очень театральная публика, которая проявляла большой интерес к новым веяниям театрального искусства. Поэтому зрители и главным образом, конечно, молодежь устремились на мейерхольдовские спектакли. Необычно и интересно начались гастроли театра в Харькове спектаклем „Земля дыбом". Конструкции были подвезены к оперному театру, где проводились гастроли, с большим опозданием. Только к девяти часам вечера грузовики подъехали к театру. Все зрители были на улице перед зданием театра. Молодежь начала помогать выгружать и переносить конструкции во двор и на сцену. Выгрузка и установка конструкций заняла еще часа два-три, и спектакль начали в двенадцать часов ночи. Публика не только добродушно отнеслась к этому опозданию, но и с большим энтузиазмом приняла спектакль. Не меньший успех имел и „Великодушный рогоносец". Молодостью, свежестью веет от фотографии молодой труппы театра Мейерхольда на гастролях в Харькове и вообще от всей этой поездки. Опять загорание на крышах вагонов, на киевских пляжах, бесконечные прогулки на лодках по Днепру. Из Киева в Днепропетровск мы переезжали на пароходе, загорая на конструкциях и купаясь в Днепре. Затем Ростов с его шумным южным деловым оживлением на улицах, принявший театр более трезво и скептически. Но и там среди любителей



оперетты и театров миниатюр нашлись энтузиасты нового театра, гастроли которого и закончились в этом городе с большим успехом.

Впервые за несколько лет моей начавшейся трудовой жизни я позволил себе отдохнуть около месяца в Крыму, где я получил первое приглашение сниматься в кино. В Ялте уже начала функционировать кинофабрика. Мне предложили играть роль какого-то рыбака, которого волны в бессознательном состоянии прибивают к берегу. Я сразу увлекся этим предложением и не мог удержаться, чтобы не начать репетировать эту сцену на пляже. Я лег в море у берега и предоставил свое „безжизненное" тело во власть волн. За этим занятием меня и застал один кинематографический деятель, приехавший из Москвы. Узнав причину такого моего поведения в воде во время прибоя, он отговорил меня играть роль трупа. „Не стоит размениваться, — сказал он мне. — Через месяц в Москве организуется одно новое кинематографическое общество. Я имею к нему некоторое отношение. Если тебя интересует кино, то мы пригласим тебя, тем более что о тебе у нас уже был разговор". Я прислушался к его совету и воздержался от первого предложенного мне дебюта.

Из Крыма приехал я в Харьков, где уже начались гастроли Первой студии МХТ. Театр Мейерхольда был в отпуске. Так удачно продолжалось мое совместительство. В Москве совместительство мое неожиданно расширилось. Я стал актером трех театров, так как в это время открылся, как я уже рассказывал, возрожденный Сахновским театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Я вошел прежде всего в спектакль „Скверный анекдот", где играл роль генерала Пралинского. Роль была для меня трудна и, пожалуй, мне не свойственна. Но пресса отнеслась к этой работе довольно снисходительно. Достоевский очень трудный автор, в чем я убедился много лет спустя. Поэтому не мудрено, что эта роль у меня была лишь эскизно намечена.

В свое время я очень любил этот спектакль, поэтому с удовольствием играл и в его новом варианте.

В том же году в театре имени В. Ф. Комиссаржевской была сделана новая постановка „Трех воров". Роль Ташюки я играл почти без изменений в сравнении с аквариумовским спектаклем. Незатейливый спектакль делал сборы и помог в деле популяризации маленького театрика. В Первой студии удивлялись моей „разносторонней" деятельности, но так как в это время оказалось, что я был свободен в новых постановках, то руководство студии благосклонно мирилось с моим совместительством и сквозь пальцы смотрело на мои успехи на стороне. Совершенно неожиданно и как бы невзначай я стал репетировать у Мейерхольда роль Аркашки Счастливцева в „Лесе". Когда я репетировал, увлеченный замыслами Мейерхольда, я даже, откровенно говоря, не представлял, чем кончится такое „доигрывание" спектаклей у Мейерхольда, но соблазн мейерхольдовских замыслов был велик, и

и боялся заикнуться об этой работе и просить о ней разрешения у руководства студии, а там просто пока ничего не знали или делали вид, что не знают.

Особых фактических препятствий для репетиций не было. В Первой студии началась, правда, работа над пьесой Бена Джонсона „Вольпона", в которой я должен был играть роль слуги Моски, но репетиции шли довольно вяло, трудная пьеса поначалу не ладилась, вскоре репетиции заглохли, и я получил полную свободу и мог репетировать вплоть до выпуска „Леса" у Мейерхольда. Итак, я работал в трех театрах. Репертуар театра Мейерхольда составлялся в зависимости от репертуара Первой студии, а репертуар театра имени Комиссаржевской — от репертуара первых двух театров. Но, несмотря на такую загрузку, деятельность моя ширилась. Этот театральный сезон был чреват для меня еще одним событием, сыгравшим большую роль в моей дальнейшей судьбе.

В эти годы оживилась и приняла новые организационные формы советская кинематография. Осенью 1923 года было создано Акционерное общество „Межрабпом-Русь", в дальнейшем преобразовавшееся в „Межрабпом-фильм". Инициаторы — Алейников, Трофимов и другие — поставили себе задачу создать сначала один фильм. Постановка фильма была поручена возвратившемуся из эмиграции режиссеру Я. А. Протазанову. Это и было то самое начинание, о котором говорил мой знакомый в Ялте. Основой для сценария будущего фильма послужил роман А. Н. Толстого „Аэлита", где повествуется о фантастическом полете на Марс.

ГЕНЕРАЛИССИМУС БУРБУЗ (шарж Е. Коробовой). „Ночь" Мартинэ. Театр Революции (1922)

Среди приглашенных для участия в новом фильме актеров оказался и я. Руководители нового общества видели меня в „Укрощении строптивой" и в „Рогоносце" и хотели испробовать мои возможности, чтобы в дальнейшем сделать из меня кинематографического комика. В виде пробы мне была поручена в „Аэлите" небольшая комическая роль сыщика Кравцова.

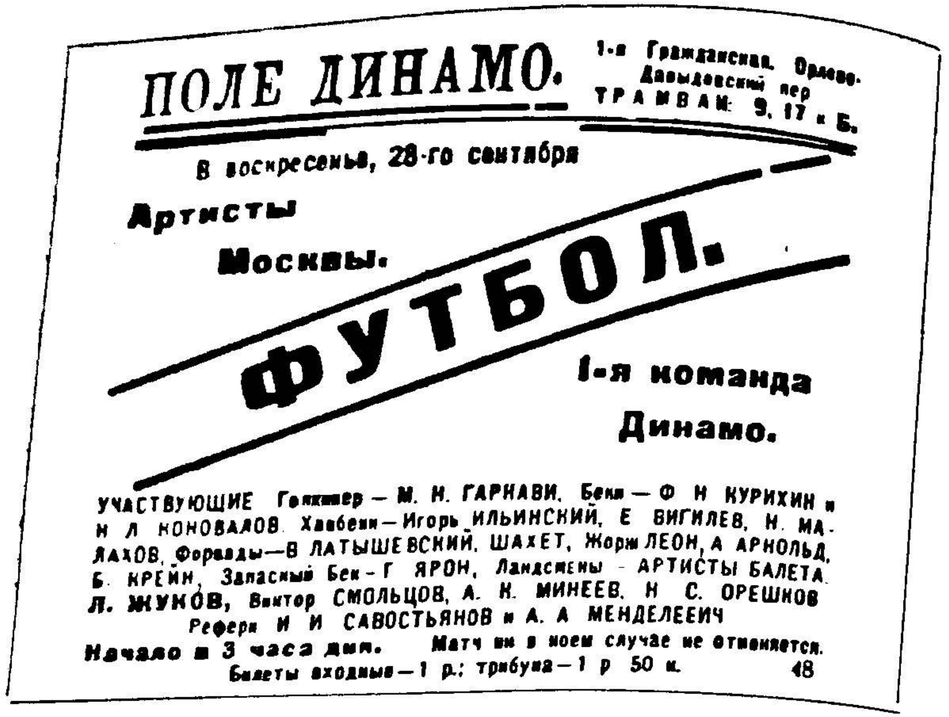
Съемки начались очень скромно, потому что средства у общества были ограничены. Впервые я участвовал в съемке на натуре во время Октябрьской демонстрации 1923 года. В течение осенне-зимнего сезона состоялось еще несколько съемок на натуре. И только



ближе к весне были подготовлены декорации и база для съемок в павильоне фабрики „Межрабпом-Русь" в Петровском парке. Происходившие через большие интервалы съемки почти совершенно не отвлекали меня от столь насыщенной театральной работы. Первое время я не мог еще освоиться и разобраться в работе для кино. Просмотрев материал, заснятый на натуре, я ужаснулся. Хоть бросай актерскую работу! Мои движения были нечетки, невыразительны. Я сливался с другими исполнителями, получалась какая-то каша. Однако когда я увидел свою работу на более близких планах, снятую в павильоне, я был удовлетворен. В ней уже не оказалось случайных мизансцен, которые невольно получались на снятых с общего плана натурных кадрах. Я получил первый наглядный урок разницы в примитивной технике игры кинематографического актера на крупных и общих планах. Эта разница не ощущалась в театре, но в дальнейшем я понял, что и в театре могут быть „первые планы". Это бывает в том случае, когда все внимание на сцене для зрителя сосредоточивается на одном актере. Это сосредоточение достигается всеми имеющимися средствами театра и режиссера: светом, мизансценой, вниманием партнеров, акцентированием на данном первом плане и пр. Самый крупный актер может оказаться бессильным на сцене, если он вздумает играть одними глазами или пользоваться тончайшими нюансами интонаций на фоне передвигающихся в это время партнеров, к тому же не будучи соответственно освещен или в том случае, когда от него будет отвлечено внимание зрителей. Оказывается, что эту простую истину не всегда знают и оценивают молодые актеры. Я. А. Протазанов на первых же порах своей работы учил меня „чувствовать на лице свет", „находиться в свете", быть более выразительным в жестах и движении на дальних планах и при массовых сценах. Эта, казалось бы, примитивная техника кинематографического актера бывает полезна и на сцене театра. Но как много даже опытных актеров проходят мимо этих золотых кинематографических правил.

ГЕНЕРАЛ ИРАЛИНСКИЙ. „Скверный анекдот" Ф. Достоевского. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской

Пробуя себя в кино и начиная увлекаться результатами таких проб, я все же все свои творческие силы и внимание обратил на репетиционную работу с Мейерхольдом в „Лесе" Островского. На первых же беседах




Всеволод Эмильевич очень красочно рассказывал об образе Аркашки Счастливцева. „Мне представляется, — говорил он," — что Аркашка идет по лесным дорогам и полевым тропинкам в черной, плоской испанской шляпе, какие бывают у тореадоров и которую он прихватил из театрального гардероба. Небольшой узелок с платьем, башмаками и парой суфлерских экземпляров он несет за спиной, идет он совершенно голый, босой, с лопухом в виде фигового листа, рукой, помахивая зеленой веткой, отгоняет мух и оводов". Конечно, он не предлагал осуществить такой костюм, но образно это было очень интересно. Пьеса „Лес" была разбита на тридцать три эпизода. Каждый эпизод имел свое название, которое появлялось на экране над конструкцией. Названия были произвольные и сочинены Мейерхольдом. Из них вспоминаю: „Алексис ветреный мальчик", „Объегоривают и молятся, молятся и объегоривают", „Аркашка-куплетист", „Пеньки дыбом", „Аркашка и Курский губернатор", „Пеньки дыбом еще раз", „Люди мешают, люди, которые власть имеют" и другие. Конструкция представляла собой узкий мост-дорогу, которая шла сверху, подвешенная на тросах, полукругом вниз и как бы продолжалась уже на сцене. Несчастливцев и Счастливцев встречались на верхней площадке начала этих мостков и постепенно из эпизода в эпизод спускались по этой дороге до входа в усадьбу Гурмыжских. На сцене ставились нужные для эпизодов детали: веревка для развешивания белья, различная нужная по ходу действия мебель и реквизит, которые устанавливали в полутьме во время кратких перерывов между эпизодами действующие лица из обслуживающего персонала и дворни. Спектакль сразу начинался со встречи Несчастливцева со Счастливцевым. Однако вся сцена встречи (вторая картина второго акта у Островского) была разбита на ряд эпизодов. Перемена света обозначала начало следующего эпизода. Эпизоды встречи Несчастливцева и Счастливцева перемежались такими же сравнительно короткими эпизодами, которые шли на самой площадке сцены. Это были сцены из первого акта у Островского (чтение письма и пр.). В это время „мостки-дорога" оставались в полутьме, как и фигуры Несчастливцева и Счастливцева, которые подготовлялись к следующему эпизоду. Когда начинался эпизод наверху, на дороге, то в полутьме оставалась сама сцена. Таким образом проходил первый акт. Во втором и третьем (и последнем) акте эпизоды чередовались на самой сцене, а мостки были также использованы для взбега Аксюши, когда она хочет броситься в воду, для прятания Аркашки, для последнего ухода Несчастливцева и Счастливцева.



Перемонтировкой текста Островского Мейерхольд дал почин для вольного обращения с классиками, что нельзя признать, конечно, правильным. Такая бесцеремонность может быть оправдана лишь как эксперимент, как принципиальное желание Мейерхольда показать возможности новых форм для современной драматургии, сменой эпизодов подхлестнуть и активизировать действие, перенести в театр некоторые особенности и приемы кинематографа. Не дать театру отстать от нового искусства — кино. Политически, социально заострить и по-современному решить классические произведения. Последнее было самым сильным принципиальным шагом Мейерхольда и стало и по сей день задачей советского театра при постановке классиков.

Известно также всем, что, с другой стороны, слишком вольное обращение с классиками породило массу вульгарных подражаний как в столичных театрах, так и на периферии. Мейерхольда можно было справедливо упрекать в том, что он „калечит" классиков, но что можно было сказать про ту моду на безобразия, которая с легкой руки Мейерхольда охватила все режиссерские работы и все постановки классических пьес, начиная с эйзенштейновского „На всякого мудреца довольно простоты", где реалистические персонажи Островского были заменены клоунами с злободневными именами, которые кувыркались и двигались на проволоке, и кончая изменившим своим традициям Малым театром, в котором и сам Мейерхольд хотел видеть академические образцы и трактовку классики. Во всех дальнейших своих работах над классической драматургией, будь то „Ревизор" Гоголя, „Горе уму" Грибоедова (так предпочел назвать Мейерхольд грибоедовскую пьесу, взяв за

названия первый вариант Грибоедова), „Свадьба Кречинского“ Сухово-Кобылина, „33 обморока“ (Мейерхольд чеховские водевили „Юбилей“, „Предложение“ и „Медведь“ соединил в один спектакль) — во всех этих спектаклях был перемонтирован текст, использованы старые авторские варианты и вставки из других произведений тех же авторов, вводились новые персонажи и вставные сцены. Часто это было очень талантливо, ярко и впечатляюще. Но еще чаще Мейерхольд изменял автору, насилуя и излишне осовременивая автора, когда он на основе авторского произведения создавал уже свое, новое, мейерхольдовское произведение.

Зрители, которые хотели увидеть в театре „Ревизора“ Гоголя, не читая раньше этого произведения, могли иметь совершенно превратное понятие о гоголевском шедевре, посмотрев мейерхольдовский спектакль. По существу, правы были те зрители, которые говорили: „Пойдем посмотрим, что сделал Мейерхольд из Гоголя“ или „Что он сотворил из Грибоедова“. Над драматургом превалировал режиссер — Мейерхольд.

В этих постановках наряду с вымученным, надуманным оригинальничанием было так много талантливых выдумок, истинных находок, так много интересных, правильных решений, что, как мне кажется, все это во многом оправдывало ряд экспериментов.

Главная беда была в том, что Мейерхольд нашел массу подражателей, которые крайне дискредитировали на долгие годы его методы работы над классикой. Если Мейерхольд из сладкоречивого персонажа Милонова в „Лесе“ сделал священника, то режиссер Хохлов лет через восемь в „Волках и овцах“ из старухи Мурзавецкой сделал игуменью. А режиссер Волконский изо всех сил старался „перемейерхольдить“ Мейерхольда в пьесе Островского „Доходное место“ в Малом театре. В Ленинграде режиссер Терентьев, ставя „Ревизора“, усадил городничего в первом акте в уборную, откуда тот должен был давать распоряжения. Если мейерхольдовская „зараза“ проникла в столичные театры, то что же делалось на периферии?!

Как известно, позже Мейерхольд восстал против такой вульгаризации и выступил сам против „мейерхольдовщины“. „Лес“ был его первой постановкой, в которой он начал свои эксперименты с русской классикой. Что было интересного и талантливого в этой постановке? Замечательно и свежо была решена сцена Аксюши и Петра, которую они проводили, катаясь на гигантских шагах.

В следующей сцене Петр играл на гармонике старый вальс „Две собачки“, под который и проводилась лирическая сцена Аксюши с Петром. В дальнейшем мотив „двух собачек“ был использован для популярной в свое время песни „Кирпичики“. И лет через пять стали говорить, что Мейерхольд использовал „Кирпичики“ и ввел современную песню и сцену из „Леса“. На самом деле эта лирическая сцена



под гармошку имела такой успех, что именно из нее и родилась современная песенка „Кирпичики“.

В дворовых эпизодах „Леса“ на сцене летали и расхаживали ручные голуби, давая зрителю ощущение жизни усадьбы. Аксюша развешивала белье на веревке, гладила его, а в сцене объяснения с Гурмыжской каталкой накатывала белье на столе. Улита пела душещипательные романсы по ходу действия. Аркашка в сцене с Улитой качался с ней на качелях. Иногда он останавливал качели и просил ее спеть что-нибудь, когда она сидела на высшей точке поднятой части качелей. Аркашка в сцене объяснения в любви также подпевал Улите: „Не искушай меня без нужды...“ В ряде других мест он пел куплеты из водевилей и старинных оперетт. В эпизоде „Аркашка-куплетист“ он после слов: „Вы что же, иностранец будете?“—„Иностранец буду“, — пел Карпу: „Когда я был Аркадским принцем, любил я очень лошадей, скакал по Невскому проспекту, как угорелый дуралей“.

В первой сцене с Несчастливцевым Аркашка ловил с мостков рыбу. Несуществующая рыба трепыхалась на несуществующей леске в руке Аркашки, откуда водворялась в чайник с воображаемой водой.

Ловлю рыбы я по заданию Мейерхольда разработал самостоятельно, и каждая пойманная рыбка вознаграждалась аплодисментами.

В сцене устрашения купца Восьмибратова Несчастливцевым Аркашка помогал как мог. Он громыхал железом, подражая грому, и пугая этим Восьмибратова, пользуя слова Островского: „А я чертей играл. Прыгал вот так по сцене“. Мейерхольд предложил мне быстро переодеваться в черта, прыгать и пугать Улиту в мохнатом трико с хвостом. Я решил, что Аркашке достаточно спрятаться за кресло, снять с себя штаны и выскочить оттуда в „чертовом трико“ перед Улитой. Оправдывал я это тем, что Аркашка, одетый в разные старые театральные обноски, прихваченные из различных гардеробов, взял с собой и трико черта, которое носит вместо кальсон. В роли Аркашки было придумано очень много самых различных трюков. Мейерхольд трактовал эту роль как беспшабашного гаера и забулдыжку. Однако в такой трактовке был забыт Аркашка-человек. За трюками и почти цирковыми фортелями пропадал золотой текст Островского. Особенно это касалось знаменитых монологов Аркашки о родственниках и о встрече с трагиком Бичевкиным. Та степень жалости к Аркашке, несчастному неудачному актеру, которая должна была родиться в отношении к нему зрителей, исчезла. Мейерхольд прошел и мимо горечи, которая засела в душе Аркашки за всю его скитальческую, актерскую жизнь. Аркадий Счастливцев не очень-то чистоплотен, не брезгует ничем, может и „позаимствовать“ и кое-что „ампоше“. Но все же он несет до конца пьесы свой благородный кусочек актерской души. Ведь недаром пьеса кончается словами Несчастливцева, обращенными к Аркашке: „Руку, товарищ!“

Впрочем, возможно, здесь я как актер также должен разделить эту ошибку Мейерхольда. Видимо, я не заметил и не использовал некоторых намеков, которые давал мне Всеволод Эмильевич в своих показах. Я помню, что Мейерхольд просил меня помнить, что Счастливцев играл „любовников". Поэтому Всеволод Эмильевич предостерегал меня играть Аркашку как чистого комика.

„Он легкий, не без изящества, служил на ролях первых любовников, поэтому его надо играть скорей простаком, чем комиком. Последнее может отяжелить „роль".

Но одновременно с этим замечанием Мейерхольд предложил мне поучиться разным комическим и эксцентрическим куплетам у эстрадного комика-„босяка" Алексея Матова, талантливого ленинградского куплетиста-эксцентрика. Также советовал приглядеться к выступавшему французскому эксцентрику Мильтону. Алексей Матов был даже приглашен на несколько уроков в театр, и я у него научился некоторым манерам и „антраша" для роли Аркашки.

Я, увлеченный внешним комизмом и куплетами, упустил ту душевную горечь, которую несет в себе Аркашка. Лишь в дальнейшей редакции этой роли в Малом театре мне удалось восполнить эту сторону образа. В „Лесе" Мейерхольд вернулся к костюму, гриму и парикам. Спектакли в прозодежде, без грима, в абстрактных конструкциях явно исчерпали себя. Оголившись, театру надо было начать заново одеваться. Конструкции остались теми же, но к ним прибавилось уже много реалистических деталей, а сами они стали не только площадками для игры, но имели явно осмысленный характер. Появились самые обыкновенные костюмы. Ни конструктор-художник (В. Федоров), ни режиссер не искали здесь ярких красок, их мало интересовала живописная сторона, и оформление носило достоверный характер. В отношении костюмов Мейерхольд ограничился только тем, что пересмотрел традиции и даже штампы, которые установились для ряда персонажей пьесы Островского.

Несчастливцеву вместо традиционного полотняного пальто и сапог Мейерхольд придал плащ, который он и обыгрывал, равно как в бытовых, так и в романтически-театральных сценах. Он был в широкополой шляпе и свободной рубахе, которая вправлялась в брюки навыпуск, что придавало Несчастливцеву более художественный и романтический вид.

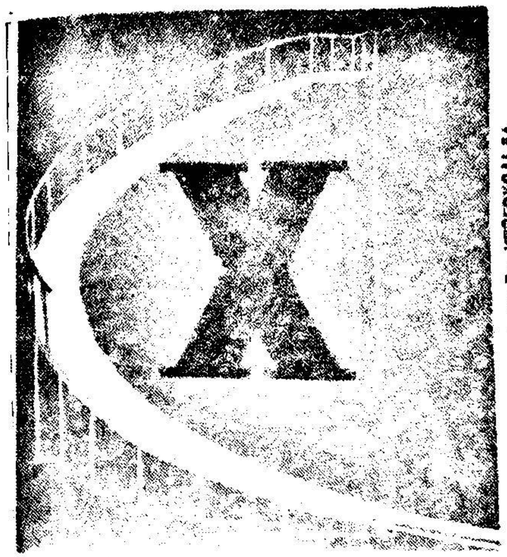
Счастливцев был одет в старые широкие рваные клетчатые штаны, утрированно рваную рубашку, которую прикрывала тореадорская испанская курточка без талии, на голове плоская черная шляпа с полями. Камнем преткновения оказались парики. Мейерхольд разрешил пользоваться париками и наклейками. Но для того чтобы не изменить своим принципам совершенно, он поставил вопрос о „фактуре". Фактура париков и наклеек не должна быть, по его мысли, поддельной.



Уж если надевать парики, то особенные, которые должны вызвать разговоры и... недоумение.

Здесь и была отдана дань псевдоноваторству и внешней сенсации. Материал париков, по мысли постановщиков, должен был заключаться не в подделке внешнего убедительного вида актера, а в использовании натуралистических материалов: грубой бараньей шерсти для парика купца Восьмибратова и его сына, морской или еще какой-то травы для гимназиста, чтобы подчеркнуть его „зелень". Отсюда и появился пресловутый зеленый парик у Алексиса, золотые нити для волос и бороды священника, в которого Мейерхольд обратил помещика Милонова. Исходя из слов Аркашки: „Пробовал бороду отпустить, да не выходит, одни только перья растут" — Мейерхольд предложил мне в совершенно голый и лысый монтюр парика воткнуть несколько настоящих куриных перьев. Что говорить! Нельзя было всю эту операцию назвать убедительной или удачной. Сам Мейерхольд не мог, как мне кажется, точно и ясно объяснить свой замысел. Прошли

**Обложка и программа спектакля**




ЭПИЗОДЫ

ЧАСТЬ I

1 По шпалам.
2. Таинственная записка
3. Дитя природы взлелеянное несчастьем
4 Алексис — ветреный мальчик
5. Хлеб да вода — актерская еда
6 Три добрых дела разом
7 Аркашка и Курский губернатор.
8 Отец Евгений и его программа максимум
9 И у них биомеханика
10. Нотариальная контора
11 Аркаша против мещанства.
12 Светская дама и девочка с улицы
13 Бесплодный.
14 Невеста без приданого

ЧАСТЬ II

15. Педикюр
16 Сом в руку
17. Аркашка — куплетист
18 Ум практический
19 Обегорает и молится молится и обегорает
20. „Пеньки дыбом".
21 „Люди мешают, люди, которые власть имеют"
22 Нашла коса на камень
23 Лунная соната
24 Между жизнью и смертью
25 Актриса нашлась

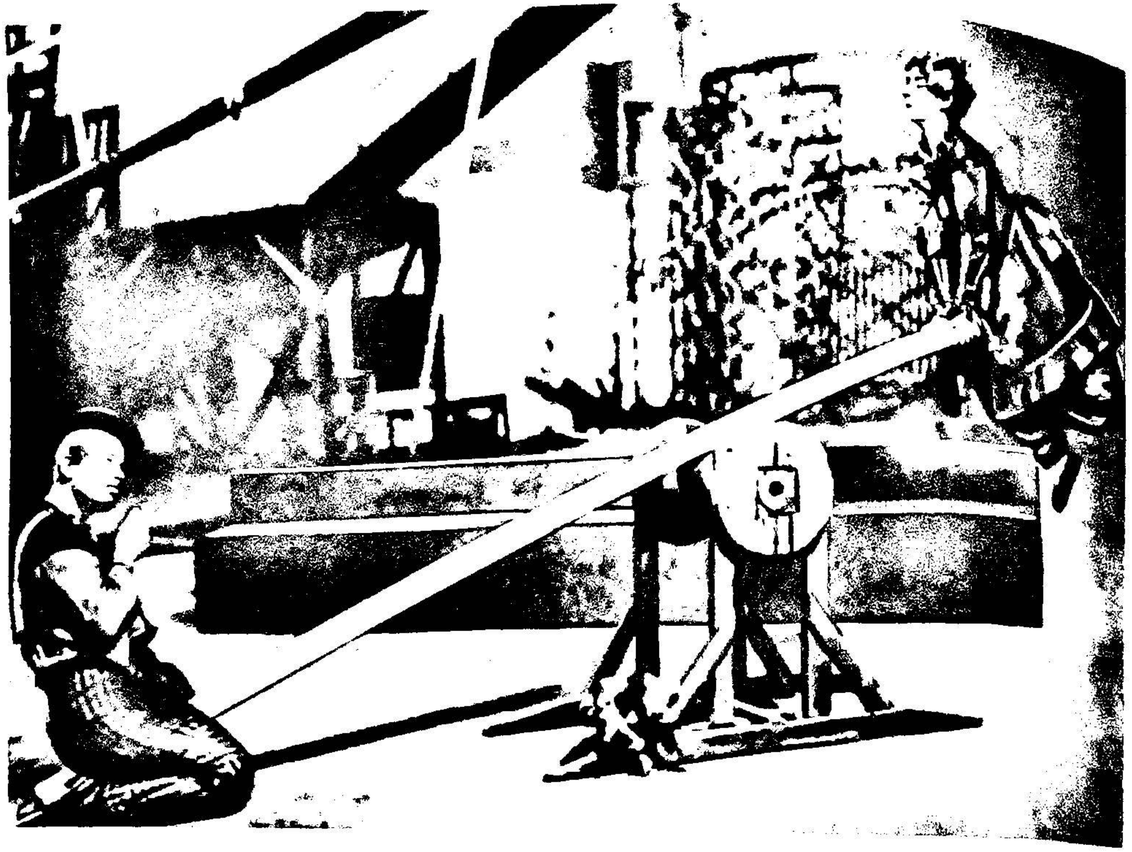
ЧАСТЬ III

26 Собирая цветы
27. В золотой клетке
28. Будущий земский начальник
29 Алексис готовится к балу.
30 „Если бы было близко то не было бы далеко а если далеко, то значит не близко"
31 Сцена из „Пиковой дамы"
32 Жених под столом
33 Дон Кихот или „Пеньки дыбом" еще раз

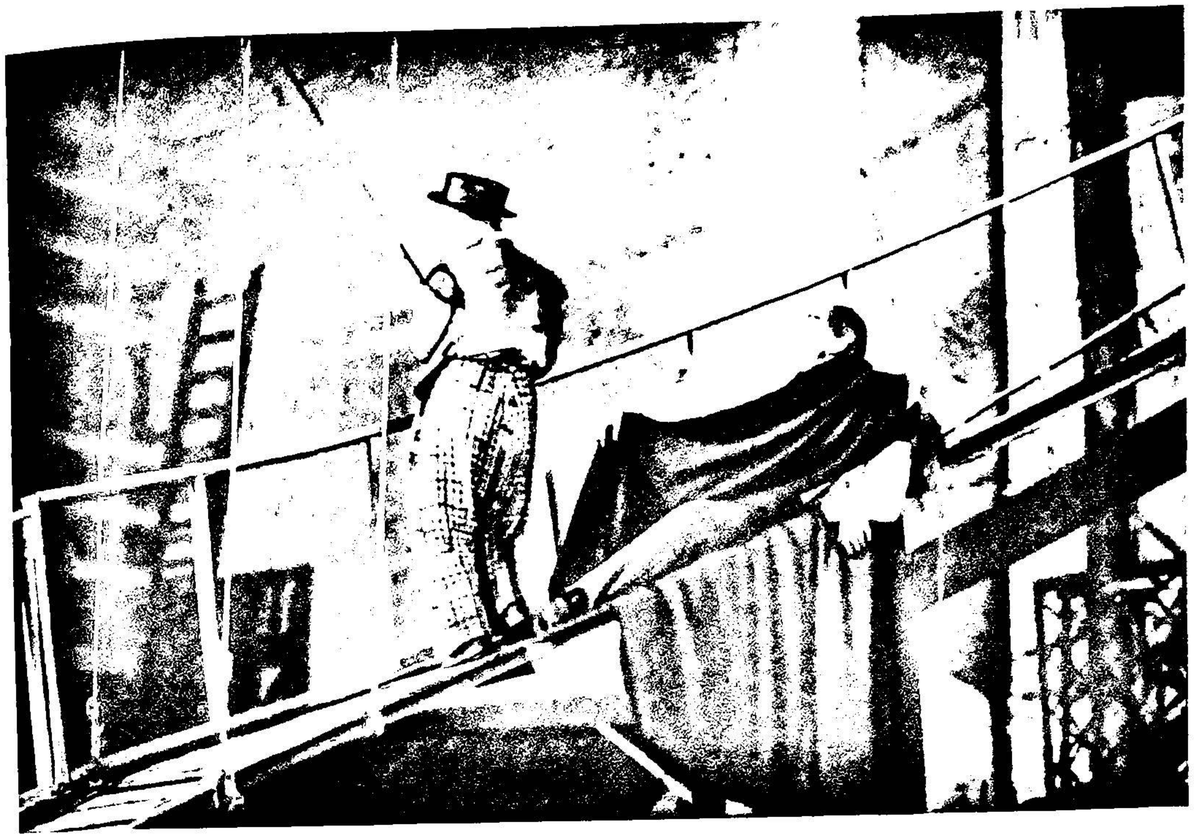
годы. Успех „Леса" был бесспорен, а к Мейерхольду все еще обращались с вопросами о зеленом парике. Этот парик ему так опротивел самому, что он уже с раздражением объяснял, что это было сделано в свое время, давно, и что он совсем не настаивает на этой малоудачной находке и охотно заменит парик другим. Так же как сцена его театра полностью сделалась „кулисами" в виде полотнищ, загораживающих другие конструкции спектаклей, так и практика самой жизни театра иной раз корректировала, приземляла перехлестывающую через край фантазию Мейерхольда. „Фактуры" для париков оказывались часто неприемлемыми из-за трудности их обработки и обратились практически только в декларацию, так как траву или листья приходилось также подделывать, как и материал обычных париков. В результате получалось тоже своего рода тестирование, против чего собственно и выступал Мейерхольд. В дальнейших спектаклях появились уже обыкновенные парики. Художник спектакля „Лес", желая угодить Мейерхольду и сделать что-либо почуднее (тут трудно найти какое-либо объяснение), раскрасил скамейку в саду в желто-зелено-красные цвета; на чайнике, с которым выходил на сцену Аркашка и который погромыхивал у него за спиной, была почему-то выведена надпись: „Лес".

При обновлении спектакля перестали красить скамейку в такие яркие цвета. Я с первого же спектакля стер самовольно с чайника надпись „Лес", куриные перья вынул из парика, а на висках и сзади на шее кисточкой подрисовал подобие растительности. Ко второму спектаклю надпись сделали на чайнике опять, а мне был дан выговор за ее уничтожение. Но я упорно и решительно за пять минут до выхода каждый раз стирал надпись, которая меня не устраивала как актера. Таким образом, о надписи скоро забыли. Так же как в „Рогоносце", я в „Лесе" жил в воображаемом мире. Раскрашенные скамейки мешали и актерам и зрителям. Появились эти скамейки в таком виде только на генеральной репетиции. Голуби летали по сцене и в зрительном зале и отвлекали внимание. В дальнейшем они вели себя очень чинно и не мешали действию, но на генеральной репетиции повторилась картина „Рогоносца". Мне показалось, что на сцене творится черт знает что, к тому же все не ладилось, как часто бывает на первых генеральных. Репетиция была закрытой, но двое-трое моих друзей видели эту репетицию и пришли от нее в неменьший ужас, чем я. „Я буду участвовать в каком-то ужасном „провале", — думал я.— „Да, это будет нечто страшное. Провал неминуем", — вторили мне мои друзья. И я под влиянием неудачной репетиции впал в панику. Я вспомнил про историю с „Рогоносцем", когда у меня не было голоса, а Мейерхольд мне не поверил и думал, что я преувеличиваю болезнь. Ну что же, он сам наталкивает меня на мысль, как надо действовать. Я сейчас болен гриппом, у меня насморк и кашель, но я не настолько болен, что не мог бы играть. Я же преувеличу болезнь, лягу в постель

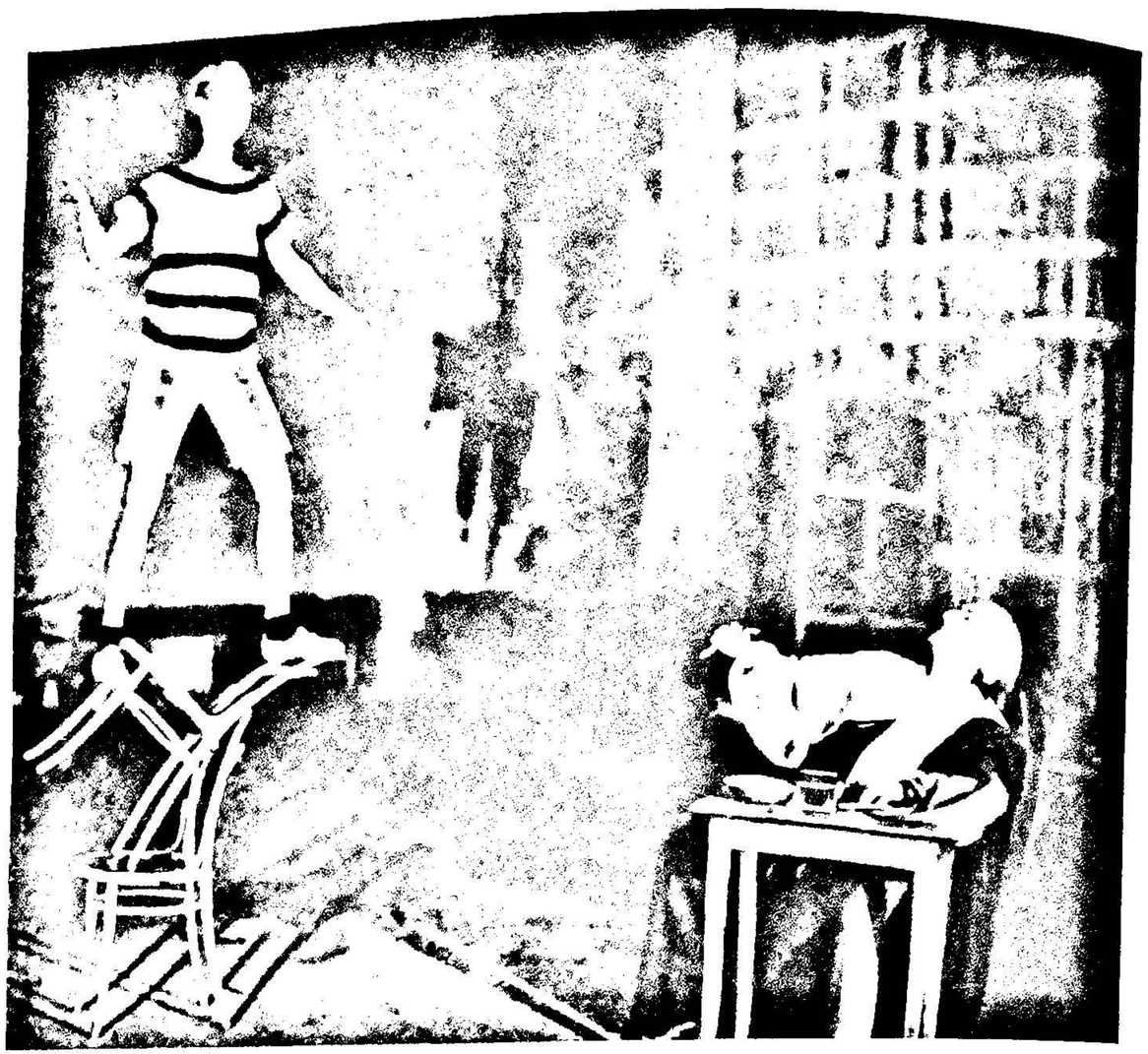
**СЧАСТЛИВЦЕВ**
**«Лес» А. Н. Островского. Театр имени Мейерхольда. 1924**



Счастливцев — И. Ильинский, Улита — В. Ремизова.
Эпизод 23 — «Лунная соната»
«Лес» А. Островского. Театр имени Мейерхольда. 1924



Счастливцев — И. Ильинский, Несчастливцев — М. Мухин.
Эпизод 7 — «Аркашка и курский губернатор»



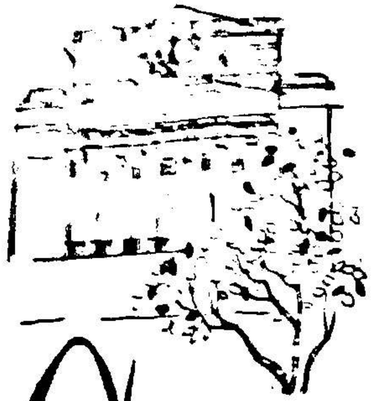
**Буланов — И. Пырьев, Несчастливцев — М. Мухин.**
**«Лес» А. Островского. Театр имени Мейерхольда. 1924**

и меня заменят. Я так и сделал. Тем более что сама болезнь пошла на выручку, и я уже действительно лежал с температурой. За два часа до начала спектакля ко мне явились посланцы Мейерхольда. „Хоть ты и болен, но должен играть, — сказали они. — Если сегодняшний спектакль будет отменен, то театр должен будет закрыться". Через минуту я был одет и ехал в театр.

Каждому человеку, работавшему когда-либо в театре, известно, что иной раз репетиции идут хорошо, работа спорится, актеры довольны, хохочут и веселятся от души, радуясь тем или другим трюкам и находкам, но приходит зритель и... мрачно и молча никак не реагирует ни на происходящее на сцене, ни на веселящихся актеров, которые сами начинают понимать, что увлеклись они чем-то побочным и им одним понятным юмором, который никак не доходит до обыкновенных зрителей. Но бывает и наоборот. Актерам поднадоело репетировать, они даже потеряли вкус к свежести выдумки; им кажется, что все происходящее на сцене должно казаться зрителю невыносимой скучищей, ритм затянут, все мертво и нудно. Но зажегся свет, прозвучали со сцены первые реплики. Казавшаяся будничной правдивость актеров, безошибочный расчет автора и режиссера начинают действовать, зритель заулыбался на, казалось бы, скучный диалог, а первый удачный трюк, который уже не смешил самих участников и начинал казаться им вымученной выдумкой, вдруг принят зрителем взрывом хохота и аплодисментов. Последнее как раз и произошло со спектаклем „Лес" после безнадежной, казалось, генеральной репетиции. В первых же эпизодах, несмотря на то что мои сцены с Несчастливцевым шли на далеком расстоянии от публики и на самых высоких точках „дороги", я почувствовал, что публика слушает текст и реагирует на него. А первая пойманная рыбка вызвала гром аплодисментов. Дальше спектакль покатился уверенно и победоносно.

Островский-драматург и Мейерхольд-режиссер хорошо знали театр и зрителя. Они оказались театральными магами и волшебниками. А я забыл о своей болезни и выздоравливал на глазах у публики. С восторгом были приняты гигантские шаги, сцена с гармошкой, устрашение Восьмибратова, сцена с Улитой и, наконец, самый финал спектакля, по окончании которого стало ясно, что театр имени Мейерхольда, как он уже стал называться в этом году, постановкой „Леса" обеспечил себе прочный успех. Если „Великодушный рогоносец" был принят главным образом интеллигентной, театральной публикой и оставался во многом непонятным и чуждым спектаклем для зрительских масс, то „Лес" получил признание у широкого зрителя, валом повалившего на этот спектакль, который твердо оставался в репертуаре театра пятнадцать лет, вплоть до закрытия, прошедший за это время более тысячи раз. Можно смело сказать, что „Лес" был самым популярным спектаклем в репертуаре театра имени Мейерхольда.

# ГЛАВА XXI



МЕЖДУ ПЕРВОЙ СТУДИЕЙ И МЕЙЕРХОЛЬДОМ. „ТРЕСТ Д Е". ГАСТРОЛИ ОБОИХ ТЕАТРОВ В ЛЕНИНГРАДЕ. ДВА УЛЬТИМАТУМА. МОЕ РЕШЕНИЕ. НОВЫЙ УХОД ОТ МЕЙЕРХОЛЬДА. ПОСТУПЛЕНИЕ В БЫВШИЙ АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР КРИЗИС. Е. КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ И КОНДРАТ ЯКОВЛЕВ. И. Н. ПЕВЦОВ. ПОБЕДА «ДЕСЯТОЙ МУЗЫ»

СО ВТОРЫМ спектаклем „Леса" связано у меня одно невероятное событие. Накануне спектакля мне позвонили по телефону из Первой студии и сообщили, что на следующий день состоится замена объявленного спектакля и пойдет „Укрощение строптивой". Я был по репертуару студии свободен и отдал этот день театру имени Мейерхольда. Я сообщил об этом в правление студии, в котором, если не ошибаюсь, в это время были Берсенев, Чехов, Готовцев и Сушкевич. Б. М. Сушкевич сказал мне в ответ: „Теперь ничего уже нельзя сделать. Ведь официально мы не знаем, что вы совместительствуете в театре Мейерхольда. Мы просто смотрим на это сквозь пальцы. Возможно, что, зная о том, что вы заняты в этот день у Мейерхольда, мы бы не назначили спектакля, в котором вы участвуете. Но теперь объявление о замене вывешено на репертуарной доске, а также анонсировано у кассы, и мы не можем и не имеем оснований снова менять спектакль. Вы работаете у нас в Первой студии, а по нашему уставу мы можем в экстренном случае вызвать вас на спектакль до семи вечера.

Сейчас, если бы мы даже могли снова безболезненно заменить спектакль, мы не можем этого сделать, так как против этого могут протестовать другие члены студии, и вопрос этот будет иметь уже принципиальное значение. Такое отношение к своим обязанностям в Первой студии сочтется как недопустимое".

Я побежал к Мейерхольду и сообщил ему о случившемся. „Это совершенно несправедливо, — сказал Всеволод Эмильевич. — Мы составили репертуар в зависимости от вашей занятости в Первой студии. Вы сами знаете, каково материальное положение нашего театра. Второй спектакль „Леса" должен дать нам полный сбор, который необходим нам как воздух. Если мы отменим спектакль, то может стать вопрос о самом существовании театра. Я бы на месте руководителей Первой студии не поступил бы так, как они поступили. Делайте, как хотите, Ильинский. Может быть, формально вы и должны играть в Первой студии, но справедливо это или нет — рассудите сами. Во всяком случае, я увижу ваше истинное отношение ко мне, к моему театру и к той работе, которую я с вами делал". Я помчался снова в студию убедить их в безвыходности моего положения. Словом, весь день я провел в бегах между студией и театром Мейерхольда. Ни один из театров не отменил спектакля. Следовательно, куда-то я должен не явиться на спектакль. Совесть мне подсказала, что я должен играть у Мейерхольда, несмотря на то, что моя основная служба была в Первой студии. Я сообщил дирекции студии, что не смогу играть. Но и тут дирекция студии не отменила спектакля. К вечеру я отправился в театр Мейерхольда и играл во втором спектакле „Лес". Перед началом спектакля в Первой студии было объявлено со сцены, что ввиду экстренных обстоятельств в роли Грумио выступит М. А. Чехов, который будет играть экспромтом, читая роль по книжке. Чехов был очень популярным в то время актером, и зрители приняли этот анонс аплодисментами. Так и прошел этот спектакль.

Через два дня в Первой студии снова шел очередной спектакль „Укрощение строптивой". Я не показывался в студию, будучи уверен, что меня уже исключили из состава труппы. Друзей и товарищей в студии у меня не было и я совершенно не знал, что там делается. Наступил снова день очередного спектакля. Случайно я встретил на улице одного из молодых актеров студии. Робко спросил, что там со мной сделали, не вывешено ли какого-либо объявления о случившемся?

— Да нет, — отвечал мне этот актер, — как будто я не видел ничего.

— Ну а завтра, кто же будет играть Грумио?

— Ну не Чехов же опять с книжкой.

— Значит, по-вашему, мне нужно идти на спектакль?

— По-моему, да. Иначе было бы какое-нибудь объявление.

Мне казалось невероятно трудным делом пойти на спектакль. Когда я приду, меня, пожалуй, не пустят в театр. Скажут, что вы уже не служите. Только что вывесили постановление и пр. и пр. Или будут меня ругать и возмущаться. Я, затаив дыхание, готовый ко всему, вошел в театр, разделся, прошел в свою уборную. Никто мне не сказал ни слова. Как будто бы ничего не произошло. Я сыграл спектакль и пошел домой. „Ну, тем хуже. Это затишье перед грозой. На днях эта гроза разразится, а пока я мучаюсь незнанием". Но вот прошел день, другой, прошла неделя, месяц, никакого объявления, никакого выговора не было вывешено и никто из руководства даже не поговорил со мной о происшедшем. Я был поражен, но это было фактом. Трудно

передать, как я благодарно оценил именно такое отношение к
происшедшему инциденту. Никакой выговор, никакая другая мера воз-
дей твия не могли бы произвести такого впечатления, какое произ-
вело молчаливое прощение. С глубоким уважением и призна-
тельностью я вспоминаю эту реакцию руководителей Первой студии.

Руководители Первой студии поняли степень моих переживаний,
и поняли, что я находился в безвыходном положении, в которое они
и сами меня поставили, de facto, признавая мое совместительство.
Наступила весна и оба театра поехали на гастроли. Совместительство
мое продолжалось и довольно счастливо, так как оба театра почти од-
новременно поехали в Ленинград. К этому времени театр Мейерхольда
показал еще одну новую постановку, в которой я также принимал
участие. Это была инсценировка романа Эренбурга „Трест Д. Е.".

Кроме политического, актуального содержания этой пьесы, она пред-
ставляла интерес новой формой разрешения сценического оформления,
а также принципом трансформации в игре актеров. Все сценическое
оформление спектакля заключалось в восьми-десяти двигающихся на
колесах-роликах стенках, произвольно соединяемых и раздвигаемых
в различных комбинациях. По внешнему виду эти движущиеся стенки
были похожи на стенки товарного вагона, так как были сделаны из
мелкого теса, так называемой вагонки, и окрашены в коричнево-крас-
ный цвет, длиной метров в шесть, высотой метра в три. Они двигались
как бы сами, так как передвигали их на глазах у публики находивши-
ся за щитами рабочие и актеры. Никаких других конструкций и дека-
ративных добавок не было, кроме нужной мебели, аксессуаров и бу-
тафории. Каждый актер играл несколько ролей, порой очень ловко
трансформируясь. Особенно эффектно это получалось в нескольких
ролях у Э. Гарина — эти роли шли непосредственно одна за другой в
виде ряда выходов различных персонажей и вызывали восхищение
зрителей. Трансформация в других ролях получалась менее убедитель-
ной, так как публика теряла в своем внимании множество трансфор-
мировавшихся актеров и не знала, новые это персонажи или старые.
Только по программе можно было узнать, сколько ролей играет тот
или другой актер. Я по началу играл в этом спектакле пять ролей.
Американца-капиталиста Твайфта, польского министра, старика-про-
фессора, мальчишку-газетчика и швейцара-лифтера. В дальнейшем две
последние роли отошли, так как никто из зрителей их просто не замечал.

Первые три роли проходили в разных эпизодах, и поэтому я ограни-
чился быстрой перегримировкой и переодеванием, почти не прибегая
к трансформации. Эти роли очень выгодно отличались одна от другой,
но поскольку зритель не так уж хорошо знал меня как актера, а внима-
ние его многочисленными другими трансформациями было спутано,
то, к моему огорчению, все считали, что играют эти роли разные актеры.
Даже мои знакомые искренне удивлялись, узнав, что я играл, кроме



Твайфта, и полика, также и профессора, изучающего египетского фараона Феруникапуна. Таким образом, старания мои и перевоплощения в этом спектакле не были оценены, но надо сказать, что и роли эти были мною сыграны хуже, чем роли Брюно и Аркашки. Но все же в Твайфте было удачно показано тупое безапелляционное и убежденное невежество, которое демонстрирует в своей оригинальной пьесе мясной король Твайфт, а в польском дипломате пане Тшетешевском, которого я играл через эпизод, — лощеная слащавость и высокомерный гонор прожженного политического деятеля.

Гастроли театра Мейерхольда проходили в Ленинграде в помещении консерватории, а Первой студии — в помещении Большого драматического театра. И те и другие гастроли привлекли внимание театральной общественности. Само собой разумеется, что мне посчастливилось показаться сразу в двух театрах, в различных ролях, поэтому в Ленинграде моя работа была очень высоко оценена и критиками и театралами.

Вот что писалось об этих гастролях в ленинградских газетах.

Начнем с отзывов о „Лесе" в театре Мейерхольда: „Значительная доля признательности аудитории за радость, испытанную на „Лесе", должна отнестись к актерскому коллективу театра Мейерхольда...

Прежде всего нужно отметить Ильинского (Аркашка)... Легкого движения ногой, поднимания плечами, одного взгляда достаточно для Ильинского, чтобы заставить зрителей смеяться" („Вечерняя Красная газета").

О „Великодушном рогоносце".

„... Техника актерской игры в этом спектакле доведена до замечательного совершенства. Вся она насыщена бойкими ритмами и заключена в строгих рамках закономерной необходимости, будучи подчинена внутренней логике каждого отдельного сценического момента...

И в нем яркими пятнами выделяются прекрасная актриса Бабанова в роли Стеллы и особенно Ильинский" („Красная газета").

Не менее интересны отзывы об „Укрощении строптивой":

„У Художественного театра было много детей, пошедших в искусстве другим путем, но был первенец, наследник — Первая студия,— кость от кости Художественного театра" („Красная газета").

„В „Укрощении строптивой" в роли Грумио впервые перед ленинградской публикой выступал Ильинский... Четкость рисунка, чистота работы (необычайный по легкости прыжок с высоты полутора саженей) и прежде всего сценическая убедительность заставляют думать, что мы впервые имеем дело с актером нового театра, которого многие так долго и тщетно ожидают" („Жизнь искусства").

По этим отзывам можно представить себе, насколько удачно прошли гастроли Первой студии и театра Мейерхольда в Ленинграде.

Но совместительству моему пришел конец. В конце гастролей в Ленинграде меня пригласил к себе М. А. Чехов, ставший к тому вре-

меня руководителем Первой студии, и сказал: „Дорогой Игорь Владимирович, я хочу поговорить с вами о дальнейших перспективах. Вторая студия переезжает в новое помещение. Это помещение бывшее Лианозовского театра. Наш театр-студия переименовывается. Театр наш будет называться не Первой студией МХТ, а Вторым Московским Художественным академическим театром. Большая ответственная работа предстоит нам в будущем сезоне. На вас мы имеем немалые виды. Поэтому вас мы решили перевести в основное ядро труппы, с соответствующим повышением оклада. В этот год, правда, вы оказались незанятым в новых постановках, но в предстоящем сезоне вас ожидает серьезная работа. Прежде всего мы хотим вам поручить роль Левши в инсценировке „Блохи" по Лескову. Ставить эту пьесу будет Дикий. Второй работой для вас явится роль „Тиля Уленшпигеля". Эта инсценировка также пойдет в будущем сезоне. Как вы на все это смотрите?" Я мог, конечно, только сказать, что меня вполне удовлетворяют и очень интересуют предстоящие работы. Две такие интересные и в то же время разнообразные роли!

Я также поблагодарил за доверие студии, выразившееся во включении меня в основную, ведущую группу старейших членов студии.

„Но, — добавил Михаил Александрович, — есть одно но. Вы должны совершенно оставить работу у Мейерхольда. Я понимаю, что работать вам там интересно, что, по-видимому, вы любите работать с Мейерхольдом, но вспомните случай с „Укрощением строптивой", поймите, что вам надо при предстоящей загрузке выбрать одно из двух. Вы видите воочию, что мы хотим, чтобы вы работали у нас, вы видите это хотя бы по тем перспективам, которые мы вам предлагаем, но вы должны сделать выбор".

Перспективы были действительно настолько интересны, включение меня в ядро труппы настолько лестно и почетно, что я тут же дал положительный ответ.

Через два дня я был в Москве и меня попросил приехать к нему на квартиру Мейерхольд. У меня засосало под ложечкой. Трудно, подумал я, будет сообщить ему, что я окончательно перехожу в МХАТ 2.

Надо знать обаятельность Всеволода Эмильевича, когда он хотел быть таковым. Надо знать также в основе мое отношение к нему, мое преклонение перед любимым мастером и учителем. Много хороших слов он мне сказал. Он говорил мне о том, как легко ему работать со мной, какие пути теперь открываются перед его театром и какая громадная работа нам предстоит. „Вы знаете, как я вас люблю, Ильинский, как актера, поверьте мне, что будут у нас с вами удачи, бо́льшие чем „Рогоносец" и „Аркашка". Но... по именно при этом отношении к вам, я имею право поставить ультимативное условие, чтобы вы прекратили службу в Первой студии и окончательно остались у меня. Что вы выберете?"



Вдруг я почувствовал, что не могу сказать ему, что выбираю МХАТ 2, и по-хлестаковски выпалил: „Конечно, я выбираю вас". Он поцеловал меня, и только на улице я почувствовал, в какое положение попал. Недели две я пребывал в таком состоянии, как же мне дальше поступать. Через две недели я нашел какой-то благовидный предлог и послал Чехову телеграмму, о том, что я остаюсь у Мейерхольда.

В начале лета были окончены съемки фильма „Аэлита", выпуск которого придержали до осени, но уже весной его стали усиленно и успешно анонсировать и рекламировать. После окончания съемок я сразу получил приглашение участвовать в новом фильме той же кинофабрики „Межрабпом-Русь". Фильм назывался „Папиросница от Моссельпрома". Ставил ее режиссер Ю. Желябужский. В ней также участвовали актеры, игравшие уже в Аэлите, — Ю. Солнцева и Н. Церетелли. Работа шла весело, легко и непринужденно. Осенью последовательно были выпущены оба фильма, имевшие большой художественный, но главным образом материальный успех, который поставил на ноги новое кинематографическое предприятие. Мейерхольд косо отнесся к моим успехам в кино, фильмы ему не понравились, и если говорить серьезно, то, имея большую популярность у широкой публики, они довольно сухо были приняты передовой театральной и кинематографической общественностью. Как раз к этому времени у меня наметился разлад с Всеволодом Эмильевичем. Мне казалось тогда, что стоило мне остановить свой выбор на его театре, стоило мне проявить наилучшее отношение к нему, стоило ему увериться в том, насколько я ценю его как режиссера, как в ответ последовало с его стороны гораздо худшее и недостаточно внимательное отношение ко мне, чем тогда, когда я был независимым совместителем. Начались обоюдные подозрения, мелкие и крупные конфликты. Создалась нездоровая обстановка. Я не снимаю с себя вины. Весьма вероятно, что были факты зазнайства и премьерства с моей стороны, подогретые успехом в кино, который раздражал Мейерхольда, так как он безусловно хотел, чтобы мой успех был связан только с его театром. Я узнал, что он написал плохую рецензию о фильмах, в которых я участвовал. Эта рецензия в ленинградском журнале „Театр и искусство" была написана им под псевдонимом „Dottore". Он писал там, что я играю в кино с плоским юмором, который пригоден для „кельнеров берлинских пивных".

Я был обижен, что он так пишет о своем ученике. Шли репетиции пьесы Файко „Учитель Бубус", до премьеры которой оставалось недели две. Атмосфера накалилась чрезвычайно. Когда на одной из репетиций Мейерхольд стал мне подавать пиджак, заботливо спрашивая, не устал ли я, я понял, что конфликт неминуем. На следующей репетиции Всеволод Эмильевич ставил свет и во время моего основного монолога осветил не меня, а безмолвно проходившую по сцене во время монолога З. Н. Райх. Выдвижение З. Н. Райх, жены Мейерхольда, в

это время проводилось Всеволодом Эмильевичем очень интенсивно и вызывало во мне, особенно в ту пору, чувство протеста, так как Зинаида Николаевна не имела никакой школы и, на мой взгляд, была дилетанткой без каких-либо видимых данных и способностей не только занимать особое положение в театре, но и вообще быть актрисой. В дальнейшем я увидел, что я несколько ошибался, так как некоторые роли З. Н. Райх играла вполне достойно и хорошо. Многому она успела научиться у Всеволода Эмильевича и, во всяком случае, стала актрисой не хуже многих других.

Но в то время ее сценическая беспомощность, а также физическая неподготовленность и, попросту говоря, неуклюжесть были слишком очевидны и вызывали чувство протеста против столь несправедливого, явно искусственного выдвижения.

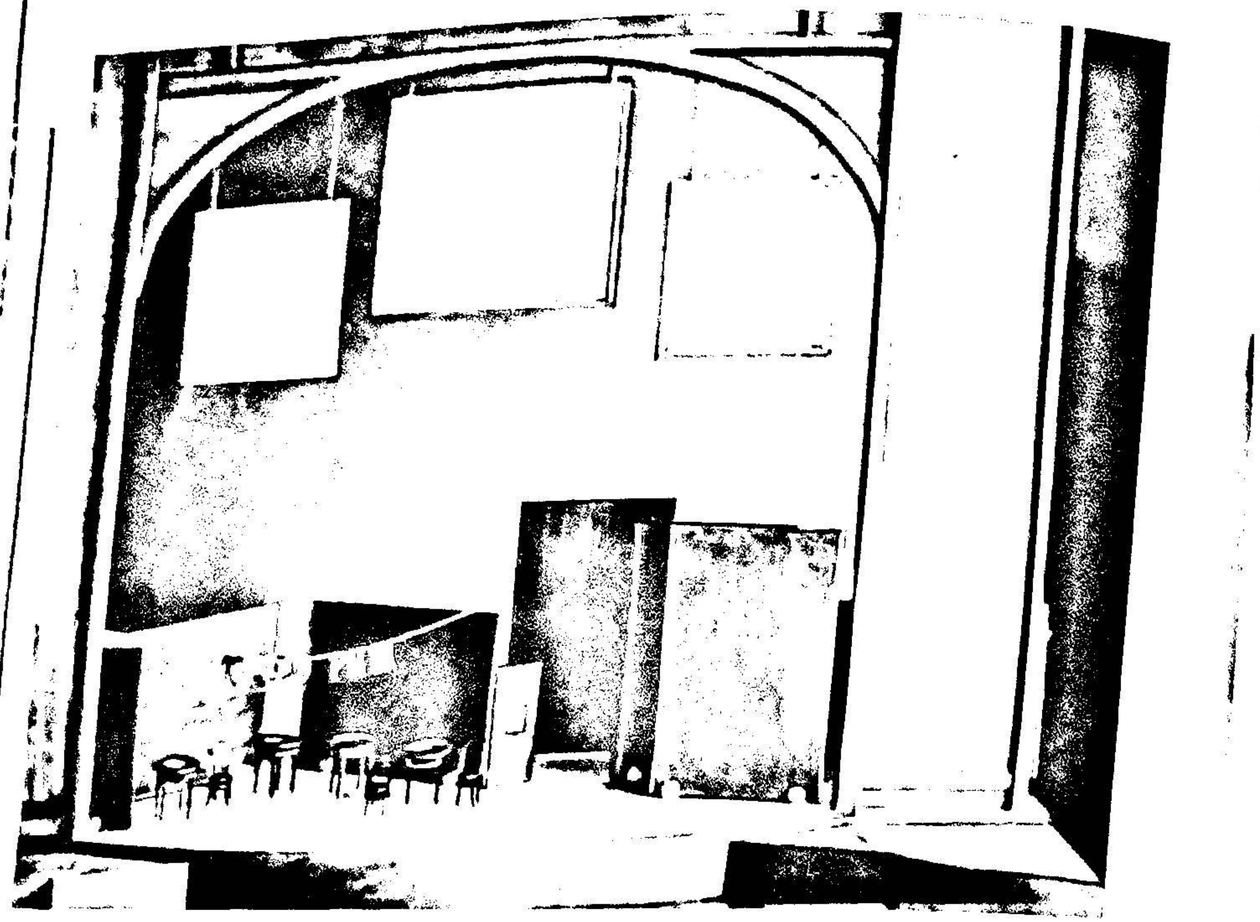
Я прервал сцену, спросил Мейерхольда, таким ли останется в дальнейшем освещение. Он ответил утвердительно. После окончания репетиции я подал заявление об уходе из театра, отказавшись от участия в „Учителе Бубусе". Вместо того чтобы призвать меня и поговорить со мной, Мейерхольд поднял страшную бурю. Немедленно начались экстренные заседания о том, что я сорвал или срываю премьеру, на следующий же день я был заменен. Надо мной навис меч возмездия. Мейерхольд хотел общественного суда, причем за мой поступок требовал объявления мне повсеместного бойкота и запрещения работать в каком-либо театре.

Заседание „суда", или разбор инцидента, происходило невероятно бурно даже по тому времени. Мне припомнили все мои проступки, и я был обвинен во всех смертных грехах. Один из молодых мейерхольдовцев, желая угодить Мейерхольду, позволил себе оскорбить меня словом с трибуны, словом такого сорта, за которое либо привлекают в свою очередь к суду, либо отвечают немедленно физическим действием. Для ясности я предпочел последнее. Началась драка. Мейерхольд, потрясая кулаками, крикнул по моему адресу: „Бейте его, он ударил сына крестьянина!" Я быстро осмотрел место действия, молниеносно сообразил, какими стульями мне бросать в тех, которые ринутся на его призыв. Представитель ЦК Рабис, председательствовавший на собрании, полез прятаться под стол. Раздался оглушительный визг женской половины труппы. Однако дальнейшее „кровопролитие" было приостановлено. Подобный ход заседания совершенно сбил с панталыку представителей Союза Рабис, и они приняли соломоново решение: „Исключить Ильинского из театра Мейерхольда". Но бойкота не объявлять и даже наоборот: предостеречь от возможности такого бойкота.

Тяжело у меня было на душе после этого инцидента. Во-первых, покончено навсегда с Всеволодом Эмильевичем, которого я так любил и почитал. Во-вторых, покончено с Первой студией. Мое совместительство окончилось тем, что я остался без театра. За двумя зайцами пого-

**ИАН ТШЕТЕШЕВСКИЙ**

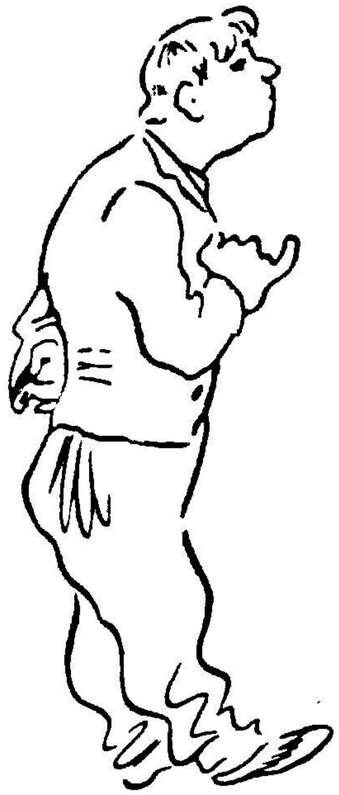
**Твайфт — И. Ильинский**
**Слуга — В. Масладов**
**«Трест Д. Е.» по И. Эренбургу.**
**Театр имени Мейерхольда.**
**1924**



**Макет декораций. «Трест Д. Е.» по И. Эренбургу. Театр имени Мейерхольда. 1924**

пишься, ни одного не поймаешь. С тяжелым сердцем я смотрел премьеру „Блохи" в МХАТ 2. В театр Мейерхольда вообще не заходил. В это время я получил неожиданное приглашение от Ю. М. Юрьева переехать в Ленинград и поступить в бывш. Александринский театр. Так я и сделал. Но вся беда была в том, что в бывш. Александринский театр я попал в неудачное для этого театра время. Там еще шла перестройка этого сложного академического организма. Опробовалась режиссура от Вивьена до пресловутого Терентьева. Ко мне со стороны Ю. М. Юрьева и директора академических государственных театров Дюкуловича было очень внимательное и доброжелательное отношение. Они пошли на то, чтобы для первого моего выхода был поставлен „Ирландский герой" Синга. Спектакль был подготовлен наспех под режиссурой Н. Береснева. Было много интересного в этой постановке, но она шла на провинциальный манер, в сборных декорациях и костюмах, что придало ей случайный, гастрольно-провинциальный характер.

Так прошел мой дебют на сцене бывш. Александринского театра. Пьеса Синга не заинтересовала и не увлекла публику и прошла всего несколько раз. Для г а с т р о л е р а в этой пьесе я оказался еще слаб, а отсутствие постановочной стороны, которая могла бы еще сделать эту пьесу в какой-то степени наряду с моей игрой интересной для зрителя, не сделало этот спектакль событием в театральной жизни Ленинграда. Таким образом, мое появление на сцене бывш. Александринского театра прошло не так, как бы мне хотелось. Но можно было этим удовлетвориться, так как была еще интересная работа впереди. Молодой режиссер Терентьев ставил „Пугачевщину" Тренева и поручил мне роль Пугачева. В его постановке было очень много интересной выдумки. Одна из сцен шла на заметённой снегом площадке, ворона, каркая, пролетала по сцене, я должен был прыгать с высокой колокольни, выполняя кипопрыжок a la Фербенке. Сам я должен был вскакивать на коня и, галопируя, скакать со сцены. Оформление делал еще не известный в то время П. П. Акимов. „Пугачевщина" была одной из первых его работ. Постановочная часть всячески противилась всем новшествам, проявляя ужасную косность и инертность. Акимов был неопытен, и все его замыслы опрокидывались постановочной частью театра. Вместо снега оказались белые куски материи, покрывавшие деревянные доски, по которым стучали сапогами актеры. Чучело вороны, которое на веревке тянули с одной стороны сцены на другую, переворачивалось под карканье шумовиков вверх ногами, вызывая смех у зрителей на генеральной репетиции. С трудом я взобрался на круп белой, жирной и смирной цирковой лошади и страшными усилиями едва заставил ее двинуться за кулисы, что она наконец сделала, на прощанье задрав хвост перед публикой. Словом, спектакль был отложен на будущий год со сменой как режиссуры, так и исполнителей. Я успел еще выступить в роли Гулячкина в „Мандате" Эрдмана, но и эта роль



ГУЛЯЧКИН (шарж).
„Мандат" Н. Эрдмана.
Ленинград, Госакдрама
(1925)

была мною сыграна посредственно. Горицветов-Горянинов, игравший ее со мной в очередь, не только хорошо исполнял роль Гулячкина, но нашел реальные занятные трюки. Сама постановка пьесы Н. Раппопортом, конечно, уступала мейерхольдовской постановке в Москве, и я тут попал в невыгодное для себя положение.

Все это усугублялось моим моральным состоянием, так как прессой плохо расценивался мой уход из театра Мейерхольда. В том же журнале „Театр и искусство" появилась в траурной рамке статья Богушевского, ассистента Мейерхольда, о том, что я, неопытный еще актер, уйдя от Мейерхольда, умер для театра.

Я должен был бы понять, что опровергнуть это утверждение я смогу лишь очень серьезной и кропотливой работой. Мог ведь я, помимо Мейерхольда, хорошо играть в Первой студии? Но дело было в том, что мои первые актерские успехи настолько вскружили мне голову и я так наивно думал о том, что имею право уже „гастролировать"—право, которое весьма сомнительно в наш век и для зрелого актера. В моем же возрасте и при моем творческом характере я уж никак не имел права на гастроли или на какую-либо спешную работу, так как мне свойственно постепенное и медленное овладение ролью.

Все это ясно теперь, когда я оглядываюсь на мой путь. В то время мне это было далеко не ясно и, с одной стороны, я переоценивал свои возможности, а с другой — я попал в театр, работа в котором не могла меня удовлетворить. Атмосфера бывш. Александринского театра была слишком далека как и от Мейерхольда, так и от Первой студии. Режиссеров, которые могли бы научить двинуть вперед или раскопать новые для меня возможности, не было. Поисков, как в Первой студии, также не было. Была профессиональная, холодноватая атмосфера полупровинциального театра с казенно проходящими репетициями и требованиями от актеров готового мастерства или ремесленного умения. Бывало, идешь по зимнему Ленинграду к Александринскому театру, проходя сквером, где стоит памятник Екатерине Второй, или по улице Росси, любуешься театром, в котором тебе предстоит репетировать,



по входишь внутрь театра, попадаешь в холодную и неувлекательную атмосферу репетиции, и вся романтическая настроенность испаряется с каждой минутой. Правда, повторяю, время было неудачное. Ю. М. Юрьева нельзя было упрекнуть за такую атмосферу. С открытой душой, взволнованно и искренне он искал нужную режиссуру, пополняя труппу талантливыми актерами (Зражевский, Певцов, Романов). Но к этому времени уж очень много косного обнаружилось в театре, старое противилось новому, а новое, как это было в „Пугачевщине", часто дискредитировало себя. Наряду с обветшалыми, старыми анахроническими спектаклями я познакомился там с таким шедевром Мейерхольда и Головина, как лермонтовский „Маскарад".

Я увидел Мейерхольда-режиссера совершенно с другой стороны. До сих пор стоит у меня перед глазами этот спектакль — лучший и классический образец режиссерского мастерства, удивительного сочетания музыки, движения, железного ритма лермонтовских стихов, суровой простоты и выразительности мизансцен с академическими и монументальными декорациями Головина, являющимися по своему стилю как бы продолжением зрительного зала Александринского театра.

КРИСТИ МЭГОН (шарж),
„Ирландский герой"
Синга. Ленинград,
Госакдрама (1925)

Было чему поучиться и у актеров Александринского театра. В первую очередь это относится к Е. Корчагиной-Александровской, К. Яковлеву, А. Горин-Горянинову и впоследствии И. Певцову.

Е. Корчагина-Александровская, или тетя Катя, как ее все называли, была удивительно живая, органичная во всех своих ролях мягкая артистка с большим обаянием и юмором. Как легко было с ней обо всем договориться, условиться, как удобна была она как партнерша. Этого никак нельзя было сказать о многих других артистах бывш. Александринского театра, которые поражали своей косностью, инертностью и нежеланием п о и с к а т ь что-нибудь на репетициях и как следует пытливо пообщаться с партнером и извлечь из этого общения новые краски.

Качеством тети Кати были также удивительная приветливость и ласковость — расположение к вновь пришедшему актеру, что очень важно для каждого новичка.

Кондрата Яковлева я никогда не видел на сцене. Придя в Александринский театр, я застал его после паралича, связавшего его во всех движениях, передвигался он с палочкой, тихо и осторожно выговаривая слова. Я видел его на репетициях „Пугачевщины", где он играл маленькую роль в крестьянской сцене. Он говорил всего несколько слов. Я поразился тому, как можно остановить повышенный тонус массовой сцены, перевести все внимание на себя, и тихим, к сожалению, даже немощным от болезни голосом сказать несколько душевных слов, западающих в сердце зрителей. Это были самые живые, самые душевные слова в спектакле.

С И. Н. Певцовым я был знаком еще в Москве, в Первой студии. Мы часто беседовали. В Александринском театре, куда он поступил несколько позже меня, наши беседы продолжались. Он по-настоящему любил молодежь, больше любил общаться и дружить с молодежью, чем со старыми актерами. Любил разговаривать о театре, об актерском мастерстве. Он всегда находил исключительно товарищеский тон и, несмотря на разницу в годах, с молодежью и со мной, в частности, держался на равной ноге, разговаривая и советуясь, как равный с равным. Все эти великие артисты, включая и Ю. М. Юрьева, поражали своей простотой, расположением и верой в талантливость идущей вслед за ними смены, т о в а р и щ е с к и м тоном разговора. Как я уже рассказывал, впервые я заметил эти черты в Ф. И. Шаляпине и потом часто встречал эти же качества в настоящих, больших художниках.

И. Н. Певцов, разговаривая с нами, не менторствовал, но незаметно для себя и для нас во всех этих разговорах порой становился учителем. Разве не полезен был для молодого актера, к примеру, такой разговор с ним.

— Илларион Николаевич, — спрашивал я, — вот в сцене, где вы получаете письмо о том, что вас оставила жена, вы плачете настоящими слезами. Как это у вас получается? Вы переживаете каждый раз горе, которое вас постигло и о котором вы прочитали в письме?

Певцов задумался.

— Я стараюсь к-каждый раз, — отвечал он, немного заикаясь в своей неповторимой манере и играя всегдашней папиросой и спичками, — сосредоточиваться в этом месте на чем-либо новом. Первые спектакли я вспоминал мое личное, аналогичное горе, мне становилось жалко себя, лились слезы. Н-но это не обязательно. П-потом я думал о моей матери и вспоминал, как она читала письмо о смерти моего отца и невольно слезы наворачивались в глаза, п-потом я воодушевлялся тем, что мне казалось, что кто-то всхлипнул в зале, растроганный, это передавалось мне и вызывало новые, свежие слезы. Кажется, всего один раз я не плакал — был пуст. Н-но и это меня не смущает. Я считаю, что не нужно в этой сцене стараться давать больше того, чем у тебя есть внутри на данное время. Я не стараюсь технически делать слезы или рыдания. Есть у меня настроение разрыдаться — я разрыдаюсь, есть



настроение смахнуть слезинку, которая появилась, — я смахну слезинку. Нет слезинки, я погрущу без слезинки. Но я так берегу эту сцену, что не хочу ее форсировать и заранее ставить себе задачу, как ее играть. Играть хочу настолько, насколько появилось для нее внутреннего настроения или состояния.

Аналогичные разговоры велись при каждой встрече с Илларионом Николаевичем, им не придавалось особого значения, а потом оказывалось, что подобные высказывания и мысли где-то оседали в душе, вспоминались в свое время и не пропадали даром. За исключением таких личных встреч и отдельных впечатлений от театрального Ленинграда, пребывание в бывш. Александринском театре не обогатило и не двинуло меня вперед. Возможно, что мне нужно было терпеливо переждать это время, так как в дальнейшем в бывш. Александринском театре создалась и настоящая творческая атмосфера и нашли свое проявление и свой путь ряд актеров.

Там произошло то же, что произошло и в Художественном театре после моего ухода. В театре появились и новые режиссеры, которые стали помощниками Станиславского и Немировича-Данченко: Судаков, Сахновский, Кедров, Сташицын. Появились и выросли великолепные актеры: Хмелев, Добронравов, Ливанов, Яншин, Тарасова, Степанова, Еланская. Я сам вскоре, неожиданно для себя, восхищался „Днями Турбиных". В бывш. Александринском театре также жизнь взяла свое. Но я не мог „ждать" и терпеливо терять время, предвидя оптимистическое будущее, — не таков у меня в те годы был характер...

На сей раз волна, которая понесла меня от Александринского театра в другую сторону, по своей могучей силе явилась девятым валом или „десятой музой", как называли кино в свое время.

Относительный успех, который я имел в этом году в „Аэлите" и „Папироснице от Моссельпрома", сделал свое дело и толкнул меня на новые кинематографические работы, которые открылись в том же акционерном обществе „Межрабпом-Русь".

Я получил приглашение от режиссера Я. А. Протазанова сниматься в главной роли в комедии „Закройщик из Торжка", которая могла стать уже экзаменом на положение ведущего комика в кино. Все лето ушло на съемки в этом фильме. В то время я еще не знал, что работа в кино засосет меня и заставит осенью оторваться от Александринского театра и Ленинграда. Но действительно, перспективы оказались в кино так интересны, что, надеюсь, читатель оправдает меня, если узнает, что я не приехал к следующему сезону в Ленинград, объяснив мой неприезд телеграммой в кинематографическом стиле, что я задержался и не смогу приехать служить в Александринский театр ввиду травм, полученных на киносъемках...

Как видно, у меня появились первые признаки болезни молодых „кинозвезд" — головокружение от кинематографических успехов.

# ГЛАВА XXII

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ И НЕ МЕНЕЕ ВЕЛИКИЙ ЗВУКОВОЙ · МУЧЕНИЯ КИНОАКТЕРА · ДЕКОРАЦИЯ — ВЕСЬ МИР · Я А ПРОТАЗАНОВ · «ЗАКРОЙЩИК ИЗ ТОРЖКА» · ЗАМЕДЛЕННАЯ И ОБРАТНАЯ СЪЕМКА · А П КТОРОВ · «МИСС МЕНД» И «ПРОЦЕСС О ТРЕХ МИЛЛИОНАХ» · МЕНЯ ПРИНИМАЮТ ЗА НАСТОЯЩЕГО ВОРА · ЕСЛИ БЫ, ДА КАБЫ... · УСЛОВИЯ РАБОТЫ В КИНЕМАТОГРАФИИ · О МЕЛОЧАХ В КИНОКОМЕДИИ · МОСТ В «КОГДА ПРОБУЖДАЮТСЯ МЕРТВЫЕ» · ЖИВАЯ РЫБА В КИНЕМАТОГРАФИИ · НЕ ВПОЛНЕ ОСОЗНАННОЕ РАЗОЧАРОВАНИЕ · ВОЗВРАЩЕНИЕ В ТЕАТР ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА

Как ни странно, кинематографическая техника тридцать лет назад не была так мучительна, как теперь. Не улыбайтесь! Это не только потому, что это было тридцать лет назад. В то время так же устанавливали свет, по большей частью дуговой, от которого так легко обжечь глаза. Хорошо, что меня предупредили, чтобы я не пугался, если проснусь почью с режущей болью в глазах, как будто бы туда насыпали песку. Иначе, когда я в первый раз на съемке обжег глаза, я подумал бы, что лишился зрения, с такой болью я проснулся. Надо было только, как меня учили, приложить компресс из спитого, крепкого чая и все прошло через час. Да, свет ставился не менее долго, чем теперь, но тогда не было з в у к а и ц в е т а. Сейчас уходит много времени на согласование и правильную расстановку всех компонентов съемки: изображения, цвета и звука. Современные требования и условия съемок безусловно усложнили съемочный процесс. „Приготовились!", „Камера!" — было командой для начала съемок. Теперь перед самым началом съемки вам бесконечно крутят свето- и цветоизмерителями под носом, потом следует команда „приготовились!", „мотор!", „есть мотор!", после чего у вас перед носом оглушительно хлопают деревянной хлопушкой, выбивая вас из настроения и сосредоточенности. Право же, надо обладать железными



нервами, чтобы не терять актерской собранности и внимания от такого пугающего сигнала. Хлопушка нужна для дальнейшего совпадения и синхронности звука с изображением, когда они соединяются на одну пленку при монтаже. Пока ничего другого, кроме хлопушки, не выдумали.

Но это еще полбеды. Главная актерская беда заключается в б е с к о н е ч н ы х ожиданиях в с я ч е с к и х приготовлений для съемок. Когда истомленным актерам, слонявшимся несколько часов по грязным коридорам фабрики[1], простоявшим часа два под жгучими и ослепительными прожекторами в ожидании, когда установится свет и когда исчезнет тень от микрофона и перестанут об этом спорить кинооператор со звукооператором, когда актеров, жаждущих наступления тишины, а тишина не наступает, несмотря на все сигналы, несмотря на имеющуюся теперь на киностудиях „службу тишины", не наступает она упорно, потому что чинят крышу или отопление в подвале; когда этих актеров уведомляют, что все преодолено и снимается первый дубль сцены, то оказывается, что в объективе киноаппарата во время съемки была соринка или у звукооператора кончилась пленка и... все идет сначала. Наконец с такими же сложностями часа за четыре снята сцена в четырех-пяти дублях. Актерские нервы обыкновенно выдерживают только два-три дубля. Скажем, у одного актера получился хорошо первый дубль и пятый, у другого актера второй и третий. В результате, после проявления пленки в лаборатории оказывается, что в хороших актерских дублях есть брак пленки и что поэтому на экраны пойдет дубль, не получившийся ни у одного из актеров. Описываю я эту картину современной киностудии только для того, чтобы читатели поняли, насколько мучителен и кропотлив процесс съемки. Когда кто-либо из знакомых просит меня, чтобы я устроил им возможность посмотреть на киносъемку, я всегда говорю: „Вам же будет очень скучно". Мне не верят. Но, действительно, разочаровываются страшно. Четыре часа они наблюдают за бесконечными манипуляциями и колдовством всяких операторов и технических работников, чтобы потом увидеть двадцатисекундный кусок какой-либо сцены.

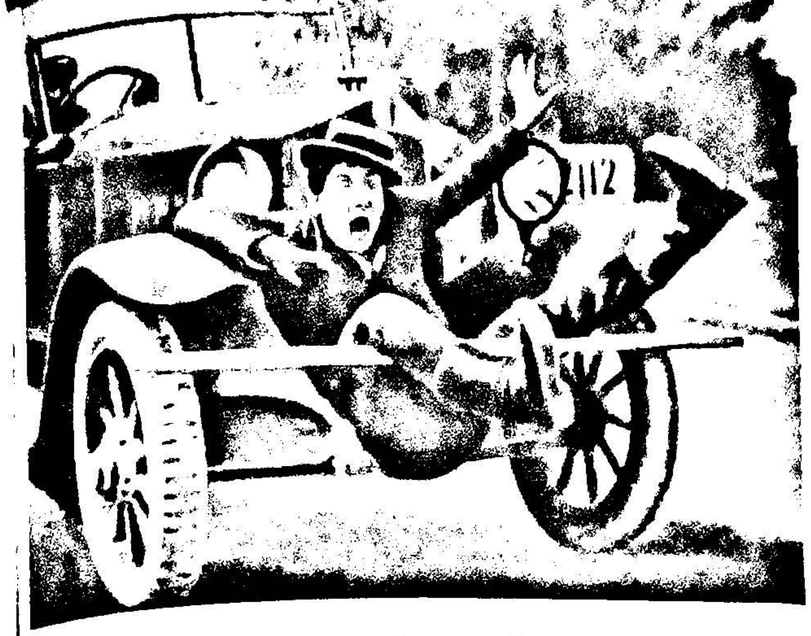
В 1925 году приготовления и осложнения при съемках также были, но они не были так мучительны, как теперь, надо сказать, что и требования к качеству фотографической стороны были не столь велики. Поэтому и работа в немом кино спорилась легче. Репетиций было меньше, так как текст роли и слово не связывали актера. Немое кино, само собой разумеется, игнорировало всяческие звуки и шумы, как идущие по ходу действия, так и вне его, а этим чрезвычайно упрощался процесс съемки. Упрощалась и работа актера, внимание которого сосредоточи-

[1] Только в последнее время начали устраивать „актерские комнаты", или „уборные". Но по самым последним сведениям долгожданные актерские комнаты снова и снова занимаются под другие нужды.

валось исключительно на пластической, внешней выразительности, развивалась способность к пантомиме. все это, разумеется, не исключало важности внутреннего состояния и настроения актера, но часто могло подменяться в плохих образцах и позированием. Актеру немого фильма давалась большая свобода для импровизации и произнесения любых слов на заданную ему сцены. Такое положение развязывало актера, помогало ему быть ближе к жизни, давало бо́льшую свободу для инициативы. При этом воспитывалась игра-пантомима, так как много слов говорить не рекомендовалось. Многоговорение на съемках давало на немом экране пестрое, неясное впечатление и практически затрудняло восприятие зрителя. Поэтому преобладала лаконичная пантомима, и обычно если на крупном плане актер начинал шевелить губами, то сразу шла надпись, которая воспроизводила всю дальнейшую фразу актера, и оканчивалась эта фраза опять на изображении актера, произносящего последние слова. Обычно актер говорил всю фразу, чтобы не выбиваться из настроения, но середина фразы в дальнейшем вырезывалась режиссером. Монтаж в немом кино имел, я бы сказал, более решающее значение для актера, чем в звуковом, хотя теперь для режиссера он имеет еще большее значение. Ведь ритм фильма в немом кино сосредоточивался на изображении, и режиссер мог управлять ритмом и жизнью фильма, искусно маневрируя ножницами при монтаже, пользуя самые различные приемы, основываясь только на зрительном впечатлении. В звуковом кино ритм во власти изображения и звука, и, на мой взгляд, возможно, что главным хозяином основного ритма и жизни фильма стал звук, который теперь является основным железным стержнем фильма. В немом кино, если актер недостаточно продумал какую-либо сцену и если в ней ему пришлось сниматься в силу плана съемок раньше, чем в той, которая по сценарию предшествует этой сцене, если он не нашел правильного ритма для нее, если она у него получилась не вытекающей из предыдущей, то режиссер ножницами и

Реклама к кинофильму „Закройщик из Торжка"





И. Ильинский в кинофильме «Закройщик из Торжка»

И. Ильинский в кинофильме «Мисс Менд» (внизу кадр из фильма)

И. Ильинский
Момент съемки и кадр из кинофильма «Когда пробуждаются мертвые»

И. Ильинский и Мэри Пикфорд в кинофильме «Поцелуй Мэри Пикфорд»

И. Ильинский в кинофильме «Процесс о трех миллионах». Наверху с А. Кторовым, внизу с А. Гаккенгом

И. Ильинский
Кадры из кинофильма «Чашка чая»

**БУБУС**

**В. Э. Мейерхольд на репетиции.**

**«Учитель Бубус» А. Файко. Театр имени Мейерхольда. 1925**

монтажом мог выправить вялое или неправильное решение сцены. В звуковом фильме, на мой взгляд, режиссеру гораздо труднее справиться со случившимся промахом. Поэтому репетиционная работа в звуковом фильме более продолжительна и, как видите, не только потому, что актеру нужно выучить слова роли, а режиссеру срепетировать все компоненты. Главное, на мой взгляд, заключается в том, чтобы *найти* и *знать* всю ритмическую канву будущего фильма, а для этого нужно гораздо больше времени, чем предоставляется на репетиционную работу. Скажем, нужно не меньше времени, чем для всей режиссерской и актерской работы по созданию полноценного спектакля в театре. То есть месяца два-три только репетиционной работы.

Чем увлекала меня работа в немом кино? Главным образом *свободой импровизации*. Затем я ощутил, что „декорациями" и „конструкциями" в кино для меня как для актера, служит весь окружающий меня реальный мир. Я могу играть на крыше вагона, на радиаторе движущейся машины, на скачущей лошади, плавать в море. В самом деле, какие богатства открываются перед актером по сравнению с театром. Мало того, силой техники я легко могу подать зрителю игру *одного моего глаза*, одной брови, что почти невозможно достигнуть в театре. Увы, не хватает *слова и звука*, но что поделать! И без них можно и есть где развернуться. Я. А. Протазанов был самым большим режиссером, с которым мне пришлось работать в немом кино. Он был большим мастером и знатоком монтажа. Он хорошо знал, чего хотел, и имел предельно точный производственный план. В его фильмах редко были какие-либо пересъемки, досъемки и изменения в сценарии, так как все было взвешено и рассчитано заранее. Вместе с тем он оставлял свободу для творчества актеров, легко шел на различные импровизации, находки, он лишь толкал актеров в нужном направлении, ничего им не навязывая и с радостью принимая и используя все живое и полезное, что от них шло.

В „Закройщике из Торжка" я играл главную роль молодого парня —

**В. Марецкая и И. Ильинский в кинофильме „Закройщик из Торжка"**

не [illegible] я играл его бесшабашным простецким малым, не [illegible] ловкости, без показного героизма, — тип этот был не [illegible] съемки. Условно кинематографический, и я не преследовал цели сделать [illegible] какую-то бытовую достоверную фигуру. Ходил он у меня ловко [illegible] на кривых ногах, в невысоких сапожках, в брюках [illegible] в шляпе-канотье, в детском галстучке. Шевелюра была несколько [illegible] Он писал в рекламных листовках: „красив и юн, [illegible] культуры диктатор в девичьих сердцах, есть что-то властное [illegible] и мудрость скрытая в глазах". Роль моей партнерши, девушки-работницы исполняла В. П. Марецкая. Она была совсем юной артисткой, чуть ли еще не училась в театральной школе (это была ее первая роль в кино). Она была очень мила, проста и обаятельна. Она исключительно скромно и чисто проводила свою роль, не играя ничего лишнего, будучи удивительно целомудренной и по роли и по актерским навыкам.

Не так давно я смотрел этот старый уцелевший с 20-х годов фильм. Мне кажется, что в этом фильме очень мило и наивно сыграны все сцены страданий и объяснений в любви закройщика Пети Петелькина со своей подружкой. В этом фильме я также получил вкус к некоторым чисто кинематографическим трюкам и съемкам. Так, очень интересно была разработана режиссером Протазановым, не без моего участия, съемка попытки самоубийства Петелькина. Петелькин решает покончить жизнь самоубийством и ложится на железнодорожные пути, кладя голову на рельсы. В этом же кадре виден приближающийся поезд. Поезд мчится к лежащему Петелькину. В тот миг, когда кажется, что паровоз сейчас наедет на него, Петелькин вскакивает и в обалдении бежит перед мчащимся паровозом и в последнее мгновение прыгает в сторону с рельсов, пропуская мчащийся поезд.

Сцена эта снималась замедленной и обратной съемкой. Ручка аппарата крутилась замедленнее, кадриков на пленке получалось меньше, следовательно, движение на проектируемом экране было быстрее. При обратной съемке все движение в кадре на проектируемом экране происходит в обратную сторону. Начало съемки становится при проекции ее концом, а конец началом. Если вы снимаете таким образом бегущего человека, то на экране получится, что он бежит не вперед а назад. Поезд на съемке проходил задним ходом мимо меня, стоящего около рельсов. Как только паровоз, замыкавший, таким образом, вагоны, проходил мимо меня, я вскакивал в пространство между рельсами и уходящим паровозом и бежал „задним ходом" за ним, затем ложился головой на рельсы, лежал несколько секунд, затем спокойно поднимался и отходил от рельсов также „задним ходом". Если вы все движения поставите в своем воображении в обратный порядок, то и выйдет та сцена, которую мы задумали. Она и получилась. Все движения делались достаточно размеренно, поезд шел не очень быстро, а на экране



все это выглядело благодаря замедленной съемке в убыстренном темпе. Замедленной и обратной съемкой мы очень часто пользовались даже в самых простых случаях. Никому, например, в голову не придет, что, пользуясь обратной съемкой, взбирался я по веревке под купол вестибюля в „Процессе о трех миллионах" не вверх, а скользил с купола вниз, что было легче, чем тяжело карабкаться наверх. А при немного замедленной съемке получалось, что я очень ловко моментально в з б и р а ю с ь по веревке. В „Мисс Менд" в одном кадре я вспрыгиваю на очень высокий забор и вскарабкиваюсь на него. На самом деле я слезал с забора, оставаясь на мгновение повисшим на руках, затем спрыгивал приседая и бежал спиной на аппарат.

Аналогичным образом в „Закройщике" была снята сцена, когда меня подбивает мчащаяся машина и я продолжаю на ней ехать, оказавшись на радиаторе. Разложите сами все движения в обратном порядке и вы поймете, как происходила съемка на самом деле. Но надо сказать, что и для таких съемок нужна физическая подготовка и большая точность во всех движениях и что все это не так легко достигалось. Но различные возможности для подобных трюков придавали еще долю некоторой заманчивости и игры фантазии в актерской работе в кино. Меня все больше и больше увлекала возможность проявления актерской инициативы в этой работе.

Мы очень хорошо спелись на съемках „Закройщика" с А. П. Кторовым, моим старшим товарищем еще по студии Ф. Ф. Комиссаржевского, который впервые начал сниматься в кино.

На его четкую, скупую манеру игры обратил внимание Протазанов и в следующем фильме „Процесс о трех миллионах", поручив ему главную роль — Каскарильи. Во всех сценах этих фильмов (а в дальнейшем и в „Празднике св. Иоргена") мы были очень удобны друг для друга как партнеры, легко договариваясь и помогая один другому. По-видимому, сказывалась общая актерская школа. Протазанов создавал удивительно дружную, жизнерадостную обстановку на съемках. За его спиной актер чувствовал себя уютно и надежно. Несмотря на веселую атмосферу постоянные розыгрыши и шутки, дисциплина была на очень высоком уровне, все работавшие с Протазановым относились к нему с большим уважением, работа шла продуктивно, а шутки не отвлекали, а только помогали делу. Протазанов очень следил и заботился о хорошем самочувствии актера, о его настроении. Требуя от актера, когда это было надо, полной отдачи на съемке своего внимания, а также душевных и физических сил, Протазанов мудро заботился, как никто из встречавшихся мне режиссеров в театре и кино, о том, чтобы эти силы у актера были в наличии в нужную минуту. Администрация боялась Протазанова и очень считалась с ним. Не только из уважения к актеру, а главным образом из уважения к Протазанову и для пользы дела актеров привозили в экспедицию на съемки, несмотря на их молодость,

**Реклама к кинофильму „Процесс о трех миллионах"**

в хорошем мягком вагоне, где можно было выспаться и явиться на съемку свежим и бодрым. Если же этого не было, то Протазанов отменял съемку и, перенося ее на следующий день, давал возможность актерам отдохнуть. Вообще бытовые условия создавались для актеров исключительно хорошие, и актер мог совершенно не отвлекаться от своего творчества какими-либо заботами. Экономить на актере считалось у Протазанова нерентабельным. Результаты получались хорошие, лошадки, которых хорошо кормили и в меру холили, и бегали неплохо.

Почти одновременно с „Процессом о трех миллионах" я снимался также в фильме „Мисс Менд". В то время вышел из печати приключенческий роман Джима Доллар „Месс Менд". Под псевдонимом Джим Доллар укрылась Марпэтта Шагинян. Роман этот был совершенно переделан и перекроен почти заново в сценарии. Даже название его „Месс Менд", имевшее в романе таинственное наименование каких-то „знаков", было изменено на „Мисс Менд", по имени героини фильма. Режиссерами фильма были Ф. Оцеп и В. Г. Сахновский, сорежиссером Б. Барнет, ученик Л. Кулешова. Фактически же фильм был поставлен Б. Барнетом с помощью Ф. Оцепа. В. Г. Сахновский работал вначале довольно интенсивно. В этот период его увлекала работа в кино. Но так как сценарий фильма был уж очень легкомысленным и сугубо „приключенческим", то Василий Григорьевич потерял к нему вкус и отошел от этой работы. Я помню занятный случай с ним на съемках. Мы были в Ленинграде, в июле месяце. В этом северном городе июль стоял по-южному знойный и палящий. Солнце светило вовсю, и съемки шли с рассвета до заката. Если у меня бывал небольшой перерыв, то я „отдыхал" между съемками в гриме и парике в прохладной ванне Европейской гостиницы. На съемках, которые шли в ленинградском порту, Василий Григорьевич изнывал от жары и проводил время главным образом в буфете порта, дав волю молодой, коллективной скачущей фантазии всех участников, изменчивость которой начинала становиться ему в тягость. В один из таких дней, выехав чуть свет на съемку, мы уже на окраине Ленинграда вдруг заметили, что забыли захватить главного режиссера фильма Сахновского. „Не стоит возвращаться, — решили мы, — ему только приятно будет отдохнуть денек. Он так страдает на жаре. Все равно будет сидеть в буфете". Съемка прошла без него. Но оказалось, что Василий Григорьевич очень обиделся и отнесся к этому инциденту без всякого юмора. Но, конечно, мы были правы. Василия Григорьевича не могла серьезно заинтересовать такая работа в кино, и он вскоре сам от нее отказался.



Сценарий „Мисс Менд" изменялся по ходу съемок. Опыта работы над подобными картинами тогда еще не было. Режиссеры были молодые, и „Мисс Менд", по существу, была некиим экспериментом. Теперь мы привыкли к тому, что сценарии фильмов являются „железными" основами и что съемки идут по определенному расчету и плану. И это, конечно, правильно и рационально. По такому же примерно плану делался фильм „Процесс о трех миллионах".

Фильм „Мисс Менд" снимался совершенно иначе. Вдруг в середине съемок выяснялось, что лучше сюжет повернуть совсем в другую сторону. Я не помню, согласовывали ли такие повороты режиссеры с дирекцией, но сюжетные изменения случались часто. Когда я ехал на съемку какого-нибудь эпизода, я знал только примерно сюжетную канву. Вся сцена, обычно без предварительных репетиций, снималась на натуре, где она, собственно, сочинялась и завершалась одной-двумя репетициями перед съемкой. Поэтому в фильме появлялись неоправданные поступки, а иногда излишнее комикование. В сценарии ничего смешного не было, все комичное приходилось спешно импровизировать на съемке, кое-как сводя концы с концами. Эти обстоятельства иной раз придавали сценам свежесть и непосредственность. Многие удачные сцены доснимались и развивались позднее, в течение длительного периода.

В фильме „Мисс Менд" были такие, например, случаи: в Ленинграде я бросался в воду с парапета Невы, крупный план мой в воде снимался в пруду под Москвой, вылезал я из воды в Ялте, в Одессе перелезал через парапет набережной, шел дальше по молу уже опять в Ялте. Все это было очень искусно потом смонтировано в одну сцену.

„Процесс о трех миллионах" снимался более профессионально. Но и тут можно привести пример того, какое большое значение имеют монтаж и построение кадра в искусстве кино.

В этом фильме есть сцена, где я иду по карнизу дома банкира, куда забрался, играя роль мелкого вора. Сцена снималась в Ялте. На одной из гористых улиц был выбран дом над обрывом, где верхушки кипарисов едва доходили до карниза, и создавалось впечатление, что сцена разыгрывается на большой высоте. Метрах в четырех ниже находился плоский выступ-балкон, который делал совершенно безопасным мое путешествие по карнизу. Балкон не был виден в кадре, и получалось впечатление, что опасное путешествие совершается на высоте двадцати-тридцати метров. В Москве снималось продолжение этой сцены. Я должен был на большой высоте слезать с крыши по пожарной лестнице. Был выбран десятиэтажный дом телефонной станции, один из самых высоких

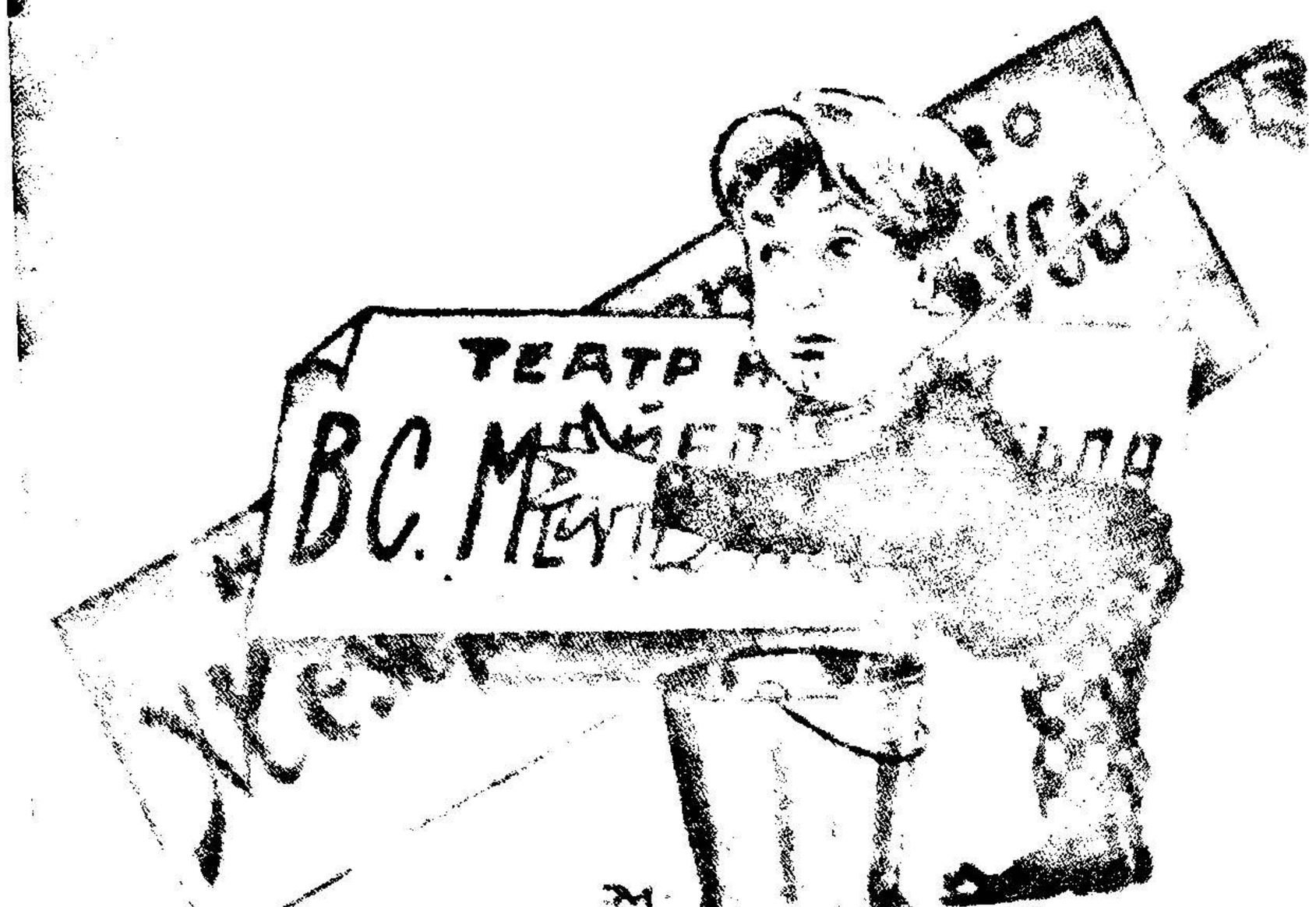
вой воли по отношению ко мне не проявлялось. Если бы я принес готовый сценарий, наверное, мне бы дали его ставить. Но такого сценария у меня не было.

На киностудиях появлялись случайные сценарии, случайные режиссеры, которые обо мне вспоминали, приглашали участвовать в фильме. Обыкновенно сценарии эти и роли в них меня совершенно не удовлетворяли. Если я соглашался, то роль развивалась на ходу, серьезной работы не было, комедийного материала не хватало, приходилось часто искусственно его развивать, комиковать, доверяться необдуманным импровизациям, спорить с режиссером, порой подчиняться его вкусам. В то время подобные фильмы сильно и справедливо критиковались. Они могли быть дороги зрителю и мне, исполнителю, только по отдельным удачным сценам, отдельным эскизам. Меня тянуло на настоящую, художественную работу, к которой я привык в театре.

В кино мне никто не помог и я остался одиноким и не приобщенным настоящим, деловым и организационным образом. Этот отрыв ощущался мной еще и потому, что мои роли в театре были гораздо совершеннее и лучше, чем сыгранные в кино. Естественно, что я хотел, чтобы и работа моя в кино была на должном уровне. Я глубоко убежден в том, что если бы я получил самостоятельность в кино, моя деятельность в кинематографии в дальнейшем оказалась бы значительно ценнее и полнее, чем это случилось в моей жизни. По началу были бы и ошибки, а они могут быть у всех, кто имеет дело с кинокомедией, так как это очень серьезное и сложное дело, особенно в наших условиях. Со временем приходит не только опыт и мастерство, но и гибкость в ходе комедийной мысли, вкус, отбор разнообразных, появляющихся на практике комедийных возможностей. Тренаж везде необходим. Но в комедии необходим тренаж не только для режиссеров и актеров, но и для... администрации, так как постановка дела в комедийном фильме требует и специфических организационных условий и навыков. Поговорим о мелочах, из которых складывается опыт. Уже в съемках фильма „Когда пробуждаются мертвые" (1926) я столкнулся с комедийной неопытностью опытных вообще в кинематографе режиссера и оператора. По сценарию, Никёшка, которого я играл в этом фильме, едет без билета на крыше вагона поезда. Его начинает преследовать кондуктор, и он спасается от него, перепрыгнув с крыши одного вагона на другую. Когда мы приехали к месту съемок, то я заметил находившийся около места съемки железнодорожный мост с перекрытиями из железных ферм. Я предложил следующий вариант. Киноаппарат находится на крыше одного из вагонов движущегося поезда, ближе к паровозу. Киноаппарат направлен по направлению хвоста идущего поезда. В кадре: крыши вагонов. Кинооператор снимает замедленно, поэтому поезд идет сравнительно не быстро. Я, также не торопясь, чтобы при замедленной съемке не полу-



# ТЕАТРЫ И ЗРЕЛИЩА



Игорь Ильинский

Приложение к журналу Жизнь Искусства № 42

чалось слишком быстрых движений, бегу от аппарата по крышам вагонов и перепрыгиваю с одной на другую. За мной с некоторыми интервалами бежит и кондуктор, также перепрыгивая с крыши на крышу. К тому времени, когда я перепрыгиваю на крышу последнего вагона, поезд въезжает на мост. Таким образом, в кадре начинают появляться фермы моста. Весь снимающийся состав поезда за время нашего бега по крышам въезжает на мост. Над крышей последнего вагона, куда я перепрыгнул, появляется крайняя ферма. Я с крыши вагона, подпрыгнув, ухватываюсь за последнюю ферму и на руках повисаю на ней, поезд с кондуктором, оставшимся и грозящим мне на крыше последнего вагона, едет дальше и дальше, а моя фигура, становясь все меньше и меньше от удаляющегося поезда, продолжает оставаться висеть на ферме, одной рукой я приветственно машу кондуктору. Фигурка становится совсем маленькой. Затемнение.

Режиссер вообще не захотел снимать этой сцены. Когда же я настаивал, увлеченный эффектным кадром, а оператор меня также поддержал, то он ушел со съемки, сказав: „Снимайте сами". Во все время съемки он отсутствовал, сидя поодаль у других путей и развлекаясь тем, что давил медные пятачки и монеты под проходившими поездами. Мы провели съемку сами. Сняли сцену два раза. Трудно было перепрыгивать с вагона на вагон, а потом хвататься за железную ферму и отрываться от уходящего поезда. Но главная трудность заключалась в том, что при а б с о л ю т н о й н е п о д г о т о в л е н н о с т и к такой съемке надо было висеть, уцепившись за ферму моста, все то время, пока поезд не только уходил на нужное для съемки расстояние, но по даваемому сигналу останавливался, всем составом подавал назад и снова останавливался уже подо мной, давая мне возможность спрыгнуть на одну из крыш. Итак, мне пришлось висеть таким образом дважды минуты по четыре каждый раз. Так как я не доверял своим мускулам, то я сцеплял руку с рукой и довольно острые края фермы врезались мне в кожу, оставляя кровоподтеки. Через два дня оказалось, что из съемок ничего не получилось, так как оператор из-за своей неопытности вертел ручку аппарата не достаточно замедленно, и сцена оказалась из-за этого снятой в тягучем, неубедительном темпе. Дождавшись, когда у меня немного заживут руки, мы заново пересняли эту сцену. На сей раз мне не пришлось ждать возвращения поезда, так как к ферме была незаметно привязана веревочная лестница, по которой я и спускался, когда поезд уходил на нужное для съемки расстояние. Оператор снял сцену более замедленно, и она вошла в картину. Я, как актер, уже знал, как надо снимать (на сколько кадров вертеть ручку аппарата) подобные сцены, но беда заключалась в том, что новый комедийный режиссер и новый оператор, с которыми я встречался в следующем фильме, снова не знали таких пустяков, не верили моим советам и снова получался брак при съемке.



Кто бы мог подумать, что нужна сноровка и своеобразный опыт даже для того, чтобы хорошо заснять вот такую простую сцену рыбной ловли: актер вытаскивает из воды большую рыбу, которая трепыхается у него в руках. Все. Казалось бы, само собой разумеется, что рыба заранее насаживается на крючок, пускается в воду, а актер в нужный момент ее вытаскивает и она естественно трепыхается у него в руках. Практически получается следующее: покупается в магазине четыре штуки живой рыбы из садка, где они плавают уже в полусонном состоянии. Их везут к месту съемки в грузовике, в какой-либо посудине, и вот уж две из них лежат кверху брюхом. Их для большей бодрости и жизнеспособности опускают на месте съемок в воду. Одна из них к началу съемки так и плавает кверху брюхом. Другая перевернулась, но почти не двигается. Третья и четвертая бодро пошевеливают хвостами. Администраторы и ассистенты, „ответственные" за рыбу, хватают своей предусмотрительностью и боями, которые им пришлось выдержать с дирекцией и бухгалтерией, требовавшими ограничиться ради экономии одной, ну максимум, двумя рыбами. Когда наступает время единственной и вместе с тем и генеральной репетиции, ассистенты наиболее бодрую рыбу прикрепляют на удочку актера. Вытащенная рыба довольно вяло взмахивает хвостом в руках актера, но через две минуты она уже лежит, еле дыша, безжизненно и тяжело свешиваясь хвостом; лежит, никак не играя на руках актера. „Давайте свежую рыбу", — кричит режиссер. Ассистенты с помощью директора картины отцепляют вторую, и последнюю, бодрую рыбу, но она довольно вяло ускользает из их рук и также вяло, но навсегда исчезает в темных водах. Нужно ли досказывать, что оставшаяся последняя рыба плавает вверх брюхом, не проявляя абсолютно никакой уже активности. Вот как сложно бывает добиться на съемке самого простого эффекта. В этом примере самым горьким является то, что впервые я встретился с такой рыбной ловлей в фильме „Закройщик из Торжка" в 1924 году. В течении т р и д ц а т и л е т я наблюдал несколько раз на других киносъемках аналогичные сцены рыбной ловли и, наконец, через тридцать лет на съемке в Ленинграде снова сам принимал участие в такой же рыбной ловле. Не будем говорить сейчас о том, к а к нужно организовывать подобную съемку. Это уж не так интересно для читателя. Вспомним это для того, чтобы показать, что даже для такого п у с т я к а необходимы опыт и соответственная „технология". Мне скажут: „Но ведь это не существенно, это ведь, действительно, пустяки". Тут я должен возразить: „Из п у с т я к о в складывается комедия". Если в д р а м е не так уж существенно, что вытащенная из воды рыба не будет трепыхаться, а только мелькнет в кадре, если в драме внимание прикована не к рыбе, а к другим событиям, более существенным по ходу действия, то в комедии бывает важен и такой п у с т я к, как трепыхание рыбы, в н у ж н ы й м о м е н т, ибо нигде, как в комедии,

всякое промедление смерти подобно. Смерти подобно для смеха, который умирает в комедии при любой пусть самой малейшей, неточности.

Вот какое внимание к разным мелочам, вот какая утомительная возня с пустяками и, казалось бы, несущественными подробностями обходима для энтузиастов комедии, для людей, желающих серьезно и успешно над ней работать. Есть, конечно, люди, которые считают все эти мелочи детскими игрушками, ненужными и несущественными для дела развития комедии. Но я убежден, что так называемые мелочи имеют немалое значение именно на первых шагах работы над кинокомедией.

И вот, сделав эти первые шаги, я надеялся, что настало время для вдумчивой и серьезной работы уже не над пустяками, а над целым рядом более серьезных проблем нашей кинокомедии. Такой работы, к сожалению, не последовало. Кинокомедия развивалась у нас бессистемно и случайно, как и на первых порах. В дальнейшем появился ряд других трудностей, о которых будет речь впереди. Лично мне не удалось получить необходимых возможностей для серьезной работы над кинокомедией, и работа в кино продолжала носить для меня случайный и пестрый характер. Такое положение дела повлекло за собой естественное, но не вполне еще осознанное для меня в то время разочарование от подобной работы. Меня снова потянуло в театр, потянуло прежде всего потому, что я тосковал по той серьезной работе, к которой привык. На мое счастье, мне как-то позвонил режиссер, ассистент Мейерхольда, М. М. Коренев и спросил, не скучаю ли я по театру.

— А почему вы меня об этом спрашиваете? — отвечал я.

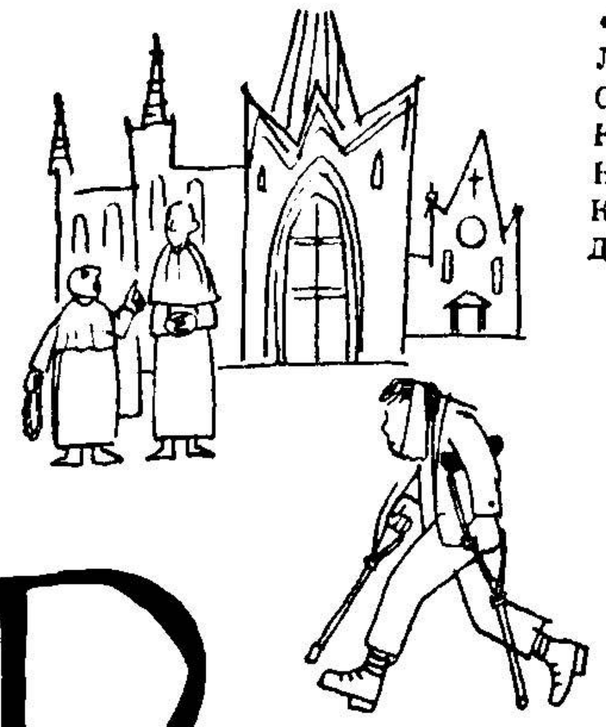
— Я с вами говорю неофициально, но я был очень обрадован, когда Всеволод Эмильевич (только это между нами), — говорил он, — тепло говорил о вас и сожалел, что вас нет в театре. Я и подумал, что, может быть, следует узнать и о вашем настроении.

— Ну что же, — отвечал я, — я могу сказать, что я всегда любил Всеволода Эмильевича как режиссера, с удовольствием с ним работал и также жалею о том, что не работаю с ним. Но я не думаю, чтобы после того, что произошло, я мог бы у него работать.

— Ну это все, что я хотел у вас узнать, — отвечал Коренев. — В дальнейшем, я надеюсь, мы с вами еще поговорим.

Короче говоря, через некоторое время мы встретились с Всеволодом Эмильевичем и Зинаидой Николаевной Райх на „нейтральной" почве, в кафе на улице Горького, и довольно быстро договорились о моем возвращении в театр.

# ГЛАВА XXIII



«ПРАЗДНИК ИОРГЕНА» · ФАМУСОВ · УРОКИ РОЛИ · ВКРАТЦЕ О «ГОРЕ УМУ» · СНОВА МАЯКОВСКИЙ · РАБОТА НАД ПРИСЫПКИНЫМ · МАЯКОВСКИЙ ПОМОГАЕТ · УДАЧНОЕ ЗАВЕРШЕНИЕ «КЛОПА» · ЧТЕНИЕ «БАНИ» · МОЯ ОШИБКА · ОТДАЧА ДОЛГА · МАЯКОВСКИЙ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СОВЕСТЬ

ВЕРНУВШИСЬ в театр имени Мейерхольда, я не оставлял и работы в кино. И те надежды, которые не осуществлялись, продолжали оставаться только надеждами и продолжали беспокоить меня. Но работа в театре не только забирала у меня все время, но и частично заполняла ту творческую неудовлетворенность, которую я ощущал от работы в кинематографии. К сожалению, я из-за недостатка времени, из-за занятости работой над ролями ослабил мою энергию и волю в том, чтобы добиться в кинематографии нужных условий для работы и роста. Почти каждая новая работа в кино заставляла меня задумываться о том, что это не то, чего бы я хотел для себя в искусстве кинематографа. Исключением был „Праздник Иоргена", последний немой фильм, в котором я снимался в 1929/30 году. Но и работа с Я. А. Протазановым в знакомом коллективе меня уже менее устраивала, чем прежде, так как все же не соответствовала моим помыслам. Профессионально Протазанов сделал картину очень хорошо, фильм имел успех, но я в глубине души был неудовлетворен. Опять отдельные хорошие куски, вроде хождения на костылях, или сцена ареста и переодевание монашки в вагоне и... только. Сцена самого „исцеления" мне не нравилась. Правда, образ Франца, которого я играл, получился довольно цельным, но самый фильм меня не удовлетворял, несмотря на прекрасную режиссерскую работу Протазанова.

Мне кажется, что и эта моя роль в кино уступала по качеству моим ролям в театре. Уступала, несмотря на то, что в театре за этот период времени у меня были некоторые сбои в работе. Так, например, первой моей новой ролью в театре Мейерхольда был Фамусов в „Горе от ума" Грибоедова.

Мейерхольд назвал свой спектакль „Горе уму", согласно первому варианту Грибоедова. По целому ряду причин мне не хотелось играть Фамусова. Мне уже и тогда казалось, что для этой роли нужна естественная фактура актера, которую невозможно искусственно создавать, что подобную роль трудно играть, основываясь на характерных приемах. Мне казалось, что я еще молод для Фамусова. Эта роль требует большого жизненного опыта, жизненных наблюдений. Такое же отношение у меня, кстати, было и к роли городничего в „Ревизоре". Но, вернувшись к Мейерхольду, мне было трудно противостоять его убежденным. „Поверьте мне, — сказал он, — что это будет одна из ваших лучших ролей. Поверьте!" Тут, увы, сами понимаете, трудно было устоять. Занятно было еще и то, что я считал эту роль... невыигрышной для актера. Несмотря на парадоксальность такого убеждения, до известной степени я был прав. Роль Фамусова является одной из сложнейших в классическом репертуаре. Великий и гениальный актер и режиссер А. П. Ленский по собственному признанию только через пятнадцать лет начал овладевать этой ролью. К. С. Станиславский, которого я видел в этой роли, играл, я помню, интересно, но не оставил у меня большого впечатления. Больше у меня в памяти остался А. П. Южин в Малом театре, но и он главным образом впечатлял своей фактурой и вообще своей манерой игры, которая была не особенно разнообразной, но к этой роли подходила. Уже в наше время я видел в образе Фамусова М. М. Тарханова и В. Я. Станицина в МХАТ, В. В. Меркурьева (в Ленинградском академическом театре имени Пушкина), П. М. Садовского, М. М. Климова, К. А. Зубова, Н. М. Комиссарова в Малом театре. Мне кажется, что по разным причинам никто из них не создал классического образа Фамусова. По дошедшим рассказам не вышла роль и у Степана Кузнецова. Почти бессознательно я чувствовал трудности этой роли, понимал, что как актер не смогу еще справиться с этими трудностями, требующими очень большой точности и проникновения, при синтезе всех разнообразных и в то же время тонких, а иногда скрытых качеств этого образа.

В дальнейшем в своей творческой жизни я пришел к убеждению, что, за редкими исключениями, при оценке пьесы или роли нужно считаться прежде всего со своими первыми и непосредственными впечатлениями.

Замыслы и вера в Мейерхольда, очарование грибоедовскими стихами и самой пьесой заслонили от меня первое и непосредственное профессиональное отношение к роли.



Часто бывает так, что при работе начинаешь увлекаться ролями, которые казались тебе не очень желанными. Один из первых таких случаев в моем опыте произошел с ролью Фамусова. Мейерхольд, видевший Ленского в этой роли, говорил, что он хочет в своей постановке создать Фамусова в традициях Ленского, и отталкивался в своих показах и решениях ряда сцен от своих впечатлений от его игры. Когда я начинаю вспоминать, как Мейерхольд делал эту роль, а надо сознаться, что именно в этой роли, за неимением своего к ней отношения, я больше, чем в каких-либо других, слепо следовал за Мейерхольдом, я прихожу к выводу, что Мейерхольд делал ее великолепно. В показах Мейерхольда Фамусов получался непосредственным, живым, то резким, то слезливо-мягким стариком, умильным ханжой. Роль начала получаться и у меня, и Мейерхольд был вполне доволен ходом моей работы. „Но не делайте его стариком, — говорил он мне. — Посмотрите портрет Тьера. Надо при гриме исходить от портрета Тьера. Он в очках, энергичный и злой". Слова Мейерхольда не совсем совпадали с его показами. „Стариковство" у Мейерхольда было очень органично. Ему не приходилось добавлять внешней характерности к тому „стариковскому" фамусовскому поведению, которое особенно хорошо Мейерхольд показывал в некоторых сценах. Очень хорошо Мейерхольд укладывался „по-стариковски" на диванчик, складывая, как у покойника, руки у себя на груди и говоря слова ханжески-покорным философским тоном: „Ох, род людской! Пришло в забвенье, что всякий сам туда же должен лезть, в тот ларчик, где ни встать, ни сесть". Или непосредственно, „по-стариковски" зло и неожиданно кричал на Чацкого: „Ах, Александр Андреевич, дурно, брат!". И в то же время глубоко, глубоко родственное обращение к Скалозубу, которое трудно передать словами, но оно такое „родственное", что похоже на сюсюканье: „У ты, у ты, у ты, у ты, холосий мальсик". Ложились на собачью улыбку Мейерхольда—Фамусова и слова: „Сергей Сергеевич, запоздали, а мы вас ждали, ждали, ждали". В то же время Мейерхольд очень хорошо показывал как барски-ласково, а потом хищно-воровски Фамусов в первом акте пристает к Лизе. Многое я очень хорошо воспринял у Мейерхольда, но придал образу свою стариковскую характерность, которая тяжелила роль. Освободиться же от этой характерности я не мог, так как без нее у меня не получались заданные Мейерхольдом сцены. В оправдание свое скажу теперь, что мне не хватало стариковской фактуры. „Стариковское" у Мейерхольда было очень органично, оно было его, мейерхольдовским, и он действительно не прибегал к „характерным" приемам. Ему самому было пятьдесят лет. Этих пятидесяти лет он требовал и для Фамусова. Я в двадцать шесть лет должен был стать сорока или пятидесятилетним Фамусовым, что было труднее, чем стать шестидесяти- или семидесятилетним. Когда же я слишком „легко" репетировал, не нажимая на стариковскую характерность, я ста-

повился тридцатилетним человеком, которому не свойственны манеры, которые мне давал Мейерхольд. „Вы играли Фамусова сегодня семидесятилетним стариком, — говорил мне потом Мейерхольд,—а ему самое большое пятьдесят, а то сорок лет".

Вторая ступень затруднения наступила при гриме и костюме. Момент одевания и гримирования образа бывал для меня очень волнителен. Волнителен он и теперь, на склоне моих лет. Я пришел к заключению, что, если ты *наработал* в роли много хорошего, если роль решена интересно, органично, правильно, то задуманные парик, костюм, впервые надетые, вдохновляют, поднимают в этот репетиционный период на высшую ступень и наполняют в этот ответственный момент рождения нового образа уверенностью, что *твой новый живой человек* обрел правильную внешнюю форму, которая как бы подстегивает тебя окончательно справиться с еще не вполне законченными на этом этапе затруднениями и во внутреннем рисунке роли. Редко бывает, что роль сделана хорошо, а приходится мучительно долго возиться с гримом, костюмом, искать то или другое в такой роли. Если же роль не клеится или только кажется, что она сделана хорошо, и ты в этом своем заключении ошибаешься, то и костюм и грим не удовлетворяют, поиски их становятся мучительными. Тогда и во внешнем виде что-то решительно не получается. Роль, вместо того чтобы вместе с гримом и одеждой подняться на *высшую ступеньку*, наоборот, съезжает на *низшую ступеньку*, продолжаются уже безнадежные поиски грима и костюма. Режиссер говорит: „А у вас без грима мимика была выразительнее, у вас, когда вы репетировали в своем костюме, образ *намечался*" (вот именно, увы, только намечался) правильнее. Образ оказывается невоплощенным или воплощением недостаточно удачно. То же самое оказалось у меня с ролью Фамусова. На спектаклях я еще продолжал искать и менять грим, что является, конечно, плохим признаком того, что роль *не сделана* в основном и главном. Но мне думается, что и эта работа с Мейерхольдом дала мне большую пользу. А если бы мне теперь пришлось сыграть роль Фамусова, то, умудренный жизненным опытом и наблюдениями, что так важно для органики этой роли, привнеся в нее много своего и нового, я бы вспомнил многие мейерхольдовские решения, которые теперь мною были бы, надеюсь, воплощены удачнее.

Но и здесь, как мне кажется, решающую роль сыграла бы возрастная „фактура".

Мне не хочется останавливаться и рассказывать о том, как был поставлен спектакль „Горе уму" Мейерхольдом. Эта постановка была построена на тех же принципах работы его над классикой, о которых я уже писал. Много было удачных находок, много было спорного и лишнего. Кое что было уже повторением аналогичных приемов других, более ранних работ Мейерхольда над классикой. Фамусов со Скалозу-

А. Кторов и И. Ильинский
Кадры из кинофильма «Праздник св. Йоргена»

Фамусов — Н. Ильинский.
Лиза — Логинова. «Горе уму» («Горе от ума» А. Грибоедова).
Театр имени Мейерхольда.
1927

бом играли на биллиарде. Чацкий играл на рояле и декламировал друзьям-декабристам стихи. Декабристы на балу у Фамусова были явной натяжкой, и вся декламация получалась вставным номером.

Говорили, как о режиссерской удаче про эпизод распространения сплетни на балу. Через всю сцену на переднем плане был поставлен длинный узкий стол, за которым лицом к публике сидели все участвующие в гости. Эта мизансцена встречалась аплодисментами. Но мне казалось, что Мейерхольдом неправильно так статуарно было поставлено распространение сплетни. Сплетня невольно при этой мизансцене распространялась формально и однообразно. Не было тех оттенков и переливов, которые есть у Грибоедова, когда сплетня распространяется по-разному, вырастая в открытое обсуждение сумасшествия Чацкого. Лучшими сценами я считаю первое появление Чацкого и первую сцену с Софьей. Замечательно был сделан диалог соперников — Чацкого и Молчалина — перед сценой бала в третьем акте, где они разговаривали на некотором расстоянии друг от друга, стоя у колонн.

Наряду с очень хорошей и глубокой трактовкой ряда мест в роли Фамусова Мейерхольд ввел и в эту роль ряд эксцентрических, буффонных приемов. Фамусов в последнем акте выходил с фонарями и пистолетом, и со словами: „Где домовые?" — стрелял в воздух. Во время спора с Чацким он бросал в него диванными подушками и ими же затыкал себе уши. Не только ухаживал и приставал к Лизе, но пытался валить ее на кушетку, причем в этот момент ударом гонга заканчивался эпизод. Все подобные резкости снижали трактовку образа Фамусова, а тонкие, хорошие сцены Фамусова тонули и плохо слушались. Слово, столь нужное и важное для спектакля Грибоедова, часто было вообще уязвимым местом в спектаклях Мейерхольда. По-видимому, вина была и во мне, молодом актере, игравшем несвойственную мне роль и не обладавшем для этого достаточной техникой и своим собственным пониманием и проникновением в роль. Мейерхольд в з д ы б и л и эту роль, придав ей ряд внешних комических эффектов, которые, по существу, были чужды и м е н и ш е м у решению Фамусова. Я слишком слепо следовал за ним, за иначе и нельзя было поступать при той творческой диктатуре, которая была у Мейерхольда. Когда я и в то время пытался анализировать мою неудачу, я относил ее главным образом на свой собственный счет, но теперь мне ясно, что метод работы Мейерхольда с актером не развивался, и вместе с методом режиссерской диктатуры тормозился процесс развития актера и что если раньше меня удовлетворяла такая диктатура, то теперь постепенно и стал тяготиться ею. мне и тут, в театре, как и в кино, хотелось большей самостоятельности, хотелось быть большим творцом роли, а не только хорошим исполнителем заданий Мейерхольда, с которым я не был согласен тем больше, чем они дальше уходили от логики и реализма.

Конечно, главным образом неудачи толкали на такое раздумье. Удачи же лишь вселяли веру в Мейерхольда. Поэтому процесс осознания и взвешивания большой пользы и вместе с тем и вреда, заключавшегося в подавлении Мейерхольдом собственного творческого начала у актера, шел довольно медленно и проходил у меня в беспрестанной внутренней борьбе. Следующая роль в новой постановке Мейерхольда была для меня удача и снова окрылила меня. Такой новой удачей был Присыпкин, в только что написанной Маяковским пьесе „Клоп". Маяковский снова пришел в театр, к нашей радости и новому оживлению.

Не помню, по каким причинам, но я запоздал к первым читкам и репетициям „Клопа".

— Вы должны обязательно послушать, как читает пьесу сам Маяковский, — сказал мне Мейерхольд после первой встречи за столом, видимо, неудовлетворенный моей читкой.

Я попросил об этом Владимира Владимировича, и он прочел мне ряд отрывков из пьесы, где фигурировал Присыпкин.

В своем авторском чтении Маяковский не давал образу Присыпкина каких-либо характерных черт или бытовизмов. Читал он эту роль в своей обычной манере монументальной безапелляционности и особенного, ему одному свойственного торжественного и даже благородного (и для этой роли) пафоса. Этот пафос был у него всегда особенно убедителен, когда рядом звучала вдруг неожиданно простая, жизненная, почти бытовая интонация. От такого широкого диапазона выигрывал, как и сам пафос, оттененный острой, житейской интонацией, так и живая простота интонации, выделенная монументальным пафосом. Таким образом, Маяковский читал: „Я требую, чтоб была к р а с н а я с в а д ь б а и н и к а к и х б о г о в!" В этой фразе громыхал пафос. Затем весь пафос сходил на нет, когда просто, неожиданно просто, Маяковский добавлял: „Во". В этом „в о" было интонационно неуверенное убеждение в правильности только что произнесенной безапелляционной фразы.

И от этого неуверенного и тупого добавка „во" вставал вдруг весь образ Присыпкина. Вот то з е р н о образа, которое я ухватил в чтении самого Маяковского. Я и стал делать Присыпкина „монументальным холуем и хамом". От этого получался масштаб его фигуры. Как это ни покажется парадоксальным, я даже внешне взял для образа Присыпкина... манеры Маяковского. Но к этим манерам, самим по себе достойным и даже великолепным, я приплюсовал некоторые компрометирующие оттенки. Как то: утрировал размашистость походки, придал тупое, кретинистое выражение монументальному лицу, немного кривовато ставил ноги. Начали появляться контуры пока еще внешнего рисунка образа „пафосно торжествующего холуя", мещанина и хама. Дальше надо было уже вживаться в образ, не застывать во внеш-



нем рисунке, прибавлять все больше и больше живых черт. Внушительность превращалась в самодовольство; уверенность и безапелляционный апломб, в б е с п р о с в е т н у ю н а г л о с т ь. Появлялись на репетициях новые детали, пришедшие от разных жизненных наблюдений, составленных главным образом от впечатлений о парнях, которые маячат в подъездах и фойе маленьких киношек, о мелких манерах таких завсегдатаев и хулиганов, которые, конечно, были совершенно далеки и противоположны манерам самого Маяковского.

Но синтез и сценическое воплощение всех этих элементов начинали вырисовывать рождение нового образа.

Маяковский и Мейерхольд непрестанно следили за моей работой, за мной и за рождением во мне нашего общего нового детища — Присыпкина.

Новые краски появлялись и у актера, а также подсказывались и режиссером и автором. Рождались они в острых сценах игры на гитаре и в манере пения: „На Луначарской улице я помню старый дом...", а также в обращении к клопу: „Покусай меня, потом я тебя, потом ты меня, потом я тебя, потом снова я, потом снова ты, потом оба мы покусаемся..."

Помню, Маяковскому очень понравилась моя „находка" — поведение в клетке и цирковая манера показа курения, выпивания водки и плевания в клетке, с последующим цирковым, так называемым „комплиментом" в публику.

Мейерхольд очень хорошо показал непосредственное удивление Присыпкина „автодорами" в городе будущего, а особенно удался Мейерхольду показ финала, когда Присыпкин замечает вдруг в зале зрителей „своих в доску" и предлагает им идти к нему в клетку.

Сам Маяковский очень хорошо показывал, как стонет Присыпкин в больнице, надеясь опохмелиться, после того как его разморозили, и как меняются у него интонации, когда он зовет: „Доктор, доктор, а доктор!"

Первые два раза слово „доктор" Маяковский произносил очень томным и болезненным голосом. Потом неожиданно: „а доктор!" — он произносил грубо и нетерпеливо, совершенно здоровым голосом, от чего получался хороший юмористический эффект.

Надо сказать, что работа над спектаклем „Клоп" протекала очень быстро. Спектакль был поставлен в немного более чем м е с я ч н ы й срок. Я же работал около месяца. Несмотря на спешку и несколько нервную из-за этого обстоятельства обстановку, Маяковский был чрезвычайно спокоен и выдержан.

Многое не выходило у актеров. И у меня в их числе. Подчас сердился Мейерхольд, но Маяковский был ангельски терпелив и вел себя как истый джентльмен. Этот, казалось бы, резкий и грубый в своих выступлениях человек в творческом общении был удивительно мягок

в театрализованном. Он никогда не шпынял актеров, никогда, как бы они плохо ни играли, не раздражался. Один из актеров никак не мог просто, по-человечески сказать какую-то незначительную фразу. Несколько раз повторял эту фразу Мейерхольд, показывал, как надо ее произнести. Маяковский, что было крайне просто. Однако актер говорил ее каким-то фальшивым пафосом. „Скажите ее просто. Нет, нет, совсем просто. Нет, проще. Проще, дорогой. Да нет, нет же. Просто, просто. Подождите! Минутку. Скажите: „мама". Вы можете сказать просто „мама"? Вы меня не понимаете? Я прошу вас сказать совсем просто „мама". - Теперь скажите: „папа". Ну вот так, как вы сейчас сказали „мама" и „папа", скажите и вашу фразу". Незадолго до премьеры Маяковский сказал Кукрыниксам, что костюма мне делать не надо. „Поедите вместе с ним в Москвошвей и наденьте на него первый попавшийся костюм. Выйдет что надо". Кукрыниксы радостно согласились. Я, имея уже опыт по „одеванию образов", сомневался. Но спорить с автором и художниками было трудно.

Я пошел с Кукрыниксами в Москвошвей.

Я надевал десятки костюмов. Все было не то. Получался не Присыпкин, а то бухгалтер, то дантист, то скучный молодой человек. „Вот видите, — сказал я художникам, — „костюм от Москвошвея" — это поэтический образ Маяковского. Мы рассказали об этом Мейерхольду и Маяковскому. Мейерхольд поверил, а Маяковский не поверил и пошел с нами в Москвошвей и убедился, что его „поэтический образ" не нашел натуралистического воплощения.

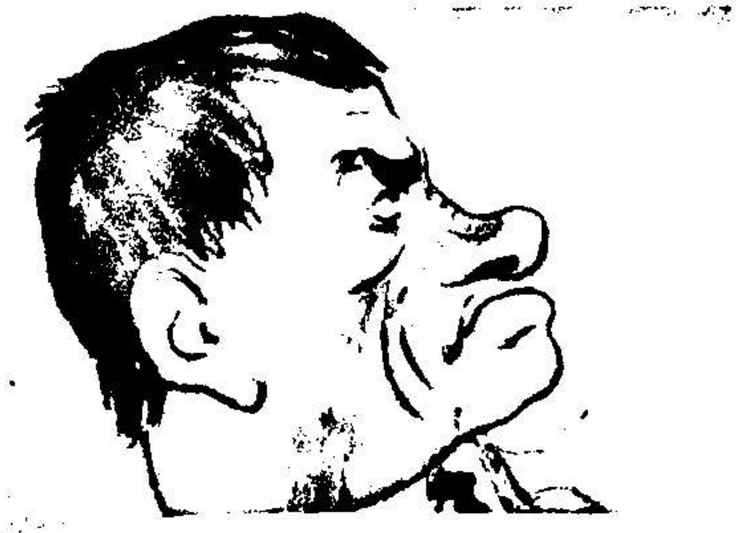
Пришлось мне и Кукрыниксам рыскать по театральным костюмерным в примерять самые разнообразные по модам старые пиджаки. Наконец, нашелся один в талию, с несколько расходящимися полами и вшитыми чуть буфами рукавами. Этот пиджак и оказался тем пиджаком „от Москвошвея", который вполне удовлетворил всех нас, включая и зрителей.

Премьера „Клопа" прошла с большим успехом. Маяковский был вполне удовлетворен приемом пьесы публикой и не пропускал на первых порах почти ни одного спектакля. Его вызывали неистово, и он выходил раскланиваться вместе с Мейерхольдом всякий раз, когда бывал на спектаклях.

Я считаю роль Присыпкина одной из самых удачных моих ролей. Удача была в цельности и монолитности образа. В этой роли можно было легко излишне комиковать и утрировать ее. К счастью, этого не получилось. Я играл ее серьезно и убежденно. Образ получился значительным, сатирически мощным, что и требовалось для драматургии Маяковского.

Не прошло и года, как однажды, осенью 1929 года, Михаил Михайлович Зощенко, которого я встретил в Крыму, сказал мне: „Ну, Игорь, я слышал, как Маяковский читал новую пьесу „Баня". Очень хорошо! Все очень смеялись. Вам предстоит работа".





**Шаржи художников Кукрыниксы**
**В. В. Маяковский и В. Э. Мейерхольд. 1929**

ПРИСЫПКИН
«Клоп» В. Маяковского. Театр имени Мейерхольда. 1929

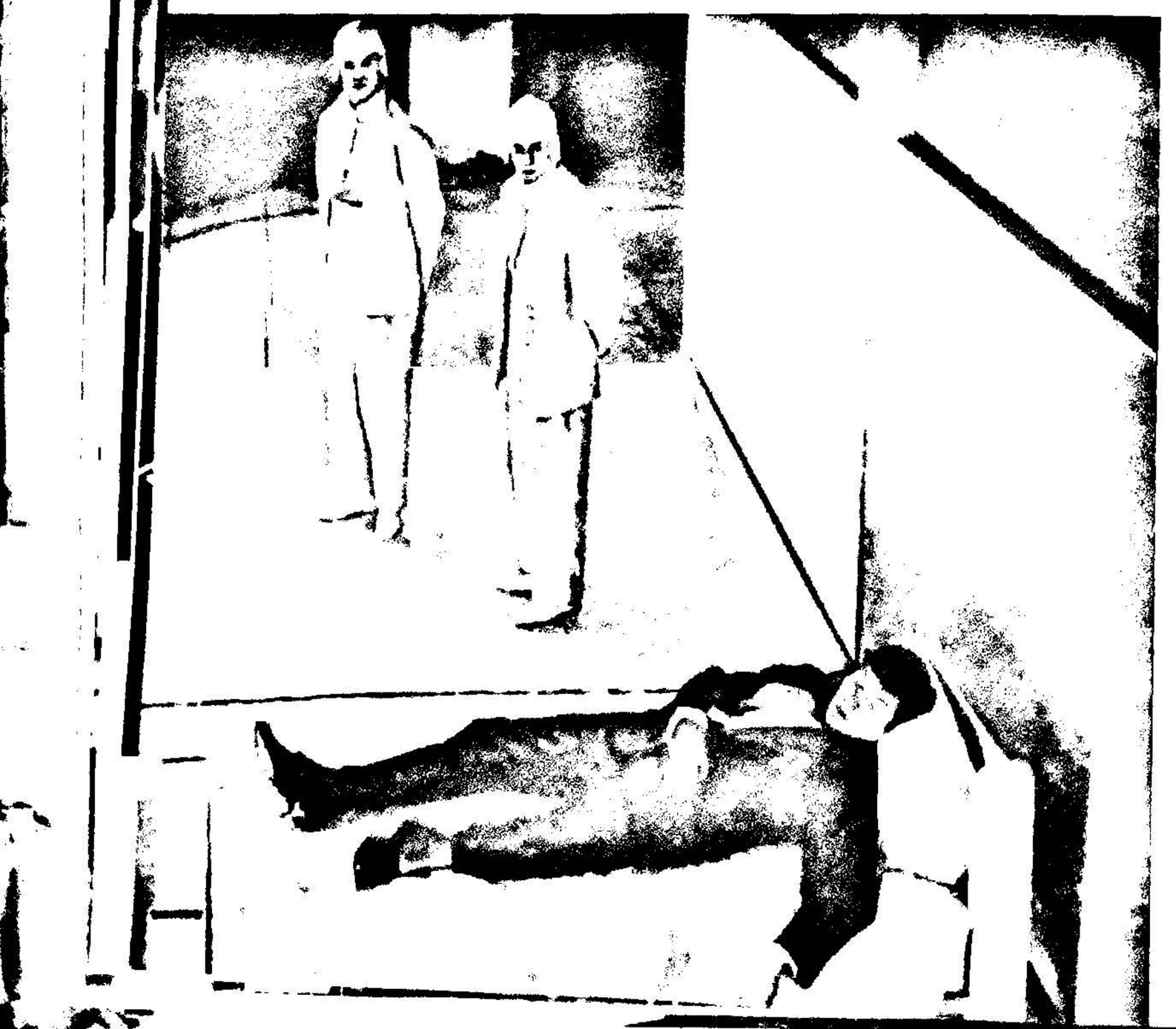
Плакат. «Клоп» В. Маяковского.
Художники Кукрыниксы.
Театр имени Мейерхольда. 1929

Плакат «Баня» В. Маяковского.
Художники Кукрыниксы.
Театр имени Мейерхольда. 1930

В. Э. Мейерхольд у себя дома (фото слева)



В. Э. Мейерхольд ведет репетицию «Клопа» (фото справа) 1929



8-я картина. «Клоп» В. Маяковского. Театр имени Мейерхольда. 1929

Приехав в Москву, я узнал, что Маяковский уже читал пьесу на труппе и она была блестяще принята. Сверхблестящую оценку пьесы дал и Мейерхольд. Надежды у меня таким образом были очень большие. Помня урок „Клопа“, я хотел слышать чтение самого Маяковского. Я узнал, что Маяковский в Ленинграде. Через несколько дней, не помню точно с концертами или с театром Мейерхольда, я также оказался в Ленинграде. Владимир Владимирович пригласил меня к себе в номер Европейской гостиницы и прочел пьесу мне и Н. Эрдману, который ее также еще не слышал.

И вот случился промах, один из самых больших в моей жизни. Я недооценил пьесы. То ли Маяковский плохо читал, так как он привык читать на большой аудитории, которая всегда реагировала шумной смеховой реакцией, а тут он читал двум „мрачным комикам“, то ли я слишком многого ожидал от пьесы, но восторгов, которых ожидал от меня и от Эрдмана Маяковский, — не последовало.

К с о ж а л е н и ю, в этом теперь приходится с о з н а в а т ь с я. Но ведь надо писать правду. Прошло несколько лет после смерти Маяковского. И только тогда я оценил эту пьесу. Больше того, я считаю ее лучшей из пьес Маяковского, но в 1929 году я ошибся. Тогда, приехав в Москву, я довольно сухо отозвался о пьесе Мейерхольду, а когда услышал его экспликацию будущего спектакля, то совсем разочаровался, так как то, что было неоспоримо ценного в пьесе, Мейерхольд, на мой взгляд, совершенно неправильно трактовал. Особенно это касалось образа Победоносикова, которого Мейерхольд собирался делать какой-то разновидностью нэпмана, а не перерожденца, совсем не похожего на Присыпкина, но все же перерожденца.

Теперь я считаю, что ошибался в оценке пьесы еще по одной причине: советский бюрократизм в то время только нарождался и мне, как и многим, казалось, что тема бюрократизма в то время была не так уж актуальна.

Но Маяковский и был замечателен тем, что писал многое „на вырост“. Так и была им написана „Баня“. Я же отдал свой долг Маяковскому и сыграл Победоносикова в радиопостановке Р. Симонова только в 1951 году. Незадолго до этого я ставил вопрос о постановке „Бани“ перед тогдашним руководством Малого театра на сцене его филиала. Я хотел ставить эту пьесу главным образом силами молодежи, но мое предложение не встретило поддержки. Теперь приходится жалеть об этом. Не надо забывать, что только последнее время драматургия Маяковского п о б е д о н о с н о заняла свое место в советском театре. Театры боялись ставить Маяковского и сомневались, прозвучит ли его драматургия на сцене. Противодействие постановке его пьес было очень сильное.

Так как я давно уже выступал в печати со статьями „Вернуть Маяковского на сцену“, то считал своим долгом попытаться это сделать на

стене Малого театра или хотя бы его филиала. Увы, пришлось удовлетворяться работой на радио.

Во всяком случае, как актер, я испытываю большое удовлетворение, что играл во всех его трех пьесах. Много писем теперь получаю я от зрителей с пожеланиями экранизировать „Баню“ и „Клопа“.

Последний раз я видел В. В. Маяковского на премьере „Бани“ в театре имени Мейерхольда. После спектакля, который был не очень тепло принят публикой, и прием этот, во всяком случае, болезненно чувствовал Маяковский, он стоял в тамбуре вестибюля один и провожал всю публику, выходящую из театра, прямо смотря в глаза каждому проходящему. Таким остался он у меня в памяти. В апреле 1930 года театр Мейерхольда гастролировал в Берлине. Однажды я зашел в магазинчик около театра, где мы играли. Хозяин магазинчика знал нас, русских актеров. Он показал на свежую немецкую газету и сказал: „Ihr dichter Maiakowski hat selbst mord begangen“.

Я плохо понимал по-немецки, но тут все понял. Была надежда, что Маяковский еще жив, что буржуазные газеты врут, что, быть может, он только ранил себя. Но в полпредстве мы получили подтверждение о смерти Маяковского, а вечером, по предложению Мейерхольда, зрители почтили память о нем вставанием.

В заключение, оглядываясь на мою творческую жизнь актера, я должен сказать о том, какое огромное влияние имел на всю мою творческую жизнь Маяковский!

Влияние это не ограничивается теми тремя ролями, которые я сыграл, и десятком его стихов, которые я читал.

Почти не общаясь с ним в личной жизни и зная его только по работе с ним в его пьесах, я все время ощущал его присутствие — присутствие художника. Я испытывал это в „Лесе“ и „Великодушном рогоносце“ у Мейерхольда, и в работе в кино, и прекрасно знал, что он одобряет и что не одобряет, хотя и не говорил с ним на эти темы.

Каково было мое удивление, когда я узнал от моих однолеток-друзей — художников, поэтов, — что они тоже чувствуют Маяковского, как свою художественную совесть.

После смерти Владимира Владимировича я всегда, где бы я ни работал, обращаюсь всегда мысленно к Маяковскому: Как бы он отнесся к этой работе? А как к другой? Принял бы он это? Понял ли другое? Вот здесь он бы сказал: „пошло“, „мещански мелко“, а здесь оценил бы мастерство и благородство исполнения, которые он любил и ценил равно как у циркового жонглера или эстрадного эксцентрика, так и у актера академического театра.

Такая оглядка на Маяковского помогает мне работать, совершенствоваться и очищаться от всяческой пошлости и дряни на своем творческом пути.

# ГЛАВА XXIV

ПОЕЗДКИ ЗА ГРАНИЦУ · ЗНАЧЕНИЕ ИХ ДЛЯ ГРАЖДАНИНА И АКТЕРА · ГАСТРОЛИ ТЕАТРА ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА В БЕРЛИНЕ · БЕРЛИНСКАЯ ПРЕССА О «ЛЕСЕ» · О «ВЕЛИКОДУШНОМ РОГОНОСЦЕ» · ИТОГИ ПОЕЗДКИ · НАЧАЛО СНИЖЕНИЯ ТЕАТРА МЕЙЕРХОЛЬДА · ЕЩЕ ОБ УСЛОВНОСТИ ТЕАТРА

Весной 1930 года театр имени Мейерхольда выехал на гастроли в Германию и Францию. Легко себе представить, как велик был у нас, участников поездки, интерес к этим гастролям. Памятны были триумфальные гастроли Московского художественного театра в Европе и Америке. Гастроли вахтанговцев, успех Тапрова. Совершенно особое чувство волнения и ответственности охватывает каждого участника таких гастролей. В этом случае волнение это усиливалось еще и потому, что театр Мейерхольда представительствовал, хотел кто этого или не хотел, как театр родившийся в новом, Советском государстве, как театр, претендующий на ведущее новое направление в мировом театральном искусстве.

У нас как раз к этому времени начало выявляться все более и более отрицательное отношение к театру Мейерхольда как театру формалистическому, не являющемуся выразителем уже зрело выявившегося советского театрального искусства.

Как отнесется иностранный зритель к новшествам Мейерхольда? Ведь эти новшества далеко не всеми принимались в родной стране. Что же ожидает нас в буржуазных странах? Я не был в курсе дела всей организационной стороны поездки театра. Но я уверен, что такая поездка Мейерхольду не легко далась. Безусловно, были серьезные противники выезда театра за границу.

За два года до этого я был в Германии и Франции. Ездил я как турист, ездил с легким сердцем скромного, незаметного путешественника, не обремененного никакой ответственностью, кроме разве заботы о сохранении доброго имени советского гражданина. Теперь путешествие вырисовывалось совершенно иначе. Волнение было необычайным.

Уже в первую мою поездку я почувствовал, какое большое значение имеет заграничное путешествие для художника. Велико значение и индивидуальных впечатлений, велика необходимость расширения кругозора. Обидно судить о всем многообразии мира только по книгам, очеркам, газетам, рассказам и не видеть этот мир собственными глазами. Какая большая разница существует между людьми, видевшими мир собственными глазами, и людьми, знающими его даже досконально, но по литературным источникам.

Люди, побывавшие на войне, и люди, читавшие о той же войне, пусть даже прекрасные литературные произведения, — это не одно и то же. Особенно ощутительна эта разница для художника. Человек, участвовавший в войне, переоценил по-новому многое в своей жизни, расширил свое сознание, он смотрит на мир новыми глазами. Эта духовная переоценка происходит у каждого человека по-своему, с индивидуальными особенностями для каждого. Но каждый приходит с войны другим человеком.

Может быть, при меньшем психологическом воздействии на духовное „я", но что-то подобное случается с каждым, кто много ездил, кто увидел и многообразии ту землю, на которой он живет только раз; увидел, впитал в себя, в свою душу те духовные и материальные богатства, к которым — опять же у каждого по-своему — потянулась его душа. Кроме того, такие путешествия побуждают новыми глазами взглянуть на свою Родину, по-новому оценить ее богатства, самую ее суть. Оценить все то, что дома оставалось незамеченным, непонятым по-настоящему. Где, как не на чужбине, человек особенно ощущает свою любовь к Отчизне!

В 1928 году я путешествовал по Германии и Франции вместе с моей женой. Когда должен был выехать за границу театр Мейерхольда, я рассчитывал, что смогу опять поехать вместе с моей подругой, которая была бы мне так полезна в такой ответственной поездке.

Оказалось, что именно теперь, когда ее присутствие было особенно необходимо, она по формальным соображениям поехать не сможет.

Я думал, что виной тому был сам Мейерхольд, который недостаточно активно боролся с бессмысленной, в данном случае, формальностью. Во всяком случае, у меня хватило, по мнению одних, мужества и принципиальности, по мнению других, глупости, по мнению третьих, нахальства, по мнению четвертых, зазнайства отказаться ехать в заграничную поездку. Мои „принципы" могли бы мне стоить довольно дорого. На мое счастье, оказалось, что во многих весьма ответственных кругах отнеслись к театру Мейерхольда сдержанно, а к поездке этого театра за границу неодобрительно. Поэтому мой отказ не вызвал никаких неожиданностей. Негативное отношение к театру Мейерхольда и к его заграничным гастролям выразилось еще и в том, что московская пресса почти не отозвалась на эти гастроли. Можно было подумать —



и об этом поговаривали со слов недоброжелателей, — что театр Мейерхольда провалился в Берлине и Париже. Создавалось совершенно неверное представление о гастролях театра.

Правда, я могу по личным впечатлениям говорить только о той небольшой части гастролей, в которой сам участвовал. Я все же поехал в Берлин, так как в это время продолжались хлопоты о паспорте для жены. Но, вернувшись в Москву на досъемки „Праздника св. Иоргена", вторично на гастроли не выехал. По рассказам же товарищей, в Париже театр (в особенности „Ревизор") имел неменьший успех, чем в Берлине. Берлинскому же успеху я сам был свидетелем. Репертуар театра в поездке составляли: „Рычи, Китай" Третьякова, „Лес" Островского, „Ревизор" Гоголя, „Великодушный рогоносец" Кроммелинка. На открытии гастролей в Берлине шел „Рычи, Китай", спектакль, в котором я не был занят, поэтому я выехал в Берлин один через день-два после открытия гастролей.

Помню, уже в вагоне поезда я был поражен интересом одного немца-провинциала, который не знал ни слова по-русски, к русскому театру. Я был удивлен также тем, что рецензии о гастролях театра в Берлине печатаются и в провинциальных газетах. Я уже в вагоне поезда почувствовал, что спектакли театра Мейерхольда находятся в центре общего внимания. И не ошибся, так как, приехав в Берлин, я услышал об успехе „Рычи, Китай" и о том, что билеты раскуплены на все объявленные спектакли. Днем мы провели проверочную репетицию „Леса". Я очень был удивлен, узнав, что никаких конструкций и декораций с собой не привезли. Мейерхольд нашел более экономным и разумным прислать точные размеры оформления, по которым и были сделаны конструкции для всех спектаклей. Новые конструкции были лишены нашего п л о т н и ц к о г о стиля, они сверплялись и подгонялись без гвоздей, на винтах и скрепах, имели прочный и нарядный вид, были легки и добротны. Многие парики были также сделаны заново на месте. Меня восхищала точность, высокая профессиональность всех рабочих.

По окончании гастролей все конструкции были привезены в Москву и долго служили театру.

Каждый спектакль „Леса" проходил в Берлине с ошеломляющим успехом. Мы думали, что некоторые фразы из-за незнания языка не дойдут до зрителя. К моему удивлению, ни одна смешная фраза не пропадала, а на ночном спектакле, данном специально для работников искусств, принималось буквально каждое слово. Появились рецензии в газетах самых разнообразных направлений.

В 1930 году в Германии был буржуазно-демократический строй, и газеты отличались невероятным разнообразием. Были и коммунистические, и близкие к коммунистическим, и монархические, и близкие к кругам наступавшего фашизма. Так же различны оказались и рецензии. Раз-

линны прежде всего в отношении этих газет к театру Советской России были даже случаи, когда газеты правого направления выступали весьма снисходительно, а коммунистические газеты, от которых мы ожидали безоговорочных похвал, писали о нас сдержанно и иногда и критически по поводу некоторых спектаклей.

К сожалению у меня сохранились только рецензии о тех спектаклях, в которых я сам принимал участие. Но ввиду того, что форма этих рецензий, а и высказанные мысли по поводу театра Мейерхольда представляют на мой взгляд определенный интерес, я приведу некоторые из них. В одной из газет мы могли прочесть о спектакле „Лес".

„Все в этой постановке отличается подвижностью, игривой иронией, пестротой движения и цветов, доходящей до гротеска. Конечно, это не революционная постановка, но большое сценическое искусство, которое намного превосходит все то, что дает нам берлинский театр. Особенную прелесть этой постановки придает игра Игоря Ильинского. Он представляет собой нечто вроде Санчо Пансы. Он совсем не навязчив, играет без всяких фокусов, но невольно захватывает зрителя, который напряженно следит за ним, даже когда он слоняется так, между прочим... Постановка пользовалась большим успехом".

В другой газете об этом же спектакле читаем:

„Все в постановке отличается сцепленностью, окрыленностью и полно причуд... Поразительно легка рука, создавшая эту постановку. Может быть, скоро в Берлине признают, что Мейерхольд является художником современного стиля и создателем новых сценических форм. Мейерхольд каждой пьесе придает особый характер и является крупным талантом. Кто сумел создать веселый фарс, кто овладел революционной героикой, кто сумел выявить в „Ревизоре" причудливые карикатуры в духе Домье, тот, кто обладает такой подвижностью, бесспорно является двигателем искусства".

Очень интересна статья знаменитого немецкого критика того времени Альфреда Керра, которая отличается заносчивой безапелляционностью и лаконической парадоксальностью своих определений. Вот выдержки из нее:

„Довольно красиво. Но исключительно реакционно. Довольно весело. Но исключительно грубо. Довольно пестро. Но совершенно несовременно. Одним словом: снова систематическое возвращение к кафрской клоунаде (с некоторыми отличиями)". И дальше:

„Мы видим у Островского — Мейерхольда лакированные деревянные куклы, ходящие по мосткам, размахивающие руками, бегающие, взбирающиеся куда-то, прыгающие, дающие пинки, поднимающиеся по лестницам; все они — щелкунчики. Словом, это — современный театр. Каково?"

После этих скачущих раздраженных, едких строк читаем в либеральной газете „Запад" хвалебную рецензию, оканчивающуюся следующими словами: „Все остальные персонажи огромного ансамбля превосходны, каждый из них на своем месте".



Второй спектакль театра, в котором я участвовал в берлинских гастролях, был „Великодушный рогоносец". Он шел последним, четвертым спектаклем в этих гастролях. Я никак не мог предположить, что этот спектакль будет также хорошо принят берлинской публикой. Сюжетный смысл „Рогоносца" гораздо сложнее, чем те театральные, часто зрелищные картины, которые были в „Лесе". Мне казалось удивительным, что доходил до зрителя достаточно сложный текст „Великодушного рогоносца". Чувствовалось, что принимается зрителем не только необычайная форма спектакля, но фабула и самый текст пьесы.

Рецензии были также очень различны, но мне было приятно, что во многих из них эта постановка была расценена, как наиболее ярко и сильно представляющая собой систему актерской игры Мейерхольда, как постановка, в которой наиболее полно выявляется новый стиль игры актеров его школы. Радовало это меня потому, что я также считал постановку „Великодушного рогоносца" лучшей, наиболее цельной и совершенной из всех мейерхольдовских „опусов" двадцатых годов.

Поэтому я с радостью читал, например, в газете „Берлинер берзен курьер":

„Поразительна свежесть, которую придает эта постановка устаревшей пьесе Кроммелинка. Здесь, в этой начальной стадии нового русского театра, еще нет искажений. Непосредственность на теоретической почве. Продумано и все же эксцентрично. Синие блузы выступающих рабочих. Молодые люди, полные оптимизма, которые веселятся и шумят. Это почти захватывает... Зинаида Райх играет с большой простотой. Игорь Ильинский, который дает очаровательную смесь наивности и иронии, всегда выдержан в стиле и не оставляет своего легкого, пародийного тона даже при самой неприятной вспышке".

Как видите, в Берлине о театре Мейерхольда отзывались разнообразно, а затем спорили, восторгались или ругали. Недоумений, возмущений, отплевываний было хоть отбавляй. И приходится со всей объективностью опять напомнить читателю, что Мейерхольд бывал часто, как я уже писал, в плену псевдоноваторства, в плену новаторства во что бы то ни стало, во имя призрачного и несостоятельного „новаторства". Это новаторство в кавычках часто заменяло действительно ценное, талантливое и новое, что все-таки было в театре Мейерхольда.

Немецкие критики, разбирая целесообразность новшеств Мейерхольда, в условной природе его театра находили движение назад, вспять, к старинному, пережившему себя, по их мнению, театру. Они не замечали, что Мейерхольд утверждал самые принципы условного театра, а эти принципы, основанные на кажущемся примитиве бедности, в дальнейших путях такого театра открывали богатейшие возможности. Утверждая принципы условного театра, возможно, он временно возвращал театр к его истокам, для

[illegible] чтобы театр, основываясь на этих истоках условностей, в дальнейшем [illegible] более сложным путям условного же современного театра.

Но [illegible] отзывались о „народности" („ставка на „народность"), а также и о площадной грубости некоторых моментов в постановках Мейерхольда, критики не понимали, что Мейерхольд п р а в и л ь н о в принципе противопоставлял рождение нового театра на н а р о д н о с т и и условности. Мейерхольд ставил эти два принципа во главу угла, на них он собирался строить свой театр. Критики недопонимали, что Мейерхольд н а ч а л свой театр с этих постановок, что эти постановки действительно имели уже шести- восьмилетнюю давность. К сожалению, он не решился показать в этих гастролях свою последнюю постановку — сатирическую комедию Маяковского „Клоп", к которой в то время иностранный зритель проявил бы большой интерес. Если судить совершенно объективно, то театр имени Вс. Мейерхольда в Берлине (а, по моим сведениям, в дальнейшем и в Париже) снискал себе такое же отношение зрителей, передовой театральной общественности и критики, как и в Москве. Так, как и в Москве, нашлись ценители и энтузиасты, нашлись также и скептики и ругатели, возмущавшиеся или неспособные понимать направление этого театра.

В Москве к этим гастролям отнеслись чрезвычайно сдержанно. В прессе о них почти не отзывались. Может быть, потому, что отрицательные оценки в заграничной прессе взяли верх над положительными. В официальных кругах театральных управлений я сам слышал отзывы, что театр если не провалился, то, во всяком случае, мягко выражаясь, „не пришел" ни в Германии, ни во Франции. Совершенно объективно изучив гастроли, располагая выдержками из прессы, будучи свидетелем успеха и интереса зрителей, я считаю, что такое мнение было неправильным. Однако наша общественность все же не хотела, чтобы о советском театре за границей судили по театру Мейерхольда, чтобы театр Мейерхольда расценивали бы за границей как „последнее достижение" советского театрального искусства.

К сожалению, оглядываясь назад, видишь, что действительно к тридцатым годам Мейерхольд очутился перед фактом кризиса своего театра.

Немецкие критики, пожалуй, одни из первых заметили спад театра, хотя они не знали театра раньше. Они констатировали, что за последние годы Мейерхольд ничего не внес нового и прогрессивного в искусство театра. Если и было что-либо новое и прогрессивное в его направлении, то все это сильнее проявлялось в первые годы его послереволюционной деятельности. Постановки конца двадцатых и начала тридцатых годов — „Баня", „Последний решительный", „Список благодеяний", „Окно в деревню", „Свадьба Кречинского", „Дама с камелиями", „33 обморока" — были действительно менее интересны, чем постановки более раннего периода



Начиная со „Свадьбы Кречинского", Мейерхольда стесняло помещение, так как здание театра бывш. Зон на площади Маяковского было закрыто на реконструкцию, и Мейерхольд поместился в небольшом помещении на улице Горького (в наши дни театр имени Ермоловой).

Еще можно было надеяться, что театр Мейерхольда найдет новые, четкие и закономерные пути для своего развития, так как Мейерхольд прекрасно знал силу драматургии в театре. Общеизвестно, что главной прогрессивной и движущей силой, послужившей расцвету Малого театра, в свое время была драматургия Гоголя и Островского. В Художественном театре такую же роль сыграли Горький и Чехов. Мейерхольд высказывал мысль, что самые великие театры эпох создаются тогда, когда драматург-режиссер или режиссер-драматург сливаются в единое целое. Таковы театры Аристофана, Шекспира, Мольера. В последние годы можно указать на театр Брехта.

Первым и, пожалуй, единственным великим драматургом театра Мейерхольда был Маяковский. В тридцатом году Мейерхольд потерял своего драматурга. В дальнейшем отошел и Вишневский, отдавший „Оптимистическую трагедию" в Камерный театр Таирову.

В советском театре прочно занял свое место Горький. Появились новые драматурги — Погодин, Киршон, Афиногенов, Ромашов, Катаев и другие. Но эти драматурги были не очень милы сердцу Мейерхольда.

Советский театр своей столбовой дорогой выбрал путь социалистического реализма. Театр Мейерхольда стал терять свое прошлое значение.

Но прошло двадцать пять лет, и мы в Москве увидели французский театр Жана Вилара, увидели немецкий театр Брехта. Мы не можем ошибиться, если скажем, что в этих театрах живет условный театр Мейерхольда и что передовые западноевропейские театры, находящиеся в некотором плену формализма (театр Брехта упрекают еще и в эклектизме), без сомнения, о б о г а т и л и театральное искусство, именно основываясь на том у с л о в н о м театре, который провозглашал и утверждал Мейерхольд.

Сейчас можно только фантазировать о том, куда направился бы театр Мейерхольда, какие новые формы принял бы он в новом помещении, какие возможности давали бы механизированные конструкции, пошел бы он, наконец, по пути социалистического реализма, освободившись от формалистических выкрутасов, основываясь на здоровой и вечной природе у с л о в н о г о т е а т р а? Какие драматурги новой формации пришли бы к нему в театр? Каких бы новых драматургов он воспитал в таком театре? Я оптимист и верю, что Мейерхольд пережил бы свой кризис, в конце концов осознал свои ошибки и снова обогатил бы советский театр новыми, истинными поисками.

Но возвратимся в Москву начала тридцатых годов и поговорим о тех постановках Мейерхольда, в которых я принимал участие до 1935 года.

# ГЛАВА XXV

«ПОСЛЕДНИЙ РЕШИТЕЛЬНЫЙ» · МАТРОС САМУШКИН · ОБСТРУКЦИЯ И ОВАЦИЯ · ПЛОДЫ ЖИЗНЕННОСТИ · «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» · МЕЙЕРХОЛЬДОВСКИЕ РЕШЕНИЯ · Ю М ЮРЬЕВ—КРЕЧИНСКИЙ · ДВЕ РЕЦЕНЗИИ · ЕЩЕ РАЗ О КРИТИКЕ · «33 ОБМОРОКА» · ОТНОСИТЕЛЬНАЯ НЕУДАЧА

СЛЕДУЮЩЕЙ моей работой в театре имени Мейерхольда была снова роль в современной советской пьесе. Эта была роль матроса Самушкина в пьесе Вс. Вишневского „Последний решительный".

Первый акт этой пьесы представляет собой пародию на советский балет в Большом театре. Из зрительного зала на сцену врывается группа матросов, останавливая бездарное представление и возвещая зрителям, что они сами сыграют настоящую советскую пьесу. Если у автора первый акт почти весь был заполнен не очень удачной и даже непонятной для зрителей пародией, то дальше действие развертывалось убедительно — в пьесе было показано начало будущей войны. Кончалась пьеса гибелью героя-матроса, который один защищает лежа у пулемета пограничную заставу. Эта сцена была очень интересно сделана Мейерхольдом и сыграна Н. Боголюбовым. Я играл в этой пьесе роль матроса Самушкина, хулигана, пьяницы и дебошира. К концу пьесы он получает заслуженное возмездие. По боевой тревоге он не явился на корабль, продолжая дебоширить и „гулять" с портовыми подозрительными девицами. Несмотря на то, что эта роль была отрицательной, она имела что-то общее с матросом Шибаевым, которого я играл через двадцать лет в Малом театре в пьесе Вишневского „Незабываемый девятнадцатый". В обоих образах были прямота, бесшабашная храбрость, решительность и простодушие.

Но в одном образе эти качества выражались в убеждении, что жизнь состоит из гулянки, пьянства, в победах над девочками, бессмысленном



удальстве; при этом сохранялся его храбрый мужественный характер. Другой образ был облагорожен преданностью идеям революции, беззаветностью служения этим идеям, бесконечной верой в справедливость своего дела. Самушкин получился, на мой взгляд, живым человеком, который, так же как и Присыпкин, был остер и типичен. Образ этот так же выходил из рамок только бытового разрешения роли, как и Присыпкин. Но все же, по своему масштабу и сатирической силе, конечно, уступал разящему перу и сатире Маяковского. С первого выхода Самушкин даже вызывал симпатии зрителей. Одесский „морячок", который сам про себя говорил, что он „гроза города Одессы", „шибко премированный ударник по любви", „Алешечка симпомпончик", в дальнейшем своими отвратительными поступками, конечно, отвращал от себя зрителей и получался и у Вишневского и в спектакле отщепенцем уголовного порядка, типичным хулиганом, порожденным портовым городом, а не советским Военно-Морским Флотом. Присутствие такого типа в Военно-Морском Флоте не могло не вызвать недоумения или даже возмущения, что и сказалось на премьере спектакля. Во время сцены разгула пьяного матроса, когда он бьет по лицу иностранца, дебоширит и начинает расправляться с девицами, в зрительном зале послышался шум. Так как вся сцена шла под музыку и на большом темпераменте, то я не мог проанализировать, что происходит в зрительном зале. Показалось, что музыкальный аккомпанемент, под который шла сцена, дополнялся шумовым аккомпанементом, включавшем свистки и возгласы, боровшиеся с аплодисментами. Присутствующие на спектакле композиторы-рапповцы устроили обструкцию. Такая обостренная реакция была только на первом спектакле, но самый факт возможности подобного отношения зрителей сыграл свою роль и наложил на эту сцену печать некоторой настороженности у актеров. Трудно сказать, пошло это на пользу спектаклю или нет.

Вскоре „Последний решительный" показали на гастролях в г. Сталино[1], в Донбассе. Я опасался, что Самушкина не примет рабочая аудитория. Но я ошибся. Как только я дал по морде иностранцу, раздался гром аплодисментов. Я испугался. По-видимому, меня приняли за героя. Своего в доску. Но прошло несколько минут, зрители поняли свою ошибку, дальнейшее „геройское" поведение Самушкина было подобающе оценено, и зрители реагировали правильно.

После премьеры я продолжал довольно усиленно работать над ролью, так как считал, что реакция зрителей премьеры относилась не только к автору и режиссеру, но и к моей слишком резкой игре. Я хотел сделать Самушкина более живым и правдивым. В это время со мной произошел любопытный случай: проверка ж и з н е н н о с т и моего исполнения. Незадолго перед началом одного из спектаклей ко мне зашел И. Аксенан, старый мой друг и друг многих моих театральных товарищей (когда-то он работал в театре, потом стал летчиком).

[1] Ныне г. Донецк

Я хотел работать над ролью перед спектаклем, а он меня отвлекал. Т... я решил поговорить с ним и о роли. В нашу беседу я вкрапли... ва... из монологов Самушкина: „Вот жизнь была в Одессе! Вот житуха была". — „А теперь что? Политические книжечки суют...

К... я хотел повторить целую сцену из спектакля, в которой Самушкин... ует современную советскую жизнь. На следующий день я ... в театре с ним. „Ах, мерзавец, — говорит он мне. — Ну и раз... мерзавцы мои. Хорошо, что я вчера попал на спектакль и видел, что ты ... уже вошел в роли. Ведь я хотел сегодня разговаривать со ... нашими друзьями — Зайчиковым, Гариным. Что с Игорем? Не ... говорить ли в парторганизации? Напичкали какой-то ересью. ... ит политическую учебу. Надо вразумить его. Ну и ну! Ах, черт ... Поверил. Не понял, что это из роли. Я обрадовался, что ... к неплохому способу проверки правдивости, искренности ... ственности исполнения. Случалось мне и позже иной раз вкрапли... в жизненные события куски из новой роли, проверяя, как они ... и воспринимаются. Конечно, такая проверка уводила от театральной фальши, мобилизовала и подталкивала на путь ... правды и убедительности. Иногда эта убедительность на репетициях бывала поводом и к анекдотам.

Я с увлечением репетировал роль Расплюева и по обыкновению утром перед очередной репетицией занимался новой ролью вслух. Я работал над сценой, когда Кречинский оставляет Расплюева под присмотром слуги Федора в запертой комнате: „Как?! — кричит Расплюев, потерявшись", как сказано в ремарке автора. — Да это стало разбой! Измена! Ай, измена!.. Ах, батюшки-светы. Режут, ох режут! Карау...! Карау... (*притихает*). Ши, что я? На себя-то? Сейчас налетят орлы (*стихает*)".

Затем следует: „А-а-а! чертова шайка!.. Так вы меня под обух! Пусти, пусти говорю, слышишь, говорю, пусти! (*Борются молча и пыхтят.*)

Расплюев (*тяжко дышит*). Ох, ох, ох! Оставь смерть! Смерть мою... Смерть! Оставь... Ах, батюшки... батюшки..."

С особенной настойчивостью я искал Расплюева: „А-а-а!" Я хотел в этом стоне дать оттенок демонстративного, показного крика. Звук должен быть несколько пустым и формальным, растянутым. Примерно такая же интонация должна была быть в фразе: „Измена! Ай, измена! Режут, ох режут!"

И я усиленно кричал, искал эти интонации.

Когда я готовился выйти из дома на репетицию, с рынка возвратилась наша домработница Полина. Я мельком поймал на себе ее взгляд, показавшийся мне несколько странным. Как потом оказалось, ее встретила наша дворничиха, подметавшая лестницы и сказала ей: „Ваши-то

**В. Э. Мейерхольд на репетиции**

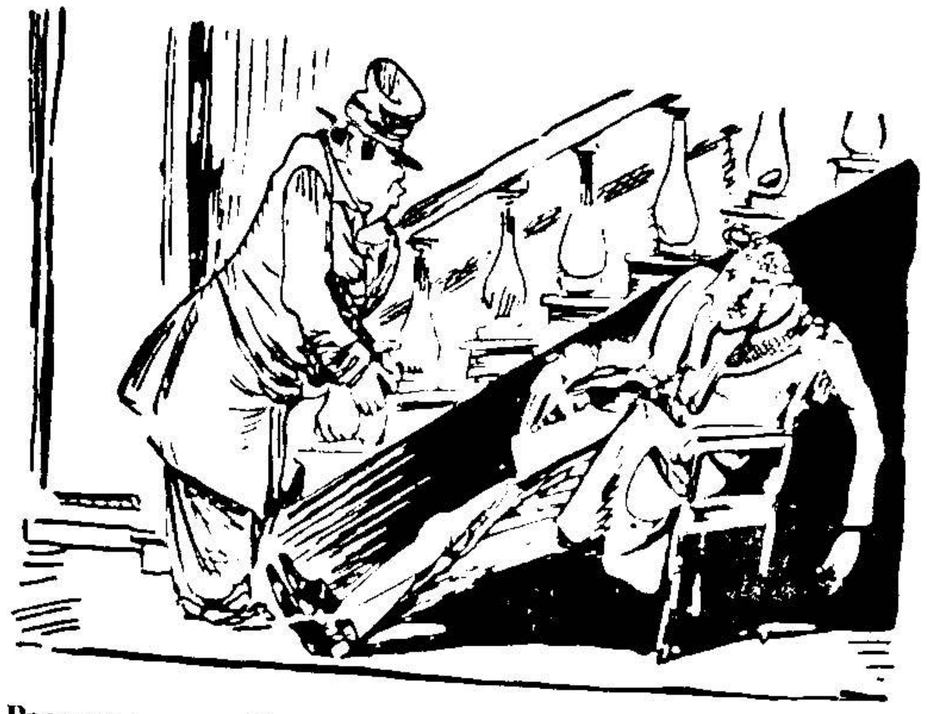
**В. Э. Мейерхольд и В. В. Вишневский на репетиции «Последний, решительный». 1931**

САМУШКИН
«Последний, решительный» Вс. Вишневского. Театр имени Мейерхольда. 1931

Расплюев — П. Ильинский, Кречинский — Ю. Юрьев. «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Театр имени Мейерхольда. 1933

**Ломов — И. Ильинский**
**Чубуков — В. Громов**
**Машка — Фефер**
**«33 обморока» («Предложение» А. Чехова). Театр имени Мейерхольда, 1935**

деру-у-тся-а!!“ Мы посмеялись с женой над этим случаем. Я привык и хладнокровно относился ко всяким сплетням и слухам, искренне улыбался, когда слушал рассказы о моем обжорстве или жадности, или о том, что меня каждую ночь привозят в стельку пьяного и волокут по лестнице домой. Мои друзья, которые знали, что я не пью, удивлялись тому обстоятельству, как это я, человек непьющий, умею изображать на сцене пьяных. Но вот через месяц-два кто-то из моих друзей сообщил мне, что слышал в одном доме, будто говорили, что меня смертным боем избивает жена. Тут я невольно насторожился. Уж очень неприятно было для моего мужского самолюбия услышать, что меня дома избивают и терроризируют таким жесточайшим образом. Оказалось, что эти разговоры шли из театра МОСПС. Я сразу проявил шерлокхолмские способности: вспоминая, что в нашем доме живут многие артисты театра МОСПС, пришли на память испуганные глаза Полины, сообщение дворничихи: „Ваши-то деру-у-тся“, — вспомнил слова из роли Расплюева: „А-а-а-! измена! Ай, измена! Режут, ох режут. Ох! Оставь! Смерть моя, смерть моя пришла“, — и все стало ясно. Отделка роли Расплюева стоила мне моей мужской репутации...



**Расплюев — И. Ильинский, Кречинский — Ю. Юрьев (шарж). „Свадьба Кречинского“ А. Сухово-Кобылина. Театр им. Мейерхольда.**

Репетиции „Свадьбы Кречинского“ начались с общей читки. Мейерхольд после читки сказал: „Хорошо вы читали Расплюева! Вы его не играли раньше?“ А на первых же репетициях стал показывать и ставить Расплюева совершенно не так, как я его читал. Я, конечно, понял, что Мейерхольд, похвалив меня, просто боялся, что я уже играл Расплюева и что мне будет трудно избавиться от моих интонаций.

Репетиции шли в помещении на улице Горького. То ли небольшая сцена связывала Мейерхольда, то ли сама пьеса не давала простора для режиссерских излишеств, то ли Мейерхольд хотел обратиться к более серьезной и психологически углубленной работе режиссера и актеров, но постановка эта была достаточно реалистична и скупа. В пьесу были введены режиссерские персонажи, так называвшиеся „персонажи ав-

тора спектакля повешен занавес с пояснительными надписями о том, что делается и происходит в промежутках между актами.

Игра с зрителем выдумка, на мой взгляд, не противоречила пьесе, а расширяла ее существо, и спектакль был отмечен великолепными режиссерскими и актерскими находками. Из повшеств в этой постановке было перенесение последнего действия из квартиры Кречинского, куда он приглашает Муромских, в нанятую для этой цели кухмистерскую. У Кречинского были сообщники из аферистического кружка „Кречинский и К°". Они присутствовали на сцене в виде приглашенного Кречинским „оркестра", который издавал по знаку Кречинского трубные звуки и аккорды, когда завирался Расплюев, отвлекая общее внимание и спасая положение при всяком замешательстве. Молодчики Кречинского в нужный момент убирали Нелькина. Разработал Мейерхольд сцену переодевания Расплюева и облачения его в завитой парик для званого вечера, где он должен изображать симбирского помещика; ввел в текст роли Расплюева куплеты, которые он пел в сцене переодевания, а в дальнейшем и Муромскому, когда чувствовал, что завирается, а не знает, чем его занять.

Лет шестнадцати не более
Погулять Лиза пошла.
И, гуляя в чистом поле,
Птичек пестреньких напла,
Птичек пестреньких, прекрасных,
Что амурами зовут.
Я хочу спасти несчастных,
А то в поле пропадут.

Кречинский не только оставлял Расплюева в своей комнате под присмотром Федора, когда должна была прийти полиция, но связывал Расплюева и с помощью Федора прикручивал его веревками к лестнице. В таком положении Расплюев говорил весь монолог о птенцах, о своих детках и Ванечке.

Этим решением и мизансценой Мейерхольд резко переводил сцену в драматический и даже трагический план. Но у меня всегда были сомнения по поводу этой сцены, хотя ее решение и оценивалось хорошо критикой и зрителями. Мне кажется, что Расплюев, запертый в комнате и на коленях вымаливающий у Федора освобождения, пытающийся ломиться в закрытую дверь, мечущийся по комнате, зверски, наконец, усмиряемый Федором, может быть не менее драматичен, а сама сцена, как она построена у Сухово-Кобылина, имеет больше возможностей для нарастания драматизма и различных актерских приспособлений. Сразу же связанный Расплюев попадает в несколько искусственное и подчеркнуто трагическое положение. Даже такие слова, как: „Пусти", приходилось импровизационно менять и говорить от себя: „Развяжи", чтобы как-либо оправдать мизансцену. Но, во всяком случае, сцена



эта была блестяще поставлена режиссерски. Много было в этом спектакле хорошей и здоровой выдумки Мейерхольда. Когда Кречинский давал во втором акте потасовку Расплюеву и тряс его на кушетке, то из Расплюева, из самых разных мест сыпались карты. У шулера Расплюева, по юмористической мысли Мейерхольда, была масса колод и меченых карт, которые были засунуты, куда только можно. Очень хорошо было сделано собирание оторвавшихся пуговиц после очередной трепки.

Первое появление Расплюева было сделано также по-новому. Расплюев выходил на сцену неожиданно спиной, стремительно врываясь в дверь, пританвался, слушая, что делается за дверью и нет ли за ним погони. На спине его сюртука мелом отпечаталась громадная пятерня одного из преследователей, по-видимому, самого Семпядова. Удостоверившись, что ему удалось уйти от погони, он медленно поворачивался на публику с пиковой десяткой в руке и жалобно-„мистически" говорил: „Что ж это такое? Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред! Жизнь... Потребили все. Нищ и убог!" Так начиналась роль Расплюева. Много было разных юмористических деталей. С большим удовольствием я играл выигрышную сцену с Муромским в последнем акте. Мейерхольд только сыпал как из рога изобилия блестки своей фантазии. Помню, с каким воодушевлением шли репетиции, как аплодировали все Мейерхольду за его „показы". Помню, как я был счастлив, когда вдруг и мне зааплодировали на репетиции, когда я в обалдении от гнева Кречинского сошел на паузе с лестницы. Это уже была своя импровизация, своя находка, которую принял и которой аплодировал и сам Мейерхольд.

Кречинского играл великолепный Юрий Михайлович Юрьев, которого Мейерхольд пригласил в свой театр.

Юрий Михайлович, очень любивший Мейерхольда как режиссера, работавший с ним в бытность Мейерхольда в Александринском театре в „Дон-Жуане" Мольера и „Маскараде" Лермонтова, перешел из Малого театра в театр имени Мейерхольда. Это была сенсация театральной Москвы. Но, к сожалению, работа Юрьева ограничилась одной ролью. В дальнейшем, неудовлетворенный положением дел в театре Мейерхольда, он вернулся в Ленинград в свой родной бывш. Александринский театр.

Я очень хорошо себя чувствовал в Расплюеве рядом с Ю. М. Юрьевым — Кречинским. В его Кречинском было что-то н а с т о я щ е е, убедительное как для зрителей, так и для партнера. Хорошо было актеру Расплюеву находиться за его спиной или рядом с этим н а с т о я щ и м Кречинским. Мейерхольд открывал Юрьеву все новые и новые блестящие возможности, заложенные в роли. Но Юрий Михайлович брал не все. Он играл Кречинского и раньше и следовал в основном своему прежнему рисунку роли. Интересно было предложение Всево-

лода Смольянинова Юрьеву — Кречинскому под разными сценическими предлогами не появлять во время всего первого акта своего лица, чтобы заинтриговать публику. Но задумать и предложить проще, чем выполнить и осуществить.

Юрьев воспользовался этим советом только в первых двух-трех картинах роли, где он не показывал под разными предлогами своего лица. И дальше он отказался от предложения Мейерхольда, так как это предложение при более близком и внимательном рассмотрении привело к чисто формальному решению. Мне кажется, что несколько иначе можно было бы провести таким образом, а затем уже надо было найти место, где впервые Кречинский показывает лицо.

Как-то раз на репетиции я попытался сказать об этом Юрию Михайловичу, но он прошел мимо моего пожелания, несмотря на то, что работал в полном контакте со всеми исполнителями. Взаимоотношения у меня с Юрьевым были очень хорошие и простые. Я полюбил его еще во время моего краткого пребывания в бывш. Александринском театре, полюбил его благородную простоту в жизни, а также детски-чистую любовь к театру. На репетициях в театре Мейерхольда он вел себя чрезвычайно скромно и со всеми мейерхольдовцами держал себя на равной товарищеской ноге.

Как-то раз перед репетицией сцены связанного Расплюева я попросил у него совета: „Вот в конце этой сцены, Юрий Михайлович, Расплюев вспоминает своих деток, говорит: „Ведь я им пищу таскаю. Детки мои, Ванечка...“ И плачет. Я не знаю, как мне это сделать“. — „А чего ж тут делать, — ответил Юрьев, — надо вспомнить про деток и... заплакать“.

Увы! Для этого у меня не хватало все той же внутренней техники. Я был еще в плену у формы.

Постановка „Свадьбы Кречинского“ оказалась безусловной удачей для театра Мейерхольда. Она была хорошо принята и прессой и зрителями как Ленинграда, где состоялась премьера этого спектакля, так и Москвы и других городов, где она шла с неизменным успехом.

Но спектакль этот все же не имел такого звучания и не прогремел он так, как в свое время гремели первые спектакли театра имени Мейерхольда. А между тем в этой постановке Мейерхольд безусловно сделал новый шаг к углубленному психологизму и внутренней проработке характеров.

Новый этап, казалось, наступил в театре Мейерхольда. Отход от привычного Мейерхольду сенсационного блефа, эпатирования и скандального резонанса мог бы иметь решающее значение для дальнейшей судьбы этого театра. Мейерхольд начал внедрять более реалистичные и углубленно-психологические приемы игры на своей сцене, что сказалось в таких постановках, как „Свадьба Кречинского“



и „Дама с камелиями“, „33 обморока“. Но незаметно Мейерхольд терял самое главное, что было в его театре, — связь с современностью. Его связь с современностью потускнела, утратила свои патетические и романтические краски. „Театр, созвучный эпохе“, незаметно суживал значение современной темы на всех участках своей творческой работы.

Что касается „Свадьбы Кречинского“, то воспоминания о ней я хочу закончить двумя рецензиями, которые говорят о том, сколь различные взгляды на эту постановку сосуществовали в то время, вообще характерные для того столкновения противоположных мнений, для той полемики, которая постоянно — в течение всех лет — шла вокруг творчества Мейерхольда.

Вот что писал О. Литовский в своей статье „Психология и эксцентрика“ в „Советском искусстве“ (май 1933 года):

„Это никоим образом не самодовлеющий формализм — театральные приемы целиком вытекают из режиссерского замысла и сухово-кобылинской манеры... С точки зрения постановочного стиля „Свадьба Кречинского“ являет собой реалистический синтез крайностей „Ревизора“ и „Смерти Тарелкина“ — синтез, наиболее соответствующий драматургической направленности Сухово-Кобылина. Серьезность трактовки Мейерхольда, идущей в разрез даже с нынешним представлением о „Свадьбе Кречинского“, как о „легком“ спектакле, не могла не привести к некоторому отяжелению, к некоторой монументальности. Но именно в этой серьезности, в этой монументальности, насыщенной трагическими нотами сухово-кобылинской палитры, и сила спектакля.

Несмотря на отдельные, существенные недостатки, „Свадьба Кречинского“ — прекрасный образец социально осмысленного подхода к классике, блестящий образец спектакля, разрешенного в реалистическом плане, но со всем блеском театральных приемов. „Свадьба Кречинского“ — закономерный наступательный этап в работе Мейерхольда над классикой“.

Из этой же статьи я приведу отрывок и о моей игре, но приведу его не из-за отсутствия скромности, а для того, чтобы сравнить оценку О. Литовского с оценкой Д. Тальникова и затем, как я уже сказал, показать разницу точек зрения на работу Мейерхольда и его актеров.

У О. Литовского:

„О Расплюеве—Ильинском можно и должно писать большие исследовательские статьи. Не хочется говорить здесь о недостатках в исполнении.

В основном можно смело утверждать, что это первое исполнение роли Расплюева в подлинной манере сухово-кобылинской драматургии. Стиль исполнения Ильинского — это сочетание обнаженного циркового приема с психологической насыщенностью...

Ильинский Растеряев не поступаясь и комизмом образа, умеет дохо-
дить и до трагических звучаний (сцена второго акта у Кречинского).
Исполнение Ильинским главных ролей сезона заставляет вспомнить самые
блестящие образы актерского воплощения, вплоть до Давыдова. При-
менив психологическую разработку образа, Ильинский сумел создать образ, в
равной мере смешной и трагический, жалкий и страшный".

И тут же рядом прочтем у Тальникова

„Клоунаде Ильинского никак не изменив, хотя он талантливый ар-
тист и хотя при всем том Ильинский и по кровати скачет, и на буфет
взбирается и прибегает к ряду других трюков. Просто зритель не при-
нимает такой формы раскрытия художественной правды. Давыдов, обще-
ванный, потрепанный, в общем человек, полный внутренних радостных
ощущений, почти без всяких внешних выражений их, садится за стол и
принимается считать деньги в пачках, отгибая их большим пальцем, по-
минутно смачивая его в нижнюю губу. И вот в этой тихой простоте, уг-
лублении нежности тихого восторга — весь Расплюев... Давыдов просто
стоит у двери, старается проскользнуть мимо Федора и плачет, вспоми-
ная своих птичек, — и он трагически жалок зрителю. Это адвокатура че-
ловека, при его, в забитом, униженном подобии его. Ильинского бесемы-
слению вяжут какими-то крепкими веревками, у него тоскливые глаза, он
трогателен, но он не трагичен, несмотря на веревки; он случайный необоб-
щенный в своей идее Расплюев. Два метода игры — это методы правды внут-
ренней и внешней, „переживания" и „представления" подлинно художест-
венных эмоций и эксцентрики, лишенной психологического содержания.

Что, в самом деле, должен выражать язык клоунады? Язык цирко-
вого трюка? Прыжки по буфетам и кроватям?.. Жаль будет, если выра-
ботанный Ильинским в этом театре ограниченный штамп эксцентрики
помешает его росту"

Несмотря на то, что большинство критических статей, помещенных в
центральной прессе, были ближе к статье О. Литовского и положительно
отзывались, как о постановке, так и об игре актеров, была доля правды
и в статье Д. Тальникова

Да, доля правды — но не больше! Самому, конечно, трудно судить,
и все-таки, если мне сказали, что даже в первых моих ролях в театре
Мейерхольда была сплошная чистая клоунада, я не могу с этим согла-
ситься.

Могли за поисками яркого внешнего рисунка на какой-то момент
пропадать психологические, человеческие, то есть глубоко реалистические
черты. Были элементы и самодовлеющей эксцентрики и клоунады (если
хотите так это назвать)

Но все это было лишь попутно, и ходе логически развивающегося
действия пьесы и роли

Что же касается Расплюева, то здесь, на мой взгляд, и в режиссерской
и в актерской трактовке явно намечался поворот к более углубленному и



психологическому раскрытию образа. Можно было только не захотеть
увидеть этого сдвига, и, скажем, за тем же оркестром в сцене Расплюева
с Муромским не заметить тонких психологических и вместе с тем комиче-
ских моментов, подсказанных режиссером и исполнителем. До сих пор
в с актерским „аппетитом" вспоминаю эту сцену с ее нюансами. Что го-
ворить! Я убежден, что психологическая разработка образов наличествова-
ли еще и в „Великодушном рогоносце" и вовсе не топули и там в акро-
батике, прыжках и клоунаде, сочетавшейся с психологическим и внутрен-
ним движением ролей и образов

Статья Д. Тальникова была направлена не только против мейерхольдовских „выкрутасов", которые все же имели место в постановке, но и
вообще против актерской школы Мейерхольда, допускавшей для
актера пользование „шуткой, свойственной театру".

По мнению критика — а он, конечно, был не в одиночестве, — надо
было вычеркнуть все новое и еще, конечно, несовершенное, что привнес
Мейерхольд в дело актерского воспитания, и заставить новое поколе-
ние только подражать старой, бесспорно великолепной школе
актерской игры Давыдова.

Эта школа не знала еще Чаплина, не знала и М. Чехова. Каждое
новое поколение, учась у мастеров предыдущих поколений, должно при-
нести с собой и что-то творчески новое, свойственное своему веку
и самому себе как художнику этого века. Это новое на
первых порах бывает далеко не совершенным, оно отсеивается и отно-
лировывается со временем.

Прочти такую статью, можно было либо прийти в уныние и отка-
заться от всего, что дала мне школа Мейерхольда, либо, напротив, стре-
миться углубить, сделать еще сильнее и доходчивее все то хорошее, что,
по моему мнению, в этой школе было, стремиться уберечь ее от
полного уничтожения критикой. Я выбрал последнее. Но я воспринял
статью Тальникова и как сигнал опасности для себя. Я всем
своим нутром понял, что мне нужно развивать в себе „внутреннее я",
развивать свою внутреннюю актерскую технику. Это был для меня один
из тех моментов соприкосновения с критикой, когда художник должен
спокойно разобраться в подобной критике — безразлично, приятна она
ему или неприятна.

Художник должен, невзирая самому себе, суметь извлечь из
этой критики нужное для своего роста. Это равно относится как к
„отрицательной", так и к „положительной" критике.

Но это относится к той критике, из которой можно извлечь какие-
либо уроки. Увы, часто нам приходится встречаться с критикой такого
низкого качества, такой случайной и поверхностной, что художнику
приходится не считаться с ней вовсе, независимо, будь то хула или
похвала. Художник обязан считаться только с той критикой, которая может
помочь его росту, помочь преодолеть трудности на его творческом пути.

Художник должен сам активно отобрать для себя все нужное и полезное из того, что дает ему критика. Он должен точно знать цену критики, разбираться в разных ее проявлениях. Для этого нужны выдержка, выдержанность, терпение, а иногда и время. Нужна закалка. В противном случае он может захлебнуться, равно как от похвал, так и от разносов, быть сбитым со своей позиции художника, сбиться, что называется, с панталыку, а главное и самое печальное — изменить самому себе как художнику, потерять свое собственное художническое „я".

Последней моей работой, в которой я встретился с Мейерхольдом, была роль Ломова в чеховском „Предложении".

В 1935 году исполнилось 75 лет со дня рождения А. П. Чехова. Мейерхольд решил отметить эту юбилейную дату постановкой водевилей Чехова. „Юбилей", „Предложение" и „Медведь" были объединены в один спектакль под названием „33 обморока". Название это оправдывалось тем, что персонажи чеховских водевилей часто падали в обмороки, которых насчитывалось более тридцати. Все эти обмороки были вправе разнообразны и имели самые различные оттенки и характеры. У мнительного Ломова, конечно, их было более чем достаточно. Каждый обморок сопровождался музыкой, соответствовавшей характеру обморока. То характеру лирическому, то резкому, нервному шоку или падению. Проходил обморок, затихала и исчезала музыка, действие продолжалось.

Конечно, это было интересно! И все же формально поставленная задача в виде обрамления действия такими обмороками при всем их разнообразии несколько отяжеляла спектакль. К сожалению, я не нашел правильных для себя путей для роли Ломова и играл его внешне и неврастенически, что отдаляло мое исполнение от чеховской водевильности.

Не одолел я той новой ступеньки, на которую вел меня наш мастер. Мейерхольд великолепно чувствовал водевильный стиль Чехова. Он требовал, чтобы в спектакле все было чрезвычайно просто, легко, юмористично. И мне кажется, что исполнители отошли от нажима, буффонности, которые никак не присущи чеховскому юмору, были жизненны, но все-таки немного тяжелы. При всей серьезности, простоте и жизненной правде происходящего у Чехова все же это водевили. Актеры же не смогли пронизать свое исполнение той мерой озорства, той легкой игристостью, что свойственно водевильным хлопотам. Получилось все несколько скованно, не хватало таланта, техники. Лучшим был „Медведь" с Боголюбовым и Райх. Много и тщательно работал Мейерхольд и над „Предложением", но какая-то вымученность сохранилась в этой части спектакля. Роль моя была тщательно отделана, отработана в деталях, но я был ею внутренне не удовлетворен. И, думаю, что был прав. Я был слишком в режиссерском ри-



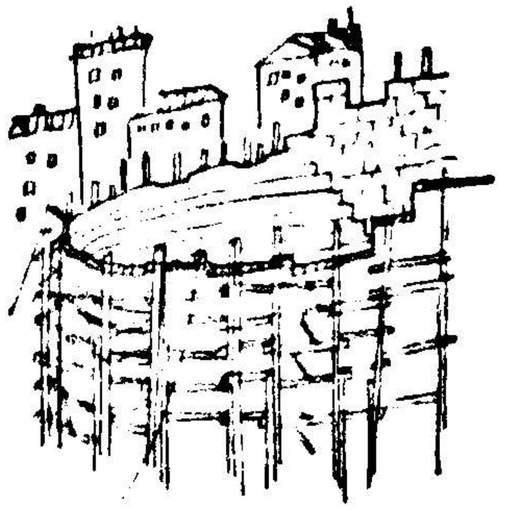
сунке, слишком скрупулезен в отшлифовке и смаковании деталей, но не нашел изюминки, не нашел того главного, что должно было заключаться в свободном, почти импровизационном поведении на сцене и актерском самонаслаждении от правды-шутки, которой я был бы внутренне искренне увлечен.

Я сейчас понимаю, что неудача была прежде всего связана с отставанием у меня внутренней техники от внешней.

Однако, играя Ломова, я не чувствовал первое время, что меня постигла неудача. Я всячески старался овладеть ролью. Некоторые сцены продвинулись вперед, но я не ощущал полного удовлетворения.

Пресса отнеслась к новому спектаклю и к моей работе, в частности, довольно хорошо. Мнения, как и всегда, разделились, были некоторые скептические оценки, в нескольких рецензиях меня обвиняли в неврастении, натурализме, даже патологии. И это было в какой-то степени справедливым.

# ГЛАВА XXVI



УГЛУБЛЕНИЕ КРИЗИСА · ТЕАТР ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА · СТРОИТЕЛЬСТВО НОВОГО ЗДАНИЯ · О ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ · О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ · МИНУТА ИДЕАЛЬНОГО ТЕАТРА · ПРОЕКТ ЯПОНСКОГО АРХИТЕКТОРА · ЛЮБОВЬ, ВЕРА, НЕУДОВЛЕТВОРЕННОСТЬ · ОТДУШИНА ДУШИ · ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЧТЕНИЕ · ПЕРВЫЕ ШАГИ · Я · «ИСТОРИЯ КАРЛА ИВАНОВИЧА» · СТАНОВЛЕНИЕ СТИЛЯ

НЕПРОМАХИ, даже не вполне осознанные, не проходят бесследно. Отношения с Мейерхольдом постепенно стали опять натянутыми. И для этого было очень много причин. Несмотря на то, что я сам виноват в том, что не вполне справился с ролью Ломова, эта неудача усилила чувство неудовлетворенности не только собой, но и состоянием театра и перспективами своей работы, которые были крайне неясны.

Отношение Мейерхольда ко мне также изменилось. Он был удовлетворен моей работой в Ломове, но не мог также не видеть, что я не оправдал его надежд в полной мере. Мне казалось, что он начинал терять вкус ко мне как к актеру. Впрочем, возможно, что здесь сыграла свою роль и моя мнительность. Мое настроение усугублялось еще тем, что задачи театра незаметно сужались. Мне думается, что Мейерхольд к этому времени несколько разочаровался как художник-революционер, для него потускнела романтика революции, которая заменилась буднями. В жизни появилось много новоявленной пошлости, мещанства нового рода, плесени, официально утверждалось и прославлялось искусство, которое он не уважал, литература, которая казалась ему, искреннему художнику, бездарной, подлаживающейся к нарождавшемуся в то время культу личности, потрафляющей дурным вкусам. Все это увеличивалось личной обидой, ущемленным самолюбием, а ущемлено оно было тем, что он сознавал, что теряет то влияние и авторитет, которые имел в первые годы революции. Несмотря на то, что, как мне казалось, он не примыкал ни к какой оппозиции, он сам и сама жизнь ставила его в обособленное оппозиционное положение.



Он в большой мере, теряя вкус к общественной жизни, к грандиозным задачам страны, суживал задачи театра и думал уже не столько о „театре, созвучном эпохе“, сколько о театре эпатирования, а главным образом о театре одной актрисы, которой была его жена Райх. Он нежно и глубоко любил Зинаиду Николаевну и, по-видимому, решил весь свой талант и все свое мастерство посвятить ей. Появилась „Дама с камелиями“, где он сделал все, чтобы средние способности З. Н. Райх засверкали драгоценными переливами его таланта — таланта постановщика. Шли разговоры о том, что будет поставлен „Гамлет“ с Райх в роли Гамлета. Заказывались пьесы и выискивались гастрольные роли для Райх. Все это не могло не нервировать меня как ведущего актера театра. Правда, Мейерхольд не забывал и обо мне, как это видно из чеховского спектакля. Он задумал постановку „Бориса Годунова“, которую хотел делать в новом, перестроенном помещении. Совершенно неожиданно он намечал меня на роль Бориса. Он видел Бориса Годунова тем безродным татарином и зятем Малюты, о котором говорит Шуйский. Откровенно говоря, я не верил и не понимал, как я буду играть Годунова и может ли это быть успешно и интересно. Но и этот замысел его потускнел, и он перестал о нем говорить, так как появились все те же неотложные заботы о подыскании тем и пьес для Райх.

Затянувшаяся перестройка театра на площади Маяковского способствовала углублению кризиса театра Мейерхольда. Дело в том, что Мейерхольду не было отпущено необходимых сумм для кардинальной реконструкции его театра, а только на необходимый капитальный ремонт. Мейерхольд поступил по-своему: сначала он разрушил здание театра, а затем начал строительство нового здания на деньги, отпущенные на ремонт, в надежде, что в дальнейшем здание на центральной площади не оставят в недостроенном виде и для завершения строительства выделят необходимые средства. Конечно, при таком положении дел строительство сразу затянулось на долгие годы, хотя все же шло, согласно намеченному Мейерхольдом плану. Проект нового здания театра мне не нравился и это также не воодушевляло меня и не радовало грядущими перспективами (на основе этого проекта и на использовании начального периода строительства был возведен потом зал имени Чайковского). В театре имени Мейерхольда партера не должно было быть. Партер по проекту заменяла сцена, которая как бы выступала вперед в виде арены, в большей степени, чем это было в древнегреческом театре. Зрители окружали эту сцену-арену с трех сторон. Сцена с выдвигающимися из-под пола площадками и конструкциями должна была быть механизирована.

Меня не увлекал как актера этот проект, хотя бы только потому, что я считал, что актер не может играть одновременно для зрителей, которые находятся перед ним и сзади его. В этом случае бесспорно те-

рается сила выразительности сила определенных ракурсов тела, рассеи
кается внимание зрителя. В таком театре будет преобладать «что», а
не «как». Поэтому и единой точки зрения у зрителей. Я, выступая как
актер или чтец, играть не могу, когда меня смотрят и слушают из-за
кулис и зрители находятся за спиной. Это, конечно, не означает, что
актер не любит или не может играть спиной или в профиль. Но актер
должен знать, что сейчас играет его спина, а сейчас выразительны
плечи. Эта точность характеризует и повышает степень выразительности
актера. У Чаплина в фильме „Чаплин бродяга" есть место, где его
спина и содрогнувшиеся плечи выразительнее и трогательнее первого
плана со слезами в ок, конечно, не случайно избрал для данной сцены
именно эту точку зрения. А в „Огнях большого города" артист в са-
мом драматическом месте, когда он понимает, что цветочница его не
узнала, врезает крупный план, и все чувства, которые он хочет выра-
зить, сосредоточивает в глазах. В театре не может быть такой избранной
единой точки зрения для зрителя, как в кино, где такую точку помогает
установить кинокамера. Один зритель видит актера с верхнего яруса,
другой — из боковой ложи, третий — в бинокль из партера, четвертый
наблюдает глаза актера в бинокль. Но все же должны быть установки
и расчет на большую часть зрительного зала. В этом случае актеру мож-
но рассчитывать и на выразительность своего мизинца. С абсолютно
разных точек зрения мизинца не будет видно, но актеру невозможно
играть одновременно и спиной, и глазами, и мизинцем. Беда была бы
не так велика, если бы это было только трудно. Но подобное обилие
разных точек зрения безусловно обкрадывает и обедняет актера в его
отборе своих разнообразных, но е д и н с т в е н н ы х и л у ч ш и х
в каждом моменте выразительных средств. Я говорю в к а ж д о м
м о м е н т е сознательно, так как актер каждую долю секунды во вре-
мени, в котором он находится на сцене, должен быть не только н а п о л-
н е н в н у т р е н н е э м о ц и о н а л ь н о, но и максимально вы-
разителен по форме.

Каждому из вас приходилось сниматься у фотографа. Фотограф запечатлевает одну долю секунды вашей жизни перед фотокамерой. Для этого он долго устанавливает свет, поворачивает ваше туловище, даже вертит вашу голову, ф и к с и р у я избранное положение. Если в кино снимается сцена, которая продолжается не долю секунды, а хотя бы полминуты, то в течение этой полминуты передвигающиеся актеры должны в каждой своей полусекунде пребывать в кадре так же, как перед фотоаппаратом, и должны быть освещены и так же прослежены в своей выразительности кино- и звукооператорами и режиссерами. Тоже самое должно быть и в театре. Степень выразительности любого момента на сцене зависит от сосредоточенности внимания зрителей именно на этом моменте, не отвлеченном ничем другим. Сосредоточенность эта достигается с помощью режиссера, организатора всего, что



находится на сцене. Режиссер помогает выявить для зрителя то, что считает важнейшим.

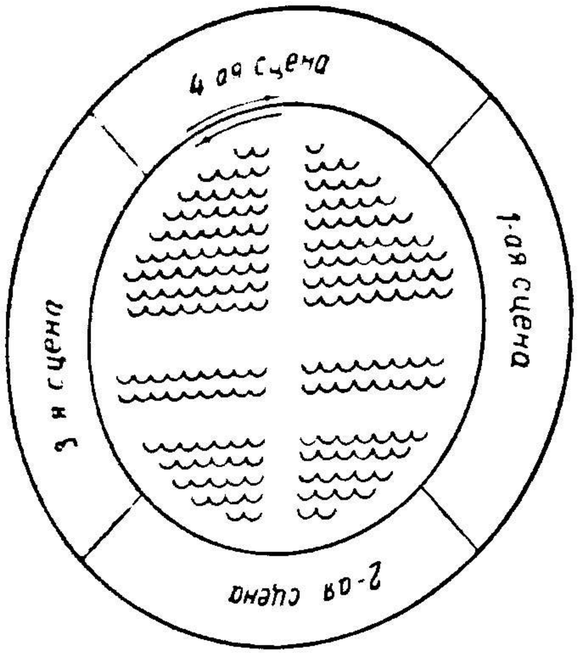
Я хочу указать идеальный пример. Оживим на минуту знаменитую и стоящую у всех в глазах картину И. Е. Репина „Запорожцы пишут письмо турецкому султану". Оживим именно на м и н у т у. На с п е ц и ч е с к у ю м и н у т у. Художник-режиссер классически расположил фигуры. Я вижу лицо писаря, а не его зад. Я наслаждаюсь художественным восприятием выражения этого лица. Я любуюсь мощной спиной одного из запорожцев и мне нет надобности заглядывать в его глаза. Но вот, оживленные на с ц е н и ч е с к у ю м и н у т у запорожцы задвигались. Я хочу, чтобы в течение м и н у т ы, которую им предстоит ж и т ь с ц е н и ч е с к и, каждую секунду они бы сохраняли п е р в о н а ч а л ь н у ю с т е п е н ь с в о е й в ы р а з и т е л ь н о с т и. В течение всей минуты их жизни я сумею разглядеть каждого из них, так как мое внимание силой организатора-режиссера будет переведено то на заговорившего пылкого и вместе застенчивого молодого красавца-запорожца, то на залившегося грохочущим хохотом богатыря с чубом. И спину, и ноги, и каждый в и д и м ы й палец руки каждого из них должны иметь свое место в сценической композиции и ничего не должно быть с л у ч а й н о г о в течение этой минуты в этом идеальном театре. „А импровизация? А вдохновенная внезапная находка актера?" — спросите вы. Импровизации должно быть отведено место только там, где актер может р а с ш и р и т ь или с у з и т ь свое соло в общем оркестре на сцене, не мешая и не изменяя общий ритм, общую композицию всей сцены.

Мейерхольду, как никому, были, конечно, известны все эти точности режиссерского построения сцены, актерских ракурсов, любовь и вкус к которым он воспитывал у актеров в своей биомеханической системе игры. Мне думается, что в новом проекте театра его просто увлекала н е и з в е с т н о с т ь и та новая форма театральной площадки-арены, которая невольно придала бы повому театру и новые, неизведанные построения актерских сцен и режиссерских решений.

Создавая новую форму своей сценической площадки, он меньше всего думал об удобстве для актера, о развитии его и н д и в и д у а л ь н о й выразительности, о совершенствовании его техники. Мейерхольда увлекали в первую очередь возможности такой площадки для зрелищных, массовых спектаклей, он опять приближал театр закрытого помещения к театру на площади, на о т к р ы т о м в о з д у х е, к ц и р к о в о м у з р е л и щ у.

Из всех проектов театральных зданий, которыми в это время увлекался и интересовался Мейерхольд в период начала перестройки его театра, один проект, который мне показал Всеволод Эмильевич, чрезвычайно меня увлек. Он очень нравился самому Мейерхольду, хотя принципиально отличался от окончательно избранного им проекта.

При всей богатой фантазии Мейерхольда даже мечтать об осуществлении этого проекта было невозможно. Для осуществления этого, я бы сказал гениального проекта, не могло быть не только средств и технических и театральных возможностей у театра имени Мейерхольда, и в всей нашей стране, да и во всем мире, так как этот проект так и не был осуществлен. Это был проект японского архитектора, помещенный на одной из архитектурных выставок того времени.




**Эскиз плана театра имени Мейерхольда по проекту японского архитектора**

Четыре сцены нарисованы на этой схеме проекта. Эти четыре сцены находятся на вертящемся круге и могут соединяться между собой и образовывать, в зависимости от замысла режиссера, одну, две, три сценические площадки. Зрительный зал находится во внутреннем круге, который также может вращаться, независимо от вращения круга, на котором помещены сцены. Могут одновременно вращаться и сценический круг и круг зрительного зала, как в одну, так и в противоположные друг другу стороны, для различных эффектов и комбинаций. Можно легко вообразить, какие грандиозные возможности открываются для постановщика в этом театре. Массовые панорамы могут сменяться интимными и психологическими сценами с сосредоточением внимания зрителей на одной из сценических площадок.



Но Мейерхольд понимал неосуществимость такого проекта и удовлетворился своим собственным планом будущего театра. Он очень любил ходить на стройку, которая подвигалась крайне медленно. Однажды я пошел вместе с ним. Был уже возведен бетонный амфитеатр и, сидя в одном из рядов этого амфитеатра, под открытым небом, можно было угадывать будущие контуры театра. Я высказал ему мои соображения о том, как трудно будет играть в этом театре, я спрашивал его о мизансценах, о ракурсах актеров, о потере выразительности. Он бодро говорил, что б у д е т л у ч ш е, что выразительность актеров будет богаче, но точных ответов и объяснений так и не дал. Я же ясно чувствовал, что в таком театре не будет места для развития внутренней техники актера, для совершенствования его мастерства. А я хотел совершенствоваться.

Так, мало-помалу накапливалась неудовлетворенность будущим и настоящим. Все больше и больше намечались самые различные разногласия между не вполне еще зрелым актером и его мастером-учителем. „Яйца курицу не учат“,—говорит пословица, но я уже был у порога зрелости и — прав я был или неправ — не мог так легко мириться с тем, с чем был несогласен. Это, конечно, чувствовал и Мейерхольд, который в свою очередь мирился с этим только потому, что давно привык к моей неподатливости.

Я не мог удержаться от советов, а они, по-видимому, только раздражали его. Я не мог поддакивать его утверждениям, что его травят, что успех „Анны Карениной“ раздут в Художественном театре, а его постановка „Дамы с камелиями“ недооценена происками врагов народа. И что он будет бороться с этими врагами. „Всеволод Эмильевич! — говорил я ему, — если и существуют интриги и козни врагов, если действительно раздут успех „Анны Карениной“, то все же вы не должны всему этому придавать решающего значения. Не втягивайтесь в эту борьбу. У вас есть великое оружие — ваш талант, ваше мастерство. Боритесь только этим оружием. Работайте. Занимайтесь вашим искусством! А мы будем вам помогать“.

В 1934 году Мейерхольд праздновал свое шестидесятилетие. Статья „Моложе молодых“, написанная мной двадцать пять лет тому назад, расскажет о моем отношении и вере во Всеволода Эмильевича достаточно объективно и полно. Статья появилась в феврале 1934 года в газете „Вечерняя Москва“.

„Ни один современный советский театр не избежал влияния творчества Мейерхольда, как по линии политической, идейной насыщенности работы над спектаклем, так и по линии технической изобретательности и реформ театральной сцены и ее оформления. Это смело можно утверждать теперь. Но мы помним, с каким воем и визгом в 1920 году отнесся целый ряд театров к лозунгам Мейерхольда. Этот вой и визг перешли теперь в признание и частично — в внедрение и не-

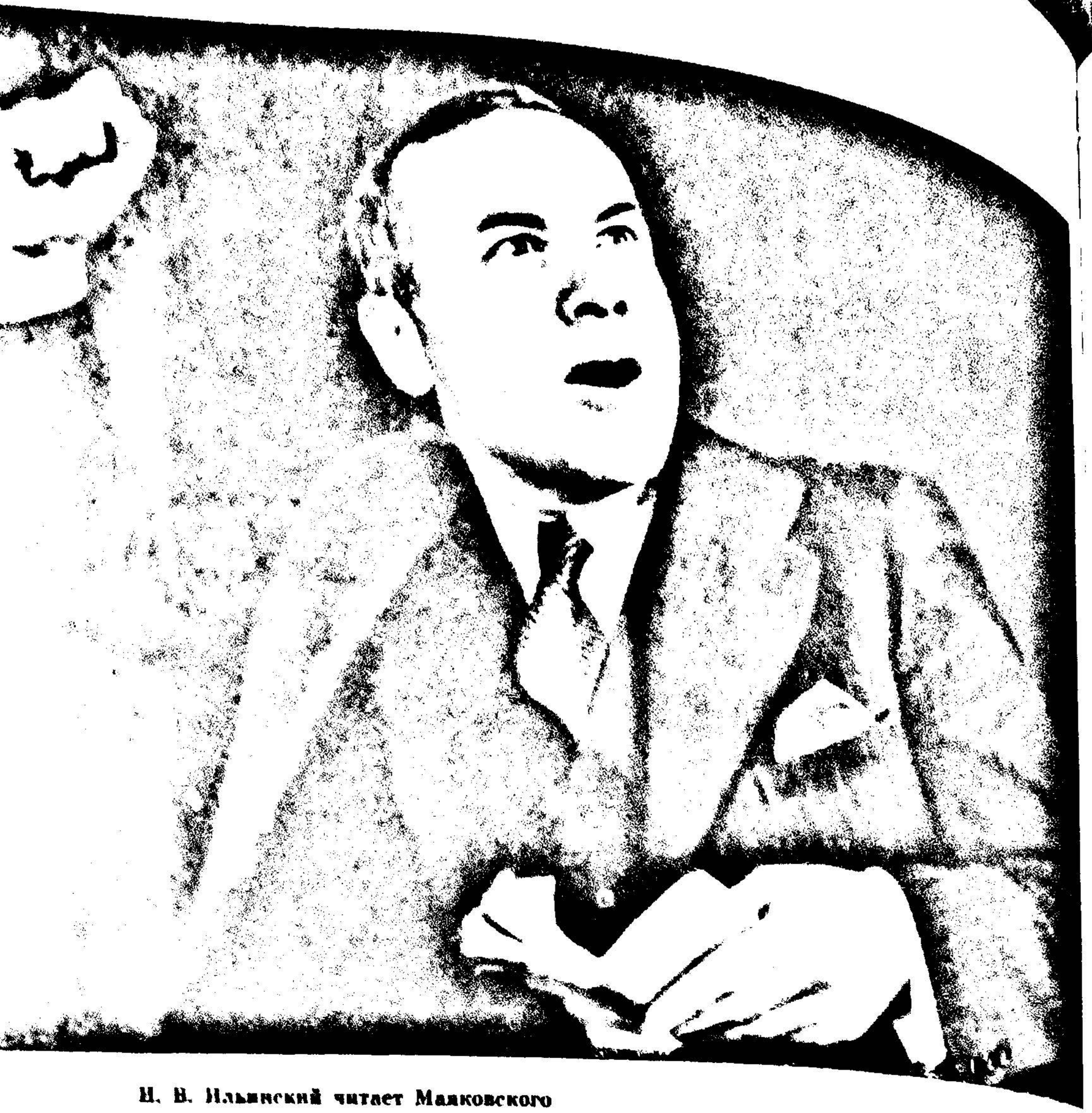
добронелательность. Это было бы не страшно, так как вой и визг в свое время не мешали работе, а, наоборот, ожесточали и помогали. Как в первые дни театрального Октября помогали они, так и теперь помогали бы еще более ожесточенно и собранно бороться за свою правду. Но в том то и дело, что тогда техника и уровень новой театральной культуры позволяли выплескивать темперамент в холодном и нетопленном гриновом вокзале театра Зон, и спектакли в холодном помещении сближали Мейерхольда и его театр с пролетарской публикой. Холодно и голодно было везде. У вестника, сообщавшего со сцены, что Перекоп взят красными войсками, синел голос. Энтузиазм молодости, несшийся со сцены в жизнь и из жизни на сцену, согревал актеров и зрителей. Было не до хорошего помещения. Мейерхольду и здесь, в ужасных условиях, можно было заложить фундамент первого советского театра, который, кстати, так и назывался — „Театр РСФСР I". Теперь время изменилось. Кругом — асфальт, свет, масса хороших театров с просторными, прекрасно оборудованными фойе и помещениями. Теперь уже холод, дешевая клубная коробка театра, проходной двор, который чувствуется в театре Мейерхольда, не вяжется и никак не оправдывается окружающей действительностью. Театру Мейерхольда нужно новое помещение. И оно будет у него. Но разве нормально, чтобы Мейерхольд, хотя бы временно, по „временно" на два-три года, остался почти без помещения? Допустимо ли, чтобы гениального мастера советского театра, гениального художника, признанного миром, в шестьдесят лет полного энергии, моложе душой самого молодого из нас, но все же и шестьдесят лет — ставили в немыслимые условия работы в кошмарном, антисанитарном помещении — коробке — Тверская, 15. Мне кажется, что пройти мимо этого в юбилей В. Э. нельзя.

Я горжусь тем, что и в первые годы работы этого величайшего мастера, именно в годы провозглашения им театрального Октября, в годы самой бурной, революционной работы, в годы открывания путей советского театра, мне привелось работать как актеру под его руководством, быть близким свидетелем его побед, боев, огорчений, неутомимой творческой работы. Гордясь всем этим, мне бы хотелось несколькими штрихами показать Мейерхольда в его повседневной, будничной работе, подвинуть ближе его образ.

Надо сознаться, что широкий зритель при всем уважении к Мейерхольду имеет очень слабое, часто неверное понятие о методах работы Мейерхольда, совсем не знает, как протекает эта работа в театре. От огромной экспериментальной работы, от массы его выдумок, проб, экспериментов осталось много шелухи, которой до сих пор достаточно и в самом театре. Эта шелуха многим забила голову и создала неверное, невероятно легкодумное, близорукое отношение (у немалой части публики) к Мейерхольду и его театру. Взять, например, биомеханику. Какое неверное, безграмотное, куцое представление су-

**В. Э. Мейерхольд**

**М. И. Царев, И. В. Ильинский, Ю. М. Юрьев, В. Э. Мейерхольд. 1933**



И. В. Ильинский читает Маяковского

И. В. Ильинский читает басни

**И. В. Ильинский среди моряков (верхнее фото) и среди рыбаков Каспия в порту Шевченко (нижнее фото)**

ществует о биомеханике! Не только широкий зритель, но и наша нередко безграмотная, на мой взгляд, театрикритика (особенно в техническом отношении) не имеет понятия о биомеханике. Видный украинский театральный критик Туркельтауб без всякой иронии счел верчение крыльев ветряной мельницы и колес в спектакле „Великодушный рогоносец" за биомеханику. Некоторые думают, что биомеханика это что-то вроде акробатики. В лучшем случае знают, что биомеханика — это ряд приемов на сцене, умение дать пощечину, вспрыгнуть на плечи партнеру и т. д. и т. п. Мало кто знает, что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в умении распорядиться своим телом на сценической площадке, наиболее выгодным и правдивым образом доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, умения распоряжаться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера переживаниям своего образа — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы. Что поражает в будничной работе Мейерхольда — это его неутомимость и неиссякаемая энергия. С раннего утра и до поздней ночи чередуются сложнейшие, хотя бы в чисто физическом отношении, работы на репетициях с работой общественного деятеля.

На репетиции. Кто легче и юней самого юного импровизационно станцует на сцене, взлетит на станок, показывая восемнадцатилетний порыв? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто, не щадя своего живота, в импровизационном показе актерам валяется в пыли, хрипя, выплескивая свой ослепительный темперамент, гениально показывая сцену умирающего солдата? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто плачет на сцене, показывая образ обманутой шестнадцатилетней девушки, причем его ученики, затаив дыхание, смотрят на сцену, не видя седоватых волос, характерного носа, а видя перед собой юную девушку, с юными женственными движениями, с такими свежими, юными, неожиданными, хватающими за сердце интонациями, что слезы, проступившие у всех на глазах, смешиваются с радостью беспредельного восторга перед этими гениальными вершинами актерского мастерства. Как жаль, что не только широкая публика, но и советские театральные работники лишены возможности видеть Мейерхольда в его репетиционной работе. Кто не видел Мейерхольда на репетиции, тот не знает в Мейерхольде самого ценного и дорогого. Только кончилась репетиция — заседания ячейки, лекции студентам, вечером доклад в районе, диспуты, воспоминания о Маяковском, столь родном Мейерхольду, популярная лекция в подшефном полку, статья для газет или журнала. А между всем этим вопросы своим: „Ну, как на репетиции вышла у меня эта сцена?! А?! Будет хорошо?! Хорошо?! А?!"

Вот мой шестидесятилетний Мейерхольд". (Февраль 1934 года.)

Из этой статьи видно, что зарождавшиеся сомнения боролись с верой в талант мастера и с верой, что он с его талантом найдет правильные пути для строительства нового, современного советского театра. В то время я далеко не был убежден, что театр идет к кризису. Я также не ощущал в большой мере неудовлетворенности самим собой. Оглядываясь назад, я должен сказать, что я, пожалуй, не отличался скромностью и преувеличивал степень моего актерского мастерства. Я был о самом себе высокого мнения. Я скорее эмоционально, интуитивно начал отходить от театра Мейерхольда.

Объективно говоря, к началу тридцатых годов можно было удовлетвориться полным благополучием, к которому я пришел. Признание меня как актера было достаточно прочным. Последние мои роли в театре Мейерхольда были и критикой и зрителями приняты в общем хорошо. Правда, новые фильмы с моим участием не радовали з н а т о к о в и п е р е д о в ы х зрителей, но у широкого зрителя (а ведь это так важно!) я снискал любовь и признание. То было время зенита моей известности и творческих успехов. Все данные были для того, чтобы заболеть некоторым головокружением от успехов. Но, к счастью, хотя и в сочетании с легким головокружением, п о я в и л и с ь и некоторые первые признаки неудовлетворенности, а также неясности моего дальнейшего пути. Слава богу, что они появились! Мы все задним умом крепки. Теперь я вижу, что сомнения эти появились почти бессознательно, но они заставили меня в тридцатилетнем возрасте поразмыслить о дальнейших моих путях и не почить на, казалось бы, безусловных, но в то же время и сомнительных лаврах. Неясное, смутное беспокойство росло и тревожило меня. Повторяю, что теперь легко подводить итоги, анализировать. Но в то время голова, разум и логика уступали место интуиции. Главным образом интуитивно я чувствовал, что творческие дела мои не блестящи.

Естественно, что к этому времени я начал чувствовать потребность б ы т ь с а м о с т о я т е л ь н ы м х у д о ж н и к о м, а не идти на поводу у любимого мною Мейерхольда, который упорно шел своими, не всегда мне понятными и близкими моему сердцу путями; или отдавать себя в руки кинематографических дельцов, с их сомнительным вкусом, и позволять им утилитарно использовать себя как актера узкой специфики, а не художника.

К тридцати пяти годам, то есть к годам начала п о д л и н н о г о з е н и т а и расцвета каждого зрелого художника, я попал в трудное и критическое положение. Последние годы, когда я начал ощущать беспокойство и неудовлетворенность своей творческой жизнью, я интуитивно пытался накопить ту внутреннюю силу, которая помогла бы преодолеть надвигающийся кризис. Все эти годы я „преуспевал": продолжал работать и в театре, и в кино, и на концертной эстраде.



Время у меня было заполнено работой. И все же один кусочек моей души был неудовлетворен. Этой частицей души я хотел бы поделиться с родным мне зрителем, поделиться моими личными мыслями и чувствами художника, чего в силу разных обстоятельств и в п о л н у ю с и л у я не мог сделать ни в театре, ни в кино. К счастью, я нашел отдушину для этой части моей души. Отдушиной этой стало художественное чтение.

Уже в 1919 году я начал выступать в качестве чтеца и рассказчика. Как я уже рассказывал, первым моим воспитателем по „художественному слову" был мой собственный отец, который привил мне любовь к выразительному чтению. Много сделал для этого же и продолжал развивать мою любовь к такому чтению Сергей Николаевич Дурылин. Память об этих первых моих учителях детских лет для меня свята. Заложенный ими фундамент вкуса и любви к высоким образцам литературы, их понимание юмора оказались для меня незыблемыми и наипрочнейшими на все время моего пути рассказчика и чтеца.

Последовательно имели на меня влияние в своих концертных выступлениях Сергей Сокольский, В. Ф. Лебедев, А. А. Александров, И. М. Москвин, В. Н. Давыдов, Б. С. Борисов, В. В. Маяковский, А. Я. Закушняк, И. Л. Андроников.

Первые мои выступления носили случайный и подражательный характер, и о них я уже писал в начале этой книги.

Тогда у меня был очень небольшой репертуар. Я читал некоторые ранние стихи Маяковского, один рассказ Чехова („Ночь перед судом"), „Исповедь хулигана" Есенина. Подражая Закушняку, я читал также „Письма с моей мельницы" Додэ и „Новый наряд короля" Андерсена. Эти вещи я очень скоро исключил из моего репертуара, так как практически их негде было читать и они плохо слушались той, главным образом, рабочей публикой, перед которой я выступал. Примерно в 1925 году я начал читать произведения М. Зощенко, и ряд его рассказов прочно вошел в мой репертуар. Первые из них: „Аристократка", „Баня", „Искусство Мельпомены", „Жених", „История болезни", „Собачий нюх" — имели большой успех, радовали слушателей своей свежестью и новизной особенного зощенковского юмора. Эти произведения читали на эстраде многие самые разнообразные артисты, но меня радовала оценка самого автора, а также и других критиков и ценителей, которые особо и высоко оценивали мое исполнение, говоря мне, что я удачно нашел с а м ы й т и п, от лица которого ведется рассказ.

С восемнадцатилетнего возраста весь репертуар я выбирал сам, сообразно своему вкусу и своему амплуа... Так, с давних пор я стал читать Маяковского. Мне очень нравилось, как он читает сам, но я не подражал ему. В Доме печати Владимир Владимирович мне сам передал для чтения только что написанное им „Необычайное приключение,

бывшее с Владимиром Владимировичем Маяковским летом на даче. Пушкино, Акулова гора, 25 километров от Москвы".

Я читал с вероятно не так, как Маяковский, и, думаю, что читал плохо. Я больше выявлял задористость и озорство, когда кричал солнцу: „Эзель", эта интонация была совсем не в ключе Маяковского и не была похожа на его могучее и вместе с тем задумчиво-добродушное „Гаврилиада". Маяковский как-то раз слушал, как я читал это стихотворение, снисходительно похвалил меня, по-видимому, думая: „Ну что ж, пожалуй, можно и так читать. Ничего, хорошо!" Он сделал мне только одно конкретное замечание. Он просил меня яснее говорить рифму:

Светить всегда, светить везде,
до дней последних донца.
светить — и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой — и с о (л) н ц а!

В дальнейшем я пересмотрел мою трактовку этого стихотворения и читал его иначе, больше отталкиваясь от трактовки самого автора.

Как это ни покажется странным, но лет пятнадцать занимаясь художественным чтением, я выбирал те рассказы и стихи, где повествование шло от лица автора и где было слово „я", потому что я довольно наивно думал, что, читая от первого лица, во-первых, перевожу действительно выбранный рассказ или стихотворение н а с е б я, солидаризируясь этим с автором, во-вторых, форма м о н о л о г а мне казалась наиболее естественной и убедительной для выступления с эстрады. Рассказ „Ночь перед судом" Чехова был выбран мной именно из-за этого „я". Он начинается так: „Быть барин беде, — сказал м н е ямщик и указал кнутом..." и т. д. Все стихи Маяковского, которые я читал были от первого лица. „Теплое слово кое-каким порокам" кончалось строфой:

И когда говорят мне, что труд, и еще и еще,
будто хрен натирают на заржавленной терке,
я ласково спрашиваю, взяв за плечо:
„А вы прикупаете к пятерке?"

„Гимн судье" заканчивался строками: „...судьи мешают и птице, и танцу, И мне, и вам, и Перу".

„Необычайное приключение" также идет от первого лица. От первого лица написаны „Письма с моей мельницы" Додэ, „Исповедь хулигана" Есенина, все рассказы Зощенко, которые я читал. Даже „История Карла Ивановича" из „Отрочества" Л. Н. Толстого и „Старосветские помещики" Н. В. Гоголя начинаются с „я". „Я был нешаслив ныо во чрефа моей матери", — начинает свое повествование Карл Иванович. „Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных..." и т. д. находим



вы у Гоголя. „Четырехстопный ямб — мне надоел"... — начинает Пушкин свою поэму „Домик в Коломне".

„История Карла Ивановича" Толстого, которую я начал читать примерно с 1930 года, имела для моего дальнейшего пути чтеца большое значение. Этой вещью я резко перевел себя с развлекательного (за исключением отчасти Маяковского) и комедийного рассказчика в категорию с е р ь е з н о г о ч т е н и я. Сам выбор этой вещи и экзамен, который я выдержал, включив неожиданно серьезный, полный трогательного драматизма рассказ старика учителя-немца в свой комедийный репертуар, открыл передо мной богатые и разнообразные возможности. В этом рассказе Карла Ивановича очень много юмора и комедийных кусков, но есть и драматические моменты, и после Тихона в „Грозе" я впервые показал себя в этом отрывке как комедийный актер, который может играть драму. Я долго не решался начать заниматься этим отрывком. Однажды в Ленинграде ко мне обратился с просьбой И. И. Певцов. „Игорь, дорогой, — сказал он мне, — вот вы выступаете в концертах, читаете. Меня часто просят выступить, но я совершенно не знаю, что читать. Дошло до того, что я читал на концерте то, что знаю еще со школьной скамьи: „Колокольчики мои, цветики степные, что глядите на меня темно-голубые?" или „Отворите мне темницу, дайте мне сиянье дня". И я ему посоветовал читать Карла Ивановича. „Вы, Илларион Николаевич, играли Лемма в „Дворянском гнезде", вам легко будет сделать образ Карла Ивановича. Я хотел сам читать эту главу из „Отрочества", но думаю, что это не для меня". Через несколько дней Певцов встретил меня и сказал, что он с удовольствием читал бы этот отрывок, но сомневается, не получится ли это чтение испытанием терпения публики. „Вряд ли будет слушать современная публика двадцать-тридцать минут в концерте эту, в конце концов, уже не такую интересную историю. Спасибо за совет, но думаю, что уж лучше буду продолжать читать „Птичка божия не знает ни заботы, ни труда", чем тратить время на этот отрывок". Такое отношение Певцова к „Истории Карла Ивановича", с одной стороны, привело меня в уныние: раз уж он отказывается, как же я могу читать ее? С другой же стороны, его соображения меня раззадорили, и я решил во что бы то ни стало разучить и приготовить „Историю Карла Ивановича".

Работал я над этой главой месяца три, правда, сократив ее до пятнадцати-восемнадцати минут. Впервые я читал ее в Ленинграде перед студенческой аудиторией в Политехническом институте. Должен сознаться, что я употел, пока добрался до конца. Отрывок был еще очень сырой, читал я его крайне робко, порой мне казалось, что в публике начинается кашель и шумок. Я читал почти формально, думая, зачем я над ним зря трудился и что больше читать его не буду. Но, дочитав до конца, я почувствовал, что и в таком виде поданное

мной произведение Толстого в какой-то мере взволновало слушателей, и я решил не сдаваться и проработать этот отрывок. С исполнения „Истории Карла Ивановича" для меня наступил новый и главный период моей чтецкой работы. Успех чтения „Истории Карла Ивановича", который очень скоро и ощутил в оценке самых взыскательных слушателей, открыл меня и открыл передо мной новые, широкие, благородные задачи и новые возможности искусства живого художественного слова. И постепенно пошел уже не то формальное и наивное „я", с которого начинал выступать на концертной эстраде; это „я" обрело уже другое значение. Теперь мое „я" уже стало знаменем тех моих сокровенных мыслей, обобщений бичующей сатиры или добрых идей, которые мне были близки, которые я выискивал у любимых мною авторов, которыми делился с моими слушателями и для которых находил и прибавлял свое духовное отношение к искусству художественного слова — живым глаголом жечь сердца людей. Самой капитальной работой в этом плане были для меня „Старосветские помещики" Гоголя.

Неожиданно для самого себя те бирюльки и пустяки, которыми я начинал мои случайные выступления на эстраде, обратились в нечто совсем другое. Я приобщался к большому искусству. Искусство чтеца обрело для меня громадное, почти первостепенное значение, прежде всего тем, что я читал то, что соответствовало моему собственному „я". Меня никто не учил, не режиссировал, все, что ни делал я в этой области, было исключительно моим, моим в каждом выборе, моим в каждом вдохе, в каждой запятой, в каждом решении. Все это было органически мое, так же и в случае ошибок и неверных решений, а их было немало. Однажды, не будучи уверенным в моем чтении Толстого, я решил посоветоваться с Мейерхольдом и прочел ему первый кусок рассказа. Он высказал мне несколько советов, предложил какую-то добавочную игру для этого начала. Возможно, что Всеволод Эмильевич дал советы слету, не вдумываясь. Однако я в первый раз в жизни ощутил ненужность для меня его советов. По-видимому, выбор материала для чтеца, его трактовка, его краски, его мысли по поводу выбранного объекта для работы слишком индивидуальны, слишком интимны, они больше связаны с его душевным миром, чем большинство ролей, которые работаются совместно с коллективом других артистов, возглавляемых режиссером. В спектакле режиссер — организатор и хозяин такого коллектива, актер невольно должен считаться и с общей режиссерской композицией и быть, возможно, и первой скрипкой, но все же только скрипкой во всем сложнейшем оркестре и ансамбле всех согласованных компонентов спектакля. В чтении ты один общаешься со слушателем и зрителем, один без добавочной помощи передаешь этому зрителю все те оттенки, которые ты сам нашел и хочешь ими поделиться со слушателем. Я недаром говорю „без добавочной помощи". Очень скоро, занимаясь художественным чтением, я пришел к выводу, что чтец-исполнитель, актер, рассказчик, мастер художественного слова, представитель разговорного жанра (я нарочно указываю столько названий, так как каждое из них неточно) не должны прибегать к помощи бутафории, отдельных атрибутов, намеков на костюм и всего того, что отвлекает от главного. Отвлекает от человека, стоящего или сидящего на эстраде и передающего всеми своими выразительными средствами мысли и прелести исполняемого им литературного произведения. Когда Маяковского спросили, почему он так хорошо читает, он ответил: „Я вижу все, что я читаю". Мне кажется, что этого мало. Конечно, видеть надо. Но надо не только видеть, но и суметь передать слушателю-зрителю мое ви́дение, заставить его увидеть глазами исполнителя данное произведение, влиять на слушателя, вести его за собой. Передать ему мое ви́дение я могу всеми выразительными средствами на эстраде. Все средства хороши для достижения этой цели. Если Яхонтов, читая „Мелкую философию на глубоких местах" Маяковского, при словах: „Вот и жизнь прошла, как прошли Азорские острова", — делал медленный жест рукой, показывая, как прошли эти острова у него перед глазами и как прошла жизнь, то этот жест не являлся отвлекающей иллюстрацией, а дополнял и укрупнял мысль и сравнение автора. И недаром, вспоминая Яхонтова, у меня в памяти встает в первую очередь этот впечатляющий и единственный жест, которым он воспользовался, читая это стихотворение.

Я принадлежал с самого начала серьезного увлечения художественным чтением к тем чтецам, которые пользуются всеми средствами актера на концертной эстраде и не уподобляются громкоговорителю или читающему вслух диктору. Поэтому я не любил и не люблю слово „чтец". Скорее — исполнитель. Когда некоторые теоретики звучащего слова заявляют, что чтец должен не играть на эстраде, а читать академически текст, в крайнем случае, быть рассказчиком и рассказывать, а не перевоплощаться и не изображать лица, о которых идет речь у автора, ссылаясь при этом на заветы Закушняка, я считаю, что эта обедняющая исполнителя теория неверна. Возникает вопрос: а нужны ли такие чтецы-громкоговорители для слушателя? Не лучше ли самому слушателю прочесть глазами прослушанное произведение и дать подобным чтением работу своей фантазии, своим представлениям, которые будут несравненно богаче, чем полученное впечатление от прослушанного „исполнения" чтеца-громкоговорителя? Меня как слушателя и зрителя интересует талантливый рассказчик. Таковым, кстати, был и Закушняк. Он не принадлежал к типу чтецов-громкоговорителей. Наверное, у вас есть, дорогой читатель, знакомые, которые вам красочно рас-

скажут о каких-нибудь случаях из своей жизни. Чем он лучше изобразит вам характеры действующих лиц, подметит их особенности и сумеет вам их талантливо передать, тем охотнее вы будете его слушать. Для меня этот спор разрешил принципиально Праклий Андроников. Он исполняет свои рассказы. В его исполнении вы ясно видите то его тбилисского дядюшку, то критика И. Соллертинского или Виктора Шкловского, то как живой перед вами предстает А. А. Остужев. Но ведь Андроников выступает в особом, им самим созданном жанре „устного рассказа", — скажут мне. Почему же так ярко и впечатляюще нельзя читать Чехова и Салтыкова-Щедрина? — отвечу я.

Дело здесь заключается еще в том, что зачастую чтецы являются плохими актерами, их „перевоплощение" никуда не годно, и тогда, конечно, лучше и выгоднее устанавливать стиль „академического" громкоговорителя и диктора. Отбросим в сторону дурную „театральность", „иллюстративность" и будем требовать от чтеца хорошей актерской работы. Единственную оговорку мне хочется сделать, говоря об искусстве звучащего слова, — не все литературные произведения (независимо от их размера) могут исполняться на эстраде. Есть произведения, которые по своей природе и характеру мастерства должны читаться собственными глазами читателя, а не слушаться и восприниматься с эстрады. Но об этом я скажу дальше. Читая Толстого и Гоголя, я устанавливал стиль „актерского" исполнения на эстраде, я выступал на эстраде как читающий актер. Но, будучи сторонником такого исполнения, я всегда был против введения аксессуаров, бутафории, пожалуй, даже музыки и всяческой помощи театра. Я считал, что такой помощью искусство звучащего слова не обогащается, а обедняется.

В результате чтения с „оформлением" получался „бедный" театр одного актера, и эта жалкая театральность уводила и отвлекала от главного: от звучащего слова. Я был также против различных „композиций" в духе Яхонтова, где произвольно, по вкусу и мысли Яхонтова, смешивались в единое удачное, а иногда и сомнительное целое различные произведения одного, а иногда и нескольких авторов. Интересно, как бы они сами, эти авторы, посмотрели на такую смесь. Я был против такого распоряжения чужой собственностью и стоял за полную верность автору и его произведению.

В первое время меня упрекали, а некоторые критики только подчеркивали мою театрализованную манеру чтения и до сих пор за мной сохранилась репутация сторонника „театрализованной" манеры чтения. Но если в начале моей деятельности я был в некотором плену плохой театрализации и бессмысленной или только, в лучшем случае, эмоциональной иллюстративности, то в дальнейшем я очень многое изменил в своей манере чтения.



Первое время я действительно слишком играл перевоплощение, тяжело перевоплощался, старательно выводил мизансцены, как бы один играл за персонажей рассказов, пользовал некоторые аксессуары, подчеркивал „оригинальность" моих находок.

В рассказе Чехова „Пересолил" стул был для меня телегой, на которой я трясся, а потом вскакивал на эту „телегу"; я пользовал очки в рассказе о Карле Ивановиче.

Стул, правда, был принципиально оправдан. Случайным стулом мог бы пользоваться любой рассказчик. Поэтому игру со стулом я сохранил и в дальнейшем. Но настоящие очки в „Карле Ивановиче" отменил принципиально. И стал играть с воображаемыми очками, протирая их платком, надевая и даже вытирая с них воображаемые слезы, в то время как подчас истинные слезы одновременно текли из моих глаз. И когда у меня потекли настоящие слезы, то я вспомнил совет Ю. М. Юрьева, который он мне дал в „Свадьбе Кречинского". „Надо вспомнить... и заплакать". Я уже начинал владеть своей внутренней техникой. Тут же я вспомнил и слова Певцова о его слезах на сцене. И я решил предоставить свободу фантазии в каждом выступлении при чтении этого отрывка. Чем свободнее и богаче работала фантазия, тем эмоционально-насыщенней получалось это место в рассказе Карла Ивановича.

Как видно теперь в работе над художественным словом меня больше всего привлекало развитие и тренировка моей внутренней техники. Но вначале я был еще под большим влиянием внешней техники и внешней выразительности. Поэтому был еще рабом многих внешних выдумок, добавлений, иллюстраций.

Все это со временем я снимал, смягчал и очищал. Насколько это мне, в конце концов, удалось, трудно сказать, но, именно работая таким образом, я сохранил большинство исполнявшихся мною произведений в моем репертуаре на многие годы и даже десятки лет. Пересматривая их ежегодно, я вливал в них новую кровь и старался сохранить жизненную свежесть сегодняшнего звучания. Чем дальше, тем больше я приходил к убеждению, что актер-чтец должен просто и целесообразно пользоваться своим материалом, то есть голосом, жестом, иногда и движением тела. Ничто не должно отвлекать слушателей от исполнителя на эстраде. Ни в какой другой помощи (свет, музыка, театральные эффекты) он не нуждается. Он богат именно своей простотой и мастерством владения своим материалом во имя мысли, которую он несет с эстрады.

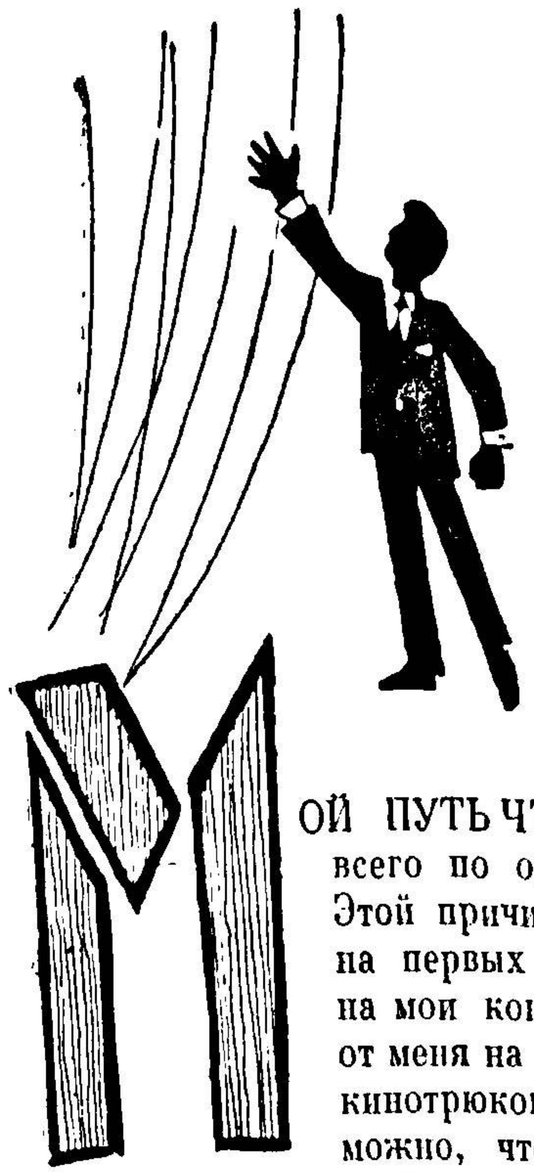
Он вышел на эстраду для своего дела.

Как выходил Маяковский на эстраду? Он выходил работать. Он мог снять пиджак, который его стеснял. Шокировать это могло только мещанина в публике. Остальные понимали, что ему так будет удобнее делать свое дело на эстраде. В таком же ключе начинает „ра-

бытать" Андроников. Как выходит Андроников? Он также деловито, не сколько несколько, благодаря своей индивидуальности, появляется на эстраде, садится к столику, за которым он обыкновенно читает; приберет рукавом, не качается ли стол, немножко передвигает стул, проверяя его прочность, серьезно смотрит на соффиты, учитывая падающий на его лицо свет и, так же как Маяковский, начинает свое д е л о. Не просто и экономно. Экономно потому, что за это время публика уже успела осмотреть исполнителя, успокоиться и также сосредоточиться. Я видел чтецов, которые выходили с другим самочувствием. Один выходит и как бы говорит: „Посмотрите, какой я скромный. Я совсем скромный, я даже стесняюсь начинать читать!" Другой: „Посмотрите, вот он я! Я элегантен, со вкусом одет и у меня прекрасный галстук. Итак, я начинаю!" Наконец, третий выходит с таким количеством лауреатских значков, орденов и медалей, что зрители заняты больше определением, за что получил он каждый из них, чем слушанием его чтения.

Поэтому требование ц е л е с о о б р а з н о с т и заключается в том, чтобы актер поменьше отвлекал внимание зрителей чем бы то ни было от своего прямого дела: пропаганды литературного произведения.

# Г Л А В А XXVII



ПЕРВЫЕ ТРУДНОСТИ · КИНОАКТЕР МЕШАЕТ · ЗАКАЛКА КРИТИКОЙ · ОТВЕТ ЗАВЕДУЮЩЕМУ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЧАСТЬЮ · СМЕШАННЫЕ КОНЦЕРТЫ, БАНКЕТЫ · РАБОТА НАД «СТАРОСВЕТСКИМИ ПОМЕЩИКАМИ» · ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО И ТЕАТР · «СКАЗКА О ЗОЛОТОМ ПЕТУШКЕ» · РАБОТА НАД БАСНЯМИ · РАСШИРЕНИЕ РЕПЕРТУАРА · «СОН ПОПОВА» · РИТМ И «СЛОН И МОСЬКА»

ОЙ ПУТЬ ЧТЕЦА был нелегок. Нелегок он был прежде всего по одной, довольно парадоксальной причине. Этой причиной была моя кинопопулярность. Правда, на первых порах она помогала привлекать публику на мои концерты, хотя большая часть публики ждала от меня на этих концертах совершенно другого: разных кинотрюков, отрывков из кинофильмов и т. п. Возможно, что эта же публика с удовольствием слушала бы произведения Толстого и Гоголя в исполнении других артистов, но от Игоря Ильинского она ждала иного, а поэтому ее внимание не было обращено на художественное слово. Вечера художественного чтения в то время почти не культивировались, особенно на периферии. В столичных и больших городах находился еще круг слушателей и зрителей, которые получали художественное удовлетворение от моих литературных концертов, но этот круг на первых порах был очень ограничен. Если бы не кучка моих друзей, которые уверяли и доказывали, что мое чтение представляет художественный интерес, если бы не поддержка, а порой и восторженное отношение молодежи и студентов, главным образом из театральных и художественных вузов, я бы впал в уныние и, возможно, отказался бы от чтения. Исполнение мое на первых порах было несовершенно и я еще не обрел того мастерства, которое з а с т а в л я е т аудиторию слушать и вести ее за собой.

Мне приходилось бороться с большей частью публики, не желавшей слушать мною избранный репертуар. Эта борьба иной раз продолжается и теперь, она бывает не так легка, даже после двадцати-

тридцати лет работы и отшлифовки многих любимых мной произведений.

Но все же я упорно читал только то, что мне нравилось самому. Я не хотел терять репертуара чисто эстрадными произведениями. С первых шагов, как я уже писал, я нес с эстрады лучшие образцы литературы. Чехов, Гиляровский, Маяковский, Есенин, Зощенко были первыми моими авторами. Если сейчас у кого-либо возникают сомнения, почему я ставлю в этот ряд Зощенко, то я не буду ссылаться только на собственный вкус и отношение к нему. Я напомню, что в свое время Зощенко высоко оценивали и Горький и Маяковский. Он безусловно стоял в первом ряду советских писателей. Да и теперь возрожден к жизни в лучших своих произведениях.

В начале моей концертной работы меня еще можно было запутать и сбить с толку. В ту пору когда репертуар мой был невелик, предприимчивые администраторы убедили меня наряду с художественным чтением выступать с какими-либо отрывками из театральных ролей и сцен из кинофильмов. Но очень быстро я стал ярым противником таких вечеров и пришел к простому, но не всем понятному выводу. В театральных ролях надо выступать в театрах. Не следует искусственно пересаживать это большое искусство на концертную эстраду. В кинолентах актеров надо смотреть в фильмах, в кинотеатрах, во всеоружии искусства кино. На концертной эстраде надо выступать в концертном репертуаре. Если драматический артист или киноартист не имеет такого концертного репертуара в любом жанре и виде *концертного искусства*, то ему не надо выступать в концертах. Перенесение искусства театра и искусства кино на концертную эстраду чревато снижением качества этих искусств, а следовательно, и снижением качества исполнителя.

Мне могут сказать, что лучше увидеть хороших артистов в хороших ролях, хотя бы в отрывках, без грима и костюмов на концертной эстраде, иметь хоть какое-либо представление о них, чем не увидеть их вовсе. Возможно. Но, во всяком случае, такие компромиссы не могут не разжижать то искусство, которому ты служишь, и не снижать качества и степени твоего мастерства.

Я лично уже давно решил не идти на такие компромиссы и почти никогда не выступаю с отрывками из пьес или из кинофильмов в концертном исполнении. Я, актер театра и кино, занимаюсь *художественным чтением* и выхожу на концертную эстраду как представитель именно этого жанра. И все же, когда я объявляю программу „вечера художественного чтения“ или „литературного концерта“, то, несмотря на объявленную программу, многие зрители хотят меня видеть на эстраде как киноартиста или артиста театра. Малокультурная часть зрителей психологически не подготовлена к восприятию *художественного чтения*, она хочет



посмотреть меня на эстраде и познакомиться со мной как с *живым* киноартистом. Так как эта публика *не получает* того, чего она ждет, то на лицо драматический конфликт. Публика чувствует себя, как бы обманутой в своих ожиданиях. В этих обстоятельствах бывает трудно овладеть ее вниманием. Подобного зрителя совершенно не интересует степень моего актерского диапазона, расширение репертуара, знакомство с великолепной русской классикой. Его устраивает разве только то явно *смешное*, что есть в моем репертуаре. Это знали администраторы и почти требовали (я говорю о начале моей деятельности), чтобы я читал только смешное. Но убежденный в своей правоте, я не шел на компромиссы, продолжал серьезно работать в новой для меня области художественного слова, не хотел скатываться к такому „базарному“ использованию меня на эстраде. Во мне еще теплилась надежда, нет, я был уверен, что найдутся, появятся те слушатели, те зрители, которые будут ценить *искусство* художественного слова больше, чем случайные, большей частью *несовершенные* эскизы и пробы в некоторых киноролях. Тяжело было мне, выходя с поднятым воротником пальто на улицу после своего концерта, слышать такие реплики: „Халтура“, „Знал бы, лучше поллитра купил“, „Мура“, „Дядя, плохая постановка!“

Я с горечью ощущал себя тем артистом, про которого рассказывали, что он никогда не позволял себе проходить через публику после концерта или спектакля. „Почему?“ — почтительно спрашивали его. — „Больно ругаются!“ — отвечал он.

Как видите, путь был действительно не очень легкий. Но я продолжал бороться с администраторами, с некультурностью и грубостью части публики и даже с... прессой. На этом трудном для меня этапе критика не поддерживала меня. Проходя по улице, я слышал произнесенное пропойным голосом слово „халтура“, а утром, открывая местную газету, читал следующее:

„Вечер Игоря Ильинского. Игорь Ильинский — „король экрана“— самый посредственный, самый *рядовой* рассказчик (подчеркнуто автором газетной статьи. — *И. И.*). Никаким особым мастерством передачи, достойным гастрольного показа, он не владеет, пользуясь давно заштампованными приемами эстрадного ремесла. С репертуаром у Ильинского обстоит еще печальнее... Зачем нужно ему, артисту с именем, с такой солидной маркой, как марка театра Мейерхольда, так беззастенчиво спекулировать на своей популярности, так цинично обманывать публику, которая ждет от московского артиста и „новых слов и новых песен“?..“

Мудрено ли, что зрители, пришедшие посмотреть и послушать „живого Ильинского“, были так разочарованы и огорчены. „Эх, обманул Ильинский! — Да, обманул. И не только зрителей, но и самого себя! Еще пара таких выступлений и конец любви и попу-

лярности Ильинского. — Зритель доверчив, но злопамятен" („Поволжская правда", Саратов, 1928).

Или вот:

Концерт Игоря Ильинского в Нарпите текстильщиков 21 февраля носил отпечаток торопливости, работы „с кондачка". Это чувствовалось в большинстве номеров, исполненных московским гастролером. *Серафим Огурцов*[1] („Рабочий край", 1928).

Однако порой — это случалось редко — на концерте оказывались более добрые критики и тогда можно было всеже встретить и такую рецензию: „... рассказчик Игорь Ильинский прекрасный. Первые его номера встречались публикой даже более чем восторженно... Ильинский „берет" прежде всего всей тонкостью своего юмора, вкладываемого им в передачу чужих юмористических произведений. Он очень хорошо понимает юмор. И это позволяет ему — без малейшего шаржа, без какой бы то ни было грубости — преподнести его зрителю. Нам кажется, что в этом главное преимущество живого Ильинского перед „кино-Ильинским", тем Ильинским, что так часто впадает в клоунство, вызывая вполне справедливые нарекания теа- и кинокритики". *А. Сиб* („Крымская правда", 1928).

Однако, вернувшись из гастролей в Москву, я в те времена мог прочитать в родном профсоюзном журнале „Рабис" следующие строки: „Торговля живым товаром..." В новой роли комического рассказчика Игорь Ильинский был менее на месте, чем даже безграмотный развязный конферансье ростово-нахичеванских окрестностей. А что это так, доказывать не приходится".

В этом же родном „Рабисе" можно было прочитать следующие строки, немного возбуждающие раздумье: а не лучше ли мне выбрать, действительно, другую профессию.

Автор Б. Недосекин, статья „Игорнала или халтурнада": „Вот коллективное письмо в редакцию от ташкентских эстрадников, которые пишут нам о том, что в то время как они бьются, словно рыба об лед, в поисках идеологически выдержанного репертуара, мировые знаменитости, вроде Игоря Ильинского, преподносят рабочим и декханским массам страшную халтуру. Халтуру за которую нам стыдно!"

В газете „Правда Востока" читаем о стопроцентно халтурных афишах: „К нам едет король экрана. Нас посетит закройщик из Торжка, похититель трех миллионов, личный друг Мисс Менд и возлюбленный Аэлиты — Игорь Ильинский! Ждите! Скоро!"[1]

Как рассказчик Игорь Ильинский весьма посредствен. Еще худшее впечатление оставил Игорь Ильинский как актер. В публике шум, негодование, пронзительный свист и возгласы: „Долой Ильинского со сцены пролетарского театра!" „Долой злостную халтуру!" „Передать дело в прокуратуру!" и т. д.

Но довольно примеров. Оглядываясь назад, я думаю: дыма без огня не бывает. Неужели я так плохо читал? Неужели я оглох и не слышал всех этих выкриков „Долой со сцены!"?

Конечно, читал я в те дни хуже, чем теперь, но неужели я был достоин таких отзывов прессы? Думаю, что нет. И тогда я думал, что эти отзывы несправедливы. Конечно, в то время мне было тяжелее читать эти строки о себе, чем сегодня. Кому мне надо было верить? Тем немногочисленным друзьям, которые меня признавали, своей собственной оценке или разгромным рецензиям? Такая „критика", во всяком случае, мне послужила хорошей закалкой, помогла мне обзавестись крепкой и непроницаемой броней от такой „разносной" критики, приучила всегда отличать ее от критики дружеской, взыскательной, профессиональной.

Конечно, все это было давно. Жанр художественного чтения развился, обрел чуткую, благодарную аудиторию. Культура этого жанра двинулась вперед, это со временем облегчило мне мой путь. Все больше и больше становилось друзей и ценителей того хорошего, что было в моих работах. Появились и хорошие статьи, иной раз хвалебные рецензии. Появились они, правда, не очень скоро. Второй этап моего выступления был отмечен молчанием прессы, моя работа почти совершенно не отражалась печатью. Когда же появлялись высокие оценки, то они чередовались с другими, где моя работа противопоставлялась настоящим „столбовым" чтецам. Наконец явилось и признание. Можно было бы и не вспоминать в моей книге о первых годах моей деятельности в качестве „мастера художественного слова", но я это делаю не только для того, чтобы показать, какие трудности бывают на пути того или другого художника, но и потому, что до сих пор живы еще микробы такой прессы, микробы бескультурья, которые иной раз тревожат и меня и повторяют тягости моего пути для молодых „кинознаменитостей", для молодых исполнителей. Один заведующий художественной частью большой периферийной N-ской филармонии, культурный по виду человек, мне говорил: „Спасибо вам, Игорь Владимирович, за ваше выступление. Публика довольна. Правда, некоторые говорят: „Почему он не рассказал нам ничего о своей работе в кино,

[1] *Серафим Огурцов?* — спросят удивленно читатели. Почему персонаж „Карнавальной ночи", фильма 1956 года, — Серафим Иванович Огурцов подписал рецензию тридцатилетней давности. Может быть, через тридцать лет авторы „Карнавальной ночи" вспомнили об этой фамилии? Я сам удивлен. Я не показывал сценаристам фильма случайно сохранившейся рецензии и давно забыл об ее авторе, и, как они мне сказали, они никогда не знали никакого Огурцова. Только через год после выпуска фильма я вдруг совершенно случайно обнаружил „знакомую подпись" под рецензией. Удивительное совпадение!

[1] Само собой разумеется, таких афиш не было. (Примечание мое. — *Игорь Ильинский.*)

...ывает не показал что-либо из кинокартин? Вот, вы знаете, у нас ...ывает свой „творческий"[1] вечер киноартист X. (он назвал ...ая программу киноигры) Вот, например, как он строит программу ...ого вечера. К первым отделении он выступает и говорит о значении ...ятнадцатого съезда (этот разговор шел вскоре после этого съезда). ...ворит о значении для него системы Станиславского, потом, ...итает монолог из своей роли и заканчивает отделение пением ...Чилитты" и других песенок. Во втором отделении рассказывает, ...ак он снимался в ряде картин и играет скетч. Получа...ается разно... ...разно. Публика очень, очень довольна". Дорогой товарищ завер...шающим художественной частью! — отвечал ему я. Я не могу согласиться с вашими восторгами. Поймите, что о значении девятнадцатого съезда партии мне хочется узнать не от киноартиста (имя рек), а от более сведущего докладчика или лица авторитетного в этом вопросе. От такого же другого докладчика, специалиста по следующему вопросу, мне как рядовому слушателю хотелось бы узнать о системе Станиславского. Я себя, например, не считаю достаточно подготовленным, чтобы с эстрады широкой публике доложить в пятнадцать минут о системе Станиславского. Вот монолог — это естественное дело для актера, как и скетч, чтобы показать себя публике. Приемлема, пожалуй, и „Чилитта", если он хорошо ее исполняет. Можно для развлечения послушать и ряд анекдотов и случаев, которые были у него на киносъемках. Но нужно ли ставить рядом с „Чилиттой" творческий путь актера — это очень серьезная тема для актера-художника. Об этом можно говорить весь вечер, но будет ли это интересно для широкой публики, которая интересуется не столько технологическими и психологическими проблемами и вопросами актерского творчества, сколько двумя-тремя веселыми анекдотами из актерской жизни. Стоит ли ими „торговать"? От меня, комедийного актера, ждут веселого рассказа о моих муках творчества, а эти муки не так уж веселы. Если же я буду рассказывать анекдоты о себе и о курьезах киносъемок, то после этих анекдотов трудно переключиться на чтение Чехова или Гоголя.

Лучше послужить Гоголю и Чехову, а о себе умолчать. Трудности для работы в жанре художественного слова продолжаются и теперь, потому что борьба или сожительство (как хотите называйте) всякого серьезного жанра с легким продолжается.

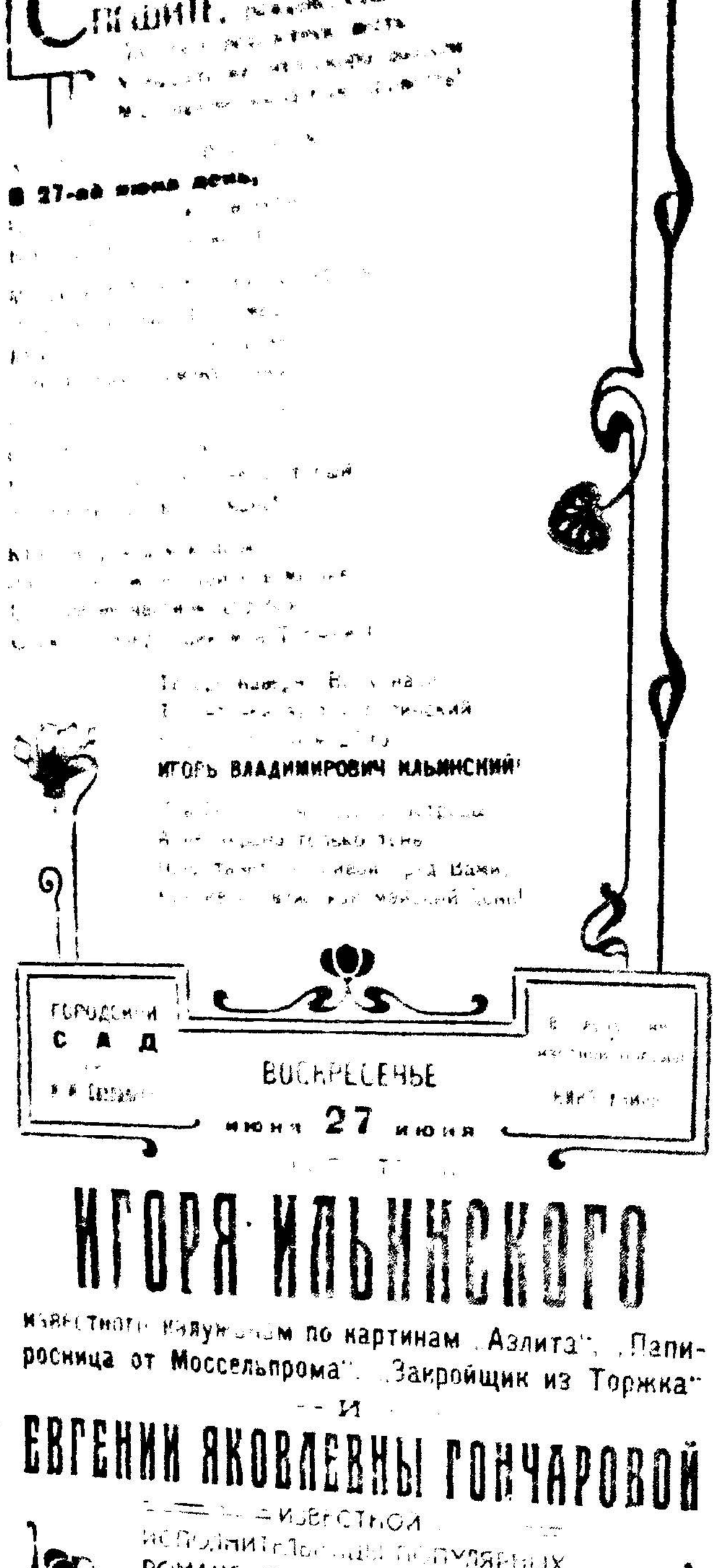
Хорошо, что за последнее время пришли к убеждению, что и серьезные и легкие жанры одинаково нуждаются в признании и уважении.

[1] Непонятная и нелюбимая мной „шапка" для афиши. Что это такое „творческий вечер?" Любой вечер артиста любого вида искусства уже сам по себе творческий. Почему-то можно назвать „творческим вечером" вечер драматического или киноартиста. Труднее назвать „творческим вечером" концерт певца. Еще более странно было бы увидеть на афише: „Творческий клавирабенд".



Трудно указывать пути для их развития, но, думаю, что смешивать эти жанры не следует. Надо ли серьезному пианисту выступать в сборных концертах, рядом с фокусником или куплетистом? Если он идет на это, то всегда вынужденно, предпочитая выступать в своем клавирабенде, где можно полноценно и широко ознакомить слушателя со своим искусством, того слушателя, который хочет познакомиться и знает, что он будет слушать именно данного пианиста. Тоже самое можно сказать и про исполнителя-чтеца. Я бы хотел, чтобы мои строки прочитались не как пренебрежение к легкому жанру эстрады или цирка. Я хорошо знаю, что „легкий" жанр очень нелегок, требует огромного тренажа и мастерства и заслуживает уважения. Я с радостью вспоминаю, как любил такой „легкий" жанр Маяковский. Отделять серьезный жанр от легкого — не значит не уважать легкий жанр или малые формы. К сожалению, до сих пор часто у нас не понимают этого и организуют грандиозные смешанные концерты, которые при внимательном рассмотрении не могут удовлетворить ни зрителей, ни участвующих. Эти концерты иной раз ставят самых различных мастеров в случайные, нелепые и ложные положения, часто никак не зависящие от степени их мастерства или таланта, ставят их в такое положение, когда они, по существу, бессильны показать по-настоящему свое искусство.

Всякий исполнитель на эстраде хочет иметь наиболее благоприятные условия, для того чтобы его искусство было воспринято зрителем. Вот необходимые условия для чтеца: здесь не должно быть места никаким отвлекающим обстоятельствам, как, например, звукам доносящихся гудков, телефонных и сигнальных звонков, шума машин, звона бокалов, стука тарелок; здесь не должно быть хождения и передвижения по зрительному залу, даже мигания или неожиданной перемены света в зале и на эстраде. Центром внимания должен быть исполнитель, его искусство. Чаще всего в смешанных концертах эти условия отсутствуют. Чтение, в лучшем случае, в таком концерте прежде всего обращается в очередной „номер". Время такому номеру обыкновенно отводится „спринтерское". Да это и правильно, так как сам чтец стремится сократить свое выступление. Часто в таких концертах жизнь в фойе, которая идет своим чередом, а также жизнь кулис врывается на эстраду и в зрительный зал и мешает исполнителю. Зрители на такие концерты приходят с разными вкусами: одни ради Козловского, другие ради цирка, а третьи не дождутся танцев после концерта.

Я считаю, что уважающий себя артист вообще не должен выступать на любом банкете, так как в лучшем случае он заменяет собой ресторанную музыку, сопровождающую еду или духовой оркестр в парке во время гуляния. Хочешь, слушай его. Хочешь, гуляй, смейся, разговаривай! Внимание на исполнителе не может быть никак сосредо-

точно при разносе кушаний и вин, при обслуживании следующих, идущих вслед за его выступлением тостов и пр. и пр.

В банкетной обстановке исполнитель не только не является центром внимания публики, что является необходимым условием для артиста, но часто бывает бессилен привлечь к себе хотя бы кратковременное внимание присутствующих.

Совсем другое настроение у зрителей и слушателей создается, если они купили билеты и идут на сольный концерт: они хотят видеть, слышать и получать удовольствие от искусства именно Z, а не Y или X. Серьезный концертный исполнитель в целом вечере покажет себя интереснее, полнее и достойнее, чем, выступив в „номере" смешанного концерта.

Смешанные концерты развращают зрителей, которые обманывают самих себя тем, что хотят увидеть „многое" и „разное", а не получают, по существу, ничего. Я исключаю, конечно, из понятия „смешанные" специальную и разнообразную по своему жанру эстрадную или цирковую программу.

Чтец в своем искусстве должен быть приравнен к пианисту, исполнителю-музыканту. Разница практически заключается сейчас в том, что плохой пианист не дает своего клавирабенда. А плохому чтецу достаточно выучить наизусть какой-либо роман или повесть как ему открыта дверь к самостоятельному концерту.

Хороших чтецов у нас мало по одной простой причине. Хорошие актеры, которые могли бы быть полезны в этом жанре, заняты работой в театрах, в кино, им некогда серьезно заниматься репертуаром для художественного чтения. Работа на радио также отдаляет их от создания чтецкого репертуара, потому что на радио не требуется такой отшлифовки, как на концертной эстраде, хотя бы уже потому, что не обязательно знание наизусть той вещи, которая читается. Это не может не отзываться на качестве, но на радио с этим легко мирятся.

К сожалению, часто чтецами становятся актеры, которым не повезло в театре, актеры или актрисы неудачники. Их чтение неталантливо, неинтересно и часто дискредитирует жанр художественного чтения.

Только немногие актеры, неудовлетворенные или незагруженные полностью у себя в театре, нашли возможность посвятить свое свободное время занятиям над художественным словом.

Из-за всех этих столь пестрых трудностей искусство художественного чтения находится у нас в двояком положении. С одной стороны, низкая культура исполнения дискредитирует жанр, отталкивает от него не только некоторую часть публики, но и слушателей из числа тех, которые уже были завоеваны, с другой стороны, потребность слушателя в этом жанре очевидна — не потому ли в художественное слово рекрутируется множество профессионально слабых актеров, которые

именно здесь обретают пристанище, никак не способствуя расцвету этого очень трудного вида эстрадного искусства.

Но перейдем от трудностей и неясностей положения жанра художественного чтения, от тягостей и шипов, с которыми лично я столкнулся, к тем счастливым минутам удовлетворения, к сознанию, что путь этот был выбран мною не напрасно и что моя работа над художественным словом обогатила и отшлифовала мое актерское мастерство.

Пожалуй, за мою жизнь не было большей творческой радости, чем та, которую я испытал, работая над „Старосветскими помещиками" Гоголя.

Трудился я долго, примерно с год. Правда, бывали и перерывы. Регулярно я занимался этой повестью раза два-три в неделю, часа по два. Сначала у меня были большие сомнения, не меньшие, чем перед „Карлом Ивановичем". Больше всего меня увлекала последняя часть. Та часть, где Пульхерия Ивановна говорит Афанасию Ивановичу, что она умрет этим летом и что смерть уже приходила за ней, затем следуют уговоры Афанасия Ивановича, ее смерть, похороны, его одиночество...

Работа моя началась именно с этой последней части, но я понимал, что читать только этот отрывок нельзя и что нужно решить, возможно ли читать всю повесть целиком. Я решился сделать некоторые сокращения в тексте Гоголя. Успокаивало меня и то, что в первой, большей половине повести было много теплого юмора и вообще вся эта часть была безусловно близка моим исполнительским возможностям. Я понимал, что более трудной для меня задачей явится овладение последней частью повести, которая, собственно, и воодушевляла меня на всю эту смелую и рискованную попытку. Каждый раз, работая над повестью, я обливался слезами, закрывшись в своей комнате.

Эти занятия были для меня какой-то духовной ванной, духовным освежением. Я выходил из комнаты потрясенный, весь в слезах, но вместе с тем радостный, обновленный, одухотворенный.

Вот уж, действительно, я жил думами героев, их печалями, глакал их слезами, так как мои слезы становились уже слезами Афанасия Ивановича.

Наконец я решился прочитать повесть дома нескольким моим друзьям. Я не узнавал себя, я был скован. Но слушали со вниманием. Ободренный этим вниманием, я с большим волнением впервые исполнил „Старосветских помещиков" с эстрады. Я чувствовал, что даже в первой половине повести, я был еще более скован, чем когда бы то ни было. Текст владел мною, а не я текстом. За тридцать минут я не смог разогреться, увлечься, разойтись. Когда же наступила последняя часть, то я замкнулся в себе, зажался, сухим у меня получилось горе Афанасия Ивановича, сухим было и отношение автора, от лица которого



я читал. Прием слушателей был средний, но, пожалуй, все-таки терпимый. Я выступал с повестью еще несколько раз и только в отдельных местах вырывался из плена литературного материала и моей собственной скованности. В этот первый для меня период чтения „Старосветских помещиков" мне пришлось участвовать в моем открытом концерте в Доме ученых. Чувство ответственности за это выступление, к сожалению, не помогло мне развязаться, я был снова скован. Связанность и неуверенность заставили меня быть сдержанным, скупым, и я предпочел отказаться от ряда мизансцен и внешних выразительных приемов, не оправдываемых и не побуждаемых к ним моим внутренним состоянием. Мне казалось, что я обеднил этим мое исполнение, оно стало серым, скучным. Я был очень недоволен собой. Каково же было мое удивление, когда я после концерта встретил моего товарища, актера, а в дальнейшем и режиссера В. Канцеля. Он сказал мне, а я, хорошо зная его взыскательность, не мог не поверить его искренности, что он п о т р я с е н моим чтением, потрясен теми простыми средствами, которыми я заставил слушать и увлек за собой зрительный зал. Его оценка была мне очень нужна. Она помогла мне победить мою мнительность и неверие и к самому себе и к зрительному залу. В следующий раз я ч и т а л с верой в себя, с верой, что в зрительном зале сидит большинство „Канцелей". Так, только после двух-трех десятков моих выступлений я почувствовал, что в какой-то с т е п е н и стал овладевать литературным материалом. Но поверит ли мне читатель, если я ему скажу, что понадобилось пятнадцать-двадцать лет работы для того, чтобы я счел себя полностью удовлетворенным своим исполнением. По крайней мере, я прекрасно помню, что и через десять лет после „премьеры" бывали порой случаи, когда литературный материал и зрители владели мною, а не я ими.

Через пятнадцать-двадцать лет я пришел к власти художника, к ощущению своего мастерства. Но это не значит, что я перестал работать над этим произведением. Критика моих товарищей помогла мне осознать, что я с л и ш к о м полюбил моих героев, старых помещиков, что я чрезмерно у м и л я л с я ими и этим я уходил от Гоголя и отходил о т т о ч н о г о а в т о р с к о г о о т н о ш е н и я к своим героям. Я начал убирать и эти появившиеся в моем исполнении неверные краски, которые, несмотря на эмоциональную насыщенность, уводили меня в сентимент и любование гоголевскими героями вместо объективного и мужественного преклонения перед торжеством любви. Любви, которая оказывается сильнее смерти даже в этих скромных, порой ничтожных, но чистых душой обывателях. Незаметно для себя, сложными путями я пришел к пониманию сквозного действия этого произведения. Значение сквозного действия — гениального открытия Станиславского — я понял, осознал и о т к р ы л на собственном опыте. Актеру необходимо не только понять теоретически значение

сквозного действия, понять умом, но и практически открыть в себе и осознать самую силу сквозного действия всем своим творческим существом в работе над каким-либо образом, чтобы потом, в дальнейшей работе, нельзя было бы обойтись без него, и снова органически не тянуться за новым сквозным действием для нового создаваемого образа. В верном прослеживании сквозного действия для образа, в волнующем ощущении этого сквозного действия, актер обретает огромную силу и помощь для более мощного и ясного выявления каждого образа. К этому я пришел уже в Малом театре. Из Малого театра я перенес это новое для моей работы понимание и в работу над художественным словом. А работу над художественным словом, которая началась для меня задолго до поступления в Малый театр, послужила для меня мостом и имела большое значение при поступлении моем в Малый театр. Вот как сложно и путано складывается творческая жизнь актера.

После исполнения „Старосветских помещиков" мой репертуар очень быстро стал расширяться. Я уверенно стал выбирать авторов, осмелился взяться и за Пушкина, довольно быстро и увлеченно приготовив к исполнению „Сказку о золотом петушке", а затем и „Домик в Коломне".

Для „Золотого петушка" я нашел очень яркие, внешне выразительные краски, и вообще весь этот период моего „чтения" был характерен „театральными" приемами на эстраде. Так, например, читая про царя Додона и встречу его с шемаханской царицей, я со словами: „...и потом неделю ровно, подчинясь ей безусловно, — околдован, восхищен, пировал у ней Додон" — в середине фразы, как бы с подкошенными ногами, падал на колени перед шемаханской царицей, произнося уже на коленях, расслабленно и старчески восхищенно в образе Додона конец фразы, а после небольшой паузы легко и плавно (показывая зрителям свою натренированность) подымался с колен и начинал читать дальше: „Наконец и в путь обратный со своею силой ратной и с девицей молодой царь отправился домой" и т. д.

Много было найдено оригинальных, неожиданных и свежих интонаций. Чтение „Сказки" имело большой успех.

Но в дальнейшей работе над этой вещью я многое убрал, смягчил. И, мне кажется, правильно сделал. Ведь раньше „театральные приемы" в моем исполнении не столько выявляли и помогали звучать стихам Пушкина на сцене, сколько отвлекали внимание зрителей от них звучанием моей собственной персоны. Ильинский „оригинальной его трактовкой" начинал выпирать в стихах Пушкина, что вряд ли было нужно. Яркость же и театральность чтения я в соответствующей мере в дальнейшем старался сохранить.

В это же время я начал читать басни Крылова. Работа над ними протекала примерно так же, как над „Золотым петушком". Меня главным образом увлекали внешние оригинальные находки и интонации. Я, пожалуй, чрезмерно увлекся показом и изображением зверей и животных, сопровождая нередко звукоподражаниями, что прощалось неожиданно для самого меня в главное. До слушателя и зрителя не столько доходил смысл басен, сколько ему нравилось искусное перевоплощение или изображение животных. Мимика свиньи, поведение моськи, мяуканье слов у кошки принималось и нравилось публике, но мне пришлось призадуматься над тем, чтобы заставить все эти яркие краски служить человеческому смыслу басни, а не быть лишь демонстрацией актерской выразительности. В этом отношении мне помогли современные басни С. Михалкова. Они способствовали началу исправления этих моих ошибок, хотя, как это ни странно, сам Михалков требовал от меня такой же выразительности и подражания животным, как я это делал в баснях Крылова.

Но современное, близкое сегодняшнему дню, „человеческое" поведение животных в баснях Михалкова толкнуло меня в позднейшей моей работе на то, что в его баснях я уже в зверях играл больше людей, а не самих животных. Этот курс на людей заставил пересмотреть меня и басни Крылова. Но в некоторых баснях Михалкова я продолжал играть зверей. В басне „Заяц во хмелю" я играл настоящего льва. Я зевал, как зевает лев; со словами „проснулся лев" я медленно и гордо оглядывал зрительный зал немигающими львиными глазами; я издавал львиные рыки, когда „схватывал" зайца.

А в басне „Без вины пострадавшие" я изображал льва как важную, ответственную и авторитетную особу и оглядывал зал уже в манере очень крупной и властной начальствующей личности, а не настоящего льва.

В басне „Лиса и бобер" я в лисе изображал женские, нежные, обольстительные и наивно „святые" глаза подобных представительниц прекрасного пола, экстракласса.

Несколько неожиданно для самого себя, я стал читать детские стихи С. Я. Маршака, С. В. Михалкова, К. И. Чуковского, А. Л. Барто. Эти прелестные стихи я исполнял для взрослой аудитории, но вскоре мне пришлось с ними выступать перед детьми, и я снова столкнулся с этой замечательной для актера аудиторией, снова испытал проверку зрителя, который так любит всякую яркую непосредственность, убежденность и „серьезность" в исполнении и не терпит подлаживания, неискренности и сюсюкания. Репертуар мой расширялся. Я читал уже многие рассказы Чехова, стихи Бернса в переводе С. Маршака. Особое для меня значение имело исполнение сатирической поэмы А. К. Толстого „Сон Попова". Я начал читать эту поэму в 1937—1938 годах. Несмотря на то, что эта сатира была написана А. К. Толстым в 60-х годах прошлого столетия, она безусловно могла ассоциироваться у слушателей и с некоторыми явлениями сегодняшнего дня.

Работе над художественным словом я посвящал все свободное от театра и кино время. Польза от этого моего увлечения оказалась

немалой и для театра и для кино. Вспомню, к примеру, работу над первой басней Крылова „Слон и моська". Перечитывая басни Крылова я как-то сфантазировал концовку этой басни. Последние строки я решил произносить как бы в сплошном заливистом лае Моськи вслед удаляющемуся слону. Несмотря на задор моськи, лая последние строки, моська пятилась задом к кулисе, продолжая бояться слона. Я подчеркнул те гласные, на которых акцентировались лающие звуки:

„Ах, ах! — ей Моська отвечает:
Вот то-то мне в душу радость (*в этой фразе я давал только задор*),
Что я совсем без драки
Могу попасть в большие забияки.
Пускай не говорит собака (*в этой фразе опять задор Моськи и нет лающих гласных, как бы для отдыха от слишком часто звучащих звуков, а вместе с тем, произнося задорным тоном эту фразу, Моська как бы настороженно набирает силы, чтобы обрушиться звонким лаем*)
„Ай, Моська! Знать она сильна,(!)
Что лает на слона!"

В последней строчке между словами „что лает" и „на слона" я делал побольшую цезуру, заполненную мгновенным задорным рычанием, сопровождавшимся отворачиванием корпуса от зрителей и быстрым движением своих как бы собачьих ног, отбрасывающих землю назад в сторону зрителей. В это время я продолжал рычать с лицом, повернутым в сторону зрителей, и заканчивал это рычание последним сверхзвонким „на слона!!!". Последний, подчеркнутый мною гласный слог сопровождался легким поднятием ноги у кулисы и мгновенным уходом за эту же кулису. Иногда я проделывал это у колонны или у ножки рояли, если они находились около кулис. Это была явно озорная, волевая концовка, но, что греха таить, сначала я, улыбаясь про себя, подумал, что хорошо бы, читая басню, делать такую концовку, а потом очень быстро поработал и над началом басни и стал ее читать с эстрады.

Я описал точно концовку, не только желая показать, как иной раз с творческой шалости начинается работа, но и для того, чтобы показать, что даже этот пустик, эта шалость, отшлифовывалась и со временем улучшалась и совершенствовалась. Вначале у меня не было той точной координации и взаимного, ритмически согласованного комплекса слова движения, жеста, мимики в этой концовке, которые появились в дальнейшей работе. Иной раз я не владел голосом, и он слишком выделялся в лае, что выходило по моему подсознательно-контрольному ощущению слишком назойливо и резко.

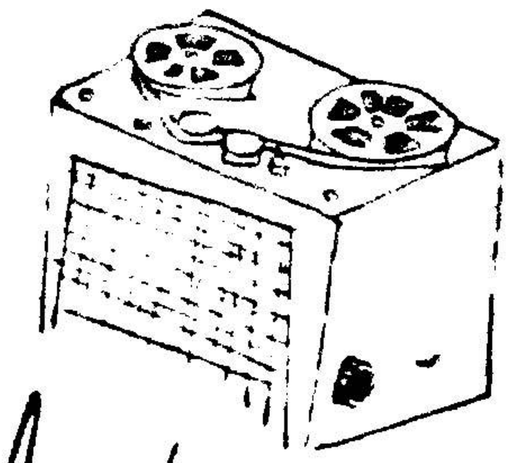
То таким же образом отдельно в исполнении выпирали движения и не сливались с произносимыми стихами. То, стараясь сосредоточиваться на этих внешних выразителях, я вдруг лишался эмоционального состояния задора, смешанного с трусостью у Моськи, и концовка получалась старательно и формально выполненной, но лишенной правильного состояния, правильной внутренней эмоциональной насыщенности. А такая насыщенность, собственно, и должна была оправдывать и способствовать соответственному внешнему поведению Моськи. Наконец и практикой, и рациональным анализом, и внутренним ощущением я привел мое исполнение на ту ступеньку, когда все стало на свои места и стало звучать как единое, живое целое.

Заставить зажить это единое целое, скоординировать внутреннее с внешним помог ритм. И я, пожалуй, именно в работе над художественным словом проанализировал впервые для себя силу ритма. Обязательность чувства ритма у актера, нахождение нужного и верного ритма, является тем живительным и чудесным эликсиром, который соединяет внутреннюю и внешнюю жизнь актера в одно целое, то есть сливает форму и содержание. К этому выводу для себя я пришел, конечно, не в „Слоне и Моське", но именно эта работа впервые акцентировала для меня значение ритма. Великую животворящую силу ритма в актерском искусстве (как, конечно, и во всяком другом искусстве) я осознал и понял в моей работе над некоторыми ролями в Малом театре уже значительно позднее.

Силу ритма надо было осознать так же, как и силу сквозного действия, самому, на практике, и тогда уже органически принять их на свое вооружение. У меня такое осознание произошло гораздо позднее описываемого мною времени. Но мне хотелось бы в моих воспоминаниях не пропустить подобных моментов в самых различных процессах творческого роста актера. Я напомню читателям, что в начале моей книги я уже говорил, что хочу описать все процессы, все путаные закоулки моего творческого пути правдиво хотя бы для того, чтобы этими записками и записками других актеров помочь исследователям театра, театроведам сделать какие-либо выводы и обобщения. Ведь мы знаем, как иной раз видимые пустики помогают немалоценным выводам.

# ГЛАВА XXVIII

ПОЕЗДКИ ПО СТРАНЕ · «ИСТИННОЕ ЗНАНИЕ ВСЕГДА САМОСТОЯТЕЛЬНО» · ВЗАИМООПЛОДОТВОРЕНИЕ · МАГНИТОФОН · САМОПРОВЕРКА · ГРАМЗАПИСЬ · АВТОРСКОЕ ЧТЕНИЕ · ДРУЖБА С ПИСАТЕЛЕМ · КОГДА НАДО ЧИТАТЬ ГЛАЗАМИ · ЧТЕЦ НА РАДИО · ЧЕМУ БЫ Я ХОТЕЛ БЫТЬ ВЕРЕН



Л.Н.

МОЯ РАБОТА над художественным словом сыграла большую и несколько неожиданную для меня роль в моей жизни еще вот в каком отношении. С вечерами художественного чтения мне пришлось поездить по нашей стране. И театральному и кинематографическому актеру приходится много ездить, бывать на гастролях во многих городах, участвовать в киноэкспедициях и таким образом знакомиться с самыми разнообразными, а иногда и отдаленными уголками нашей необъятной страны. Но все эти киноэкспедиции и театральные гастроли не могут сравниться с теми поездками, когда мне приходилось выступать с литературными концертами и вечерами. Я думаю, трудно назвать город, большой промышленный поселок, наконец, районный центр любой области нашей страны, где бы мне не пришлось побывать с концертами. Сейчас радио, телевидение, средства сообщения все больше и больше стирают понятие провинции или периферии. В то же не столь уж отдаленное время, когда я начинал мою концертную деятельность на периферии, мне пришлось выступать в таких местах, где до меня видели только бродячих фокусников и шпагоглотателей. Джанкой, Наум, Елабуга, Буй, Фастов, Соликамск, Чарджоу, Коростышев, Вичуга, рядом с ними бесчисленные шахты Донбасса, рабочие поселки Урала, выросшие в города и теперь знаменитые своими стройками. В целом ряде мест я был живым свидетелем начала грандиозных строек и их завершения. Я был в Челябинске и Магнитогорске, когда там не было еще гостиниц, или, вернее, было подобие гостиницы общежития. Прошли годы, и я увидел на том же месте новые города с новыми театрами, дворцами культуры, парками, стадионами, гостиницами. В Цимлянской я видел только вырытый грандиозный котлован, а через два года выступал там во Дворце культуры новой электростанции канала Волго-Дон имени Ленина. Так же было и на Днепрострое. Я помню мой концерт в крохотном клубике Бериславе в начале строительства Каховской электростанции. Городок был разрушен во время войны, „гостиница“ представляла собой две комнаты, набитые клопами, окна были заделаны фанерой. Из-за духоты я вытащил кровать во двор, и утром меня разбудили начавшие свою работу штукатуры. Через два-три года я, как чудо, созерцал новую Каховку, чудесный социалистический город, с прелестными коттеджами, удобными домами и Дворцом культуры, которому мог бы позавидовать любой столичный театр.

Таким образом, благодаря этой моей работе, которая заключалась в том, что и я посильно нес сюда свою каплю культуры, я наглядно знакомился с жизнью и ростом страны. Я знакомился также с людьми нашей страны, с незаметными героями-тружениками, я знал и чувствовал или подчас узнавал и начинал чувствовать их интересы, помыслы, начинал познавать, чем они живут и дышат; чего, наконец, они и от нас хотят — от художников, артистов, кинематографистов. Я уже говорил, что гостиниц лет двадцать-тридцать тому назад было мало, приходилось останавливаться у рабочих Донбасса в их домиках, в квартирах ткачей в Шуе и Иваново-Вознесенске, в новеньких квартирках рабочих-металлургов города Чусовой, в ванны которых теперь подается с завода горячая вода.

Сколько километров пришлось отсчитать в этих поездках! На чем только не приходилось ездить и летать! И на паровозах, и на старых машинах, застревавших в снегу, и на дрезине, едущей своим ходом, а также и на дрезине, погруженной на платформу товарного состава; на моторных лодках, глиссерах, на „У-2“ — с аварией и вынужденными посадками, когда у Жигулей посреди Волги загорелся мотор, в лодке, наконец, на ломовой телеге, а однажды из Анапы в Тамань, догоняя ушедший пароход, — на тройке. А где лучше как не в поезде или в путешествии, полном всяческих непредвиденных обстоятельств, завязывается разговор и знакомство, узнаешь людей, характеры, жизнь?

Время помогло мне видеть воочию не только грандиозные сооружения — заводы пятилеток и города, выросшие, как феникс из пепла, после войны, наподобие Сталинграда[1] и Минска, но время помогало мне видеть воочию и культурный рост рабочего зрителя.

Как отрадно было в том медвежьем углу, где лет двадцать-тридцать назад от меня хотели „чечетки“ или выхода-антре с выкрутасами, получить теперь записку с просьбой прочитать Бернса в переводе Маршака.

[1] Ныне г. Волгоград

Не так давно после концерта, в котором я, убежденный администратором читал только легкий и доходчивый репертуар, ко мне подошла десятиклассница и посетовала на то, что я, по-видимому, решил, что здесь не поймут „Старосветских помещиков" Гоголя и отрывков из „Детства" Льва Толстого.

— А ведь мы ждали от вас, Игорь Владимирович, в первую очередь именно Гоголя и Толстого! — добавила она.

Значение для меня этих индивидуальных поездок по стране, этих встреч и бесед со зрителями неоценимо... Самостоятельное творчество в художественном чтении дало мне большой толчок к проникновению в тайны актерского творчества. Интуитивно я пошел по тому пути, о котором так хорошо говорил Л. Н. Толстой, утверждая положение, что „истинное знание всегда самостоятельно". В дальнейшем эта самостоятельность, а также ряд моих наблюдений в работе над художественным словом оплодотворяли работу в театре, а работа в театре (в это время уже в Малом театре) оплодотворяла и влияла на работу чтеца. Я держусь мнения, что разнообразная работа актера в театре, в кинематографии, на эстраде, на радио помогает его росту. Существует, однако, мнение, что каждый из этих жанров специфичен и что театральный актер часто приносит в кино театральные приемы, негодные для кино. Эстрадный актер приносит с собой и в театр и в кино эстрадную специфичность, назойливую манеру подачи. Киноактер плохо играет в театре, так как привык к поверхностной простоте, привык играть отдельные куски и не может справиться с масштабностью театра, отчего часто игра киноактера в театре мелка и маловыразительна. Мне кажется, что все это происходит не в связи со „специфичностью", а только потому, что часто актеры замыкаются в своем жанре, ограничиваются привычными приемами и технологией. В своем жанре они обрастают штампами, которые особенно чувствуются, если они начинают работать в другом. Я глубоко уверен, что талантливого и пытливого актера работа в разных жанрах обогащает.

Разве нечему поучиться киноактеру в театре? Здесь он осознает сквозное действие, осознает необходимость большой подготовительной работы, в которой почувствует ритмический строй роли, особенности ее действенной линии. Здесь он почувствует и познает обогащающую силу живого контакта со зрителем. После знакомства с театром и по возвращении к работе в кино ему вовсе не нужно будет играть театральными приемами, но его кинематографическая актерская техника обогатится знанием театральной актерской техники, которая принесет ему пользу и в работе над ролью в фильме.

Театральный же актер, поработавший в кино, уже вкусил прелесть первых планов, прелести игры тонкими и мягкими приемами, свойственными кино, и если он творчески-пытливый актер, то будет стараться перенести все эти приемы и возможности и на свою работу в театре. Я по личному опыту скажу, что неправы те, кто считает, что эстрадное чтение налагает отрицательный отпечаток на работу актера в театре. Актер, мол, начинает работать на сцене эстрадными приемами, обращается к залу, привыкает связываться с публикой, а не с партнерами. Плохой актер и плохой чтец, может быть, и будут так поступать. Невнимательные и непытливые актеры, может быть, и перенесут автоматически прием эстрады — связь с публикой — на свою работу в театре. И это будет плохо. Но разве пытливому актеру не стоит перенести на сцену театра не эти, а совсем другие приемы и возможности художественного чтения. Скажем, ту возможность отделки исполнения, мягкости, правды в живом общении со зрителем на концертной эстраде в такую же правду общения с партнером в театре, в правду своего поведения на сцене. Чтец выступает на эстраде один, к нему приковано внимание всего зала, он особенно ответствен за каждую свою секунду пребывания перед зрителем. Он не может спрятаться в своей неотработанной роли за партнера, за другие компоненты спектакля. На эстраде особенно требуется отработанность исполняемого произведения. Такую именно отработанность должен перенести актер и на сцену, требуя аналогичной отработки и у партнера.

Таким образом, у пытливого актера растет его мастерство и требовательность к самому себе и своим товарищам партнерам. Для меня работа над художественным словом имела громадное значение прежде всего потому, что это была работа именно над словом, которое очень отставало у актеров театра Мейерхольда, как и внутренняя техника. Главная работа освоения слова началась у меня тогда, когда я услышал себя в записи на пленке. Трудно недооценить значение возможности слушания самого себя для актера и чтеца. Такую возможность я получил главным образом в работе на радио. Там, как бы со стороны, я мог узнать себя, услышать характер голоса, познать недостатки, может быть, не так ощутимые для других, но очень близкие своему сердцу, и я сразу же получил стимул к преодолению и исправлению этих недостатков. Произошло нечто тождественное с тем, когда я впервые увидел себя в немом кино, а затем и в звуковом. Помню, как, увидев и услышав себя на первой пробе звукового кино, где я говорил несколько слов из монологов роли Аркашки во время встречи с Несчастливцевым, я пришел в такое уныние, что опять решил: актер я плохой, надо переключаться на какую-либо другую работу. Но, по-видимому, так же как физическая природа человека сильна и зовет его к жизни, так силен и актерский дух. При всем унынии появлялись энергия и силы бороться с этими недостатками, преодолеть их, выкарабкаться из них. Знание и учет своего актерского материала, понимание недостатков, диаг-

вого актера, созданный самим актером, облегчает борьбу со всеми этими отрицательными явлениями. После того как прослушаешь и увидишь себя, легче поправлять различные свои недостатки: торопливость, вялость, затянутый темпо-ритмов и другие. Становишься вполне самокритичным. Правы те режиссеры, которые дают актеру прослушивать себя в первой репетиционной работы на радио, просматривать куски в просмотровом зале кино, так как все это чрезвычайно помогает актеру. Делать это надо, несмотря на то, что такие показы и прослушивания отнимают много времени и, не боясь, что эти самопроверки могут расстроить актера, повлиять на его настроение и помешать дальнейшей работе. Интересно, что А. Н. Островский обыкновенно слушал свои пьесы за кулисами. Слушая свои пьесы он безошибочно угадывал, как играют актеры. Только по звучанию всему слову он узнавал правильность ритмов, жизненность и правдивость того, что происходит на сцене. В ритме звучания он чувствовал и знал, наполнена ли пауза на сцене или она мертва. Такое прослушивание служит хорошей проверкой, так как зрительная сторона на сцене часто обманывает и заменяет собой истинную правду.

Я придаю огромное значение современной технике, которая может помочь актерам самых различных возрастов, а главное, учащейся молодежи познать самих себя и совершенствоваться, видя и слушая самих себя.

И в театрах и в учебных заведениях нужно широко применить магнитофоны и киноустановки.

Для этой цели совершенно не важно качество съемок. Записи на пленке и съемки могут проводиться на низком техническом уровне, их качество не имеет никакого значения, так как они должны служить только для самопроверки. У меня был случай, когда по своей случайной теме на репетиции и открыл неверный ритм моего ухода со сцены. На основании этого наблюдения я исправил недостаток, и с тех пор этот уход всегда сопровождался аплодисментами зрителей. Режиссер своевременно не обратил внимания на мою ошибку. Это произошло со мной в роли Юсова в спектакле Малого театра „Доходное место".

При первых моих работах на радио я понял значение самопрослушивания и обзавелся магнитофоном. Вскоре я убедился, что магнитофон не должен связывать творческую свободу актера и к нему надо прибегать только как к проверке уже найденного и сделанного.

Когда я начал работать дома с магнитофоном, меня ждало много огорчений. Прослушивая себя, я убедился, что мои интонации невыразительны и однообразны, в то время как я обольщался тем, что они предельно выразительны. Великий повторы и пауз также отражались в магнитофоне, и я ощущал их с болью в сердце. Однажды я работал



у магнитофона над каким-то отрывком. Фразы тяжело ложились на пленку. Чтение получалось безжизненным, ритм не находился. Я начал переписывать отрывок снова. Кто-то позвонил в передней, меня позвали и отвлекли от записи. Не прерывая ход магнитофона, я сказал в сторону: „Минуточку! Скажите, чтобы подождали минуточку! Я сейчас, сейчас приду".

Эту фразу тоже зафиксировал магнитофон, но она оказалась единственно живой фразой в записанном отрывке. Когда мы прослушали этот кусок вместе с пришедшим моим товарищем, то удивленно оба отметили, как хорошо записал магнитофон именно эту фразу. „Может быть, надо немного отворачиваться от него, как ты делал, когда говорил эту фразу", — сказал мне товарищ. — „Нет,— отвечал я, — надо, чтобы фразы жили, были бы окрашены живой кровью активности, которая была в этой житейской фразе и которой не было в отрывке". Аналогичный случай произошел в кино. Звукооператор позвал меня посидеть у него в будке, в которую микрофон передавал все, что говорилось у съемочного аппарата. Шла репетиция. Актеры тяжело нанизывали слова, задавливали словами все живое в сцене. Микрофон точно передавал репетицию, операторы беспрестанно передвигали его. Вдруг послышался голос осветителя: „Вася, подвинь эту пятисоточку, вот эту, эту. Еще еще. Вот так, правильно. А, ну-ка, еще помножко!" Осветитель, так же как и я у моего магнитофона, говорил где-то в стороне, но его голос был чище, яснее, чем у актеров. Я подумал: как было бы хорошо, если бы актеры говорили свои слова с подобной жизненной легкостью и активностью. Тогда, пожалуй, и не надо было бы так хлопотать звукооператору. Правда, к такой жизненности и целесообразной легкости актеру прийти не так легко. Если он будет подражать такой легкости, получится поверхностная правдёнка. Актер должен искать природу сцены, сквозное действие, „вгрызаться" в нее, порой с избытком растрачивать свой темперамент на репетиции, чтобы выявить самое главное, найти ритм и отсечь ненужное. Только так он придет к легкости и жизненности, к правде, но уже правде художественной и глубокой.

Оказывается, как мне рассказали руководители студии звукозаписи, совершенная грамзапись получается только у очень больших мастеров. Грамзапись требует от исполнителя, певца, музыканта громадной техничности в соединении с эмоциональностью. Артисты, не владеющие в совершенстве мастерством, которое и заключается главным образом в эмоциональности, сочетающейся с высокой техничностью, „не получаются" на пластинке. Грамзапись требует очень точного управления и владения артистом своими эмоциями. Эмоции и даже едва уловимые настроения передаются очень хорошо в грамзаписи. Но когда эти настроения и эмоции управляют артистом, а не артист ими, то это несовершенство будет выявлено и даже подчеркнуто

в грамзаписи. Поэтому звукозапись является хорошей и обостренной школой для исполнителя.

В кинематографии близок момент (если уже не наступил), когда актер после снятой сцены может сейчас же прослушать и просмотреть эту сцену на магнитной пленке и на основании этого принять и утвердить качеством этой сцены или сделать еще лишний дубль. Сейчас у нас непосредственно после съемки можно только прослушать звук. Памятуя об А. Н. Островском, я всегда стараюсь прослушать сыгранную сцену. Практика показала, что уже по одному прослушиванию можно безошибочно угадать и отобрать лучший дубль по качеству актерского исполнения. По всему вышесказанному можно судить, какое значение в актерской игре имеет звучащее слово. Поэтому-то лично для меня работа над звучащим словом имела громадное значение. Эта работа, собственно, послужила мостом для моего поступления в Малый театр, так как тогдашние руководители Малого театра Н. Н. Судаков и З. Г. Дальцев окончательно уверовали в меня как в будущего актера Малого театра, и именно по моей работе в области художественного чтения, слушая „Старосветских помещиков“ и „Рассказ о Карле Ивановиче“.

Работая над Гоголем, Толстым, Чеховым, я всемерно старался проникнуть в их интонационный строй, а работая над современными авторами, я всегда прислушивался к их авторскому чтению. В авторском чтении порой при всем его несовершенстве всегда есть авторская мысль, а также ритмическая основа. Отнюдь не подражая авторскому чтению, исполнитель-чтец не должен пройти мимо этих главных элементов. Поэтому я всегда стараюсь до начала работы послушать автора. Я уже писал в этом плане о Маяковском. В чтении М. М. Зощенко можно было найти зерно образа самого рассказчика, так как сам он читал на громадном серьезе, без тени комикования, читал очень просто и естественно. Его серьез очень тонко окрашивался иногда некоторым пафосом.

В чтении С. Я. Маршака очень хорошо проявляются мысль и ритм, звучат грусть и мягкий юмор и скрытый задор исполняемых им стихов. С. В. Михалков очень искусно меняет ритм исполнения, всегда наталкивает исполнителя на живую, неожиданную разговорную интонацию стиха. Занятно он иногда использует свое заикание во время чтения. В жизни он довольно сильно заикается. Когда же читает свои стихи и басни почти совершенно не заикается. Но если он и запнется где-либо неожиданно, то пользует свое заикание для того, чтобы сразу в другом ритме обрушить или сказать разговорной скороговоркой окончание стихотворной фразы или строки после заикания. От этого она только выигрывает. Читая рассказы и стихи современных советских писателей, общаясь с ними, я невольно подружился с этими талантливыми



авторами, и такая дружба имела, да и имеет и теперь, большое значение для меня. Так была для меня всегда неисчерпаемо благотворна каждая моя встреча с С. Я. Маршаком. Он заражает собеседника своей любовью к поэзии, своим знанием и проникновением в тайны ее мастерства.

Как проникновенно рассказывал он о мастерстве Пушкина, о смене ритма в строфе:

Но силой ветра от залива
Перегражденная Нева
Обратно шла гневна, бурлива
И затопляла острова.

Как в этой строфе предпоследняя строчка в сочетании слов „Обратно шла гневна, бурлива“ приобретает противоположный ход и работает эмоционально.

Или обращал внимание на то, как в поэзии может звучать неожиданно сознательное повторение прилагательного, и образованного от него наречия, которое в другом сочетании слов и смысла могло бы показаться неискусным.

Это были пушкинские строки:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна
На печальные поляны
Льет печально свет она.

Он заражал меня своим восхищением лермонтовскими вершинами поэзии, благоговейно читая:

Выхожу один я на дорогу
Сквозь туман кремнистый путь блестит.
Ночь тиха, пустыня внемлет богу
И звезда с звездою говорит.

С каким воодушевлением он отзывался о высших образах лермонтовской поэзии. О „тишине“, которую подчеркивает строка: „И звезда с звездою говорит“. О поэтическом звучании этой тишины.

А затем с увлечением читал мне некрасовского „Филантропа“, бережно любуясь словом „частию“ в начале стихотворения, характерным для чиновного разговорного стиля:

Частию по глупой честности,
Частию по простоте
Погибаю в неизвестности,
Пресмыкаюсь в нищете.

Тут же он переходил и на другие темы, щедро делясь своими наблюдениями художника о красоте далекого костра и о звучании далекой песни. И почему получается так, что далекая песня западает в сердце по-особенному и больше, чем та, которую поют близко и громко. И еще, и еще многие наблюдения, мысли, выводы.

СЕГОДНЯ В ПОНЕДЕЛЬНИК, 19 МАЯ
ГОС. КИНО-ТЕАТР „ПИКАДИЛЛИ“ пр 2. Октября, 4
ЕДИНСТВЕННЫЙ
ВЕЧЕР МОСКВИЧЕЙ.
Уч. арт 1-й студии Моск Худ Акад театра и театра Мейерхольда ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ
полный ансамбль „ПАВЛИНИЙ ХВОСТ“ „Тамара Церетели“
Артисты 1-й студии М Х Т—ПОПОВ и ЧАБАН. СВЕРХ ПРОГРАММЫ
артисты Камерного театра—БЫКОВ и БОЯДЖИЕВА. Леонид УТЕСОВ
Конферансье—Ф. Н. Курихин. Кино-фильм „РУДОКОПЫ“; драма в 5 ч.

Гастрольная афиша

Затем с юным порывом С. Я. Маршак рассказывал, как он сам добивался правильного звучания той или иной строчки, как кропотливо искал верного отображения Бернса или Шекспира в своих переводах. Невольно для самого себя он становился учителем актера, так как, рассказывая и делясь со мной сложным процессом своего мастерства, он прежде всего заставлял меня задумываться и искать такой же точности и лаконичности и в мастерстве актера. Я уходил от него как бы начиненный творческим кислородом. Не менее плодотворно и интересно протекали встречи с К. И. Чуковским, который находил время для советов по пополнению моего чтецкого репертуара. С. В. Михалков, талантливейший поэт, заражал меня всегда своим острым восприятием нашей действительности, своим неисчерпаемым юмором. Мне кажется, что он очень ценил мое понимание его юмора и его поэтических достоинств. Не было басни, которую он бы мне не прочитал и не узнал бы моего мнения, выпуская ее в свет. Так же дружески он посвящал меня в свои драматургические и сценарные замыслы.

Много советов я получал от моих друзей по поводу выбора репертуара для моего чтения. Я с грустью думаю, почему эти дружеские встречи были ограничены. Почему такой дружбы у меня не было и не получалось ни с кем из наших драматургов. Они были бы так обоюдно полезны. Мне кажется, что прежде всего сами наши драматурги нуждаются в таком дружеском общении с актерами. Дружба с Михалковым была полезна и для него самого. Я не только пропагандировал его детские стихи, его басни с эстрады, я был тем, кто убедил



его написать первую шуточную басню, дал ему тему и, собственно, с моей легкой руки в дальнейшем он стал увлеченно писать свои великолепные басни. И драматург, и сценарист не могут не дружить с актером. Но есть еще драматурги, которые совершенно сознательно и з б е г а ю т творческой дружбы с актером. Актер, по их мнению, мешает и может сбить драматурга с избранного им пути. Я знаю на практике, что требования актера к драматургу, заключающиеся в правдивости действий образа, в логике развития этого образа воспринимаются порой драматургом не как стимул к усовершенствованию своего произведения, а как досадное вмешательство, излишняя придирчивость. Драматург забывает, что такую придирчивость к художественной правде настоящий актер прежде всего предъявляет к самому себе. И требует такой же взыскательности от драматурга. Если актеру нужно в корне пересмотреть свой образ, то он не может пользоваться „клеем и ножницами“, как это делает по большей части современный драматург, ценя свое драгоценное время. Актер пересматривает все свое поведение от первой секунды до последней, пребывая на сцене. И з м е н я я в к о р н е свое решение образа, он не может изменить только несколько интонаций. Он меняет все интонации, от первой и до последней, о н в п у с к а е т в о б р а з н о в у ю к р о в ь. Я же был свидетелем, каким способом крупные советские драматурги изменяли характер действующего лица своей пьесы — и из отрицательного персонажа образ превращался по воле драматурга в п о л о ж и т е л ь н ы й. Драматург вырезывал несколько отрицательных фраз и вклеивал на их место несколько положительных. Весь прочий текст оставался им нетронутым. Не ясно ли, что образ был изменен формально, а потому и оказывался малохудожественным.

Это один только пример. А мало ли тем, творческих вопросов, о которых можно было бы поговорить драматургу с актером. Подлинная дружба заменяется подчас казенными „встречами“ в театре за чайным столом, устраиваемыми один раз в три года, и ограничиваются полуофициальными речами и призывами к творческой дружбе, с ссылками на дружбу Гоголя и Щепкина.

В одной из предыдущих глав, где я начал рассказывать читателю о художественном чтении, я упомянул о тех литературных произведениях, которые не следует читать с эстрады. Написанные литературно с о в е р ш е н н о, л а к о н и ч н о, они просто не терпят никакого выразительного чтения, не терпят дикторской передачи, а должны читаться глазами. При чтении таких произведений и диктор и чтец-исполнитель только отвлекут внимание читателя в сторону от той предельной мастерской ясности, которая наличествует в подобных строках и которая исчерпывающе и как нельзя лучше заставит работать фантазию читателя в нужном автору направлении. Я укажу несколько примеров таких литературных образцов. Для меня —

стопа — является непревзойденным финал гоголевской „Коляски". Я надеюсь, что содержание этой повести у всех на памяти. Помещик Чертокуцкий, сильно подвыпивший, пригласил генерала и г.г. офицеров полка, расквартированных в ближайшем городке, к себе на следующий день на обед. Кстати, Чертокуцкий хотел показать генералу свою замечательную венскую коляску. На следующий день он забыл о своем приглашении, и когда увидел въезжающую к нему в усадьбу кавалькаду, то велел сказать, что его нет дома, а сам спрятался в каретный сарай, в ту самую коляску, которую хотел показать генералу. Генерал, удивленный отсутствием хозяина, решает все же осмотреть коляску. Он не находит в ней ничего удивительного. „Разве внутри что-нибудь особенное, — говорят генерал. — Пожалуйста, любезный, отстегни кожух". Финал этого происшествия Гоголь описывает в своей повести следующими словами:

> И глазам офицеров предстал Чертокуцкий, сидящий в халате и согнувшийся необыкновенным образом
>
> „А, вы здесь?" — сказал изумившийся генерал. Сказавши это, генерал тут же захлопнул дверцы, закрыл опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами.

Нужно ли объяснять читателю, что к этому, гениальному финалу, *написанному* Гоголем, лучше не прикасаться *голосом*.

Этот финал надо читать только глазами. От прикосновения даже „строгого дикторского" *голоса* к этим строкам может пропасть гоголевский юмор, а от любой раскраски разрушится тонкость гоголевского письма. Так мне представляется...

Прелесть лермонтовской прозы ощутима также только глазами. Невозможно громко читать „Тамань". Так же невозможно или *чрезвычайно трудно* читать пушкинскую прозу.

Трудно и вряд ли нужно читать ее не только с концертной эстрады, но и по радио. Это необходимо разве только для неграмотных слушателей.

Я делаю большое различие между работами, приготовленными для концертной эстрады и для радио. Нельзя не учитывать, что радио располагает лишь *звуком*. Поэтому все мастерство чтеца и вся его выразительность должны быть ограничены и сосредоточены только в *звуке*. По радио только слушают. На концертной эстраде виден исполнитель. Однако часто такая азбучная истина не учитывается. Сделанные для эстрады вещи читаются по радио, и наоборот.

В первом случае *на звуке* не сосредоточено все мастерство исполнителя, и *звук* не несет соответственной полной нагрузки.

Во втором случае *гуляют свободными* и не несут нагрузки ни лицо, ни фигура, ни жесты, ни мимика исполнителя, который не рассчитывал на эти выразительные средства, подготавливая свою работу для радио.

На радио я впервые столкнулся с режиссерами художественного чтения. До моей работы на радио я, как уже говорил, обходился без режиссеров и контролировал сам себя. Я убедился, что на радио есть очень большие художники-режиссеры, которые великолепно владеют искусством звучащего слова и могут помогать исполнителям. Но надо прямо сказать, что, основываясь в своей режиссуре только на звучании *слова* на радио, на силе и тонкости выразительности звучащего слова, они узко специализировались именно в своей области и невольно атрофировали в себе как в режиссерах понимание и любовь к другим выразительным возможностям исполнителя на эстраде. Мне особенно хочется отметить на радио работу режиссеров Шипова, Успенского, Киселева. Тонкими художниками мне представляются режиссеры детского радиовещания Литвинов, Ильина.

Надо сказать, что радио играет большую роль в работе чтецов. Я уже говорил о том, как радио помогает росту исполнителя и совершенствованию его мастерства.

Радио, как и кино для актера, является колоссальным популяризатором исполнителя.

Работа на радио главным образом создала мне популярность как исполнителя-чтеца. Без этой работы, мне думается, меня бы почти не знали как „мастера художественного слова". И это вполне понятно, несмотря на то, что я больше работал и меня больше увлекает работа над художественным чтением на эстраде, чем на радио.

Итак, как говорится, не быть бы счастью, да несчастье помогло: некоторая неудовлетворенность моей работой в театре и кино, затем некоторая недогруженность и, наконец, отсутствие работы и в театре и в кино разбудили, а потом укрепили мой интерес к художественному слову. А работа в области художественного слова обогатила меня как актера, пробудила во мне самостоятельность художника, щедро оплодотворила меня для дальнейшего совершенствования моей актерской индивидуальности в театре и в кино.

Думаю, что если бы не работа в области художественного слова, то в те далекие времена я не решился бы на подпись под моей фотографией, помещенной в журнале „Советский театр", — подпись, которая стала программой моего дальнейшего творческого пути: „Смехом и слезами помогать добру и правде со сценических подмостков и не делать ничего против моей совести в искусстве, вот чему я хотел бы быть верен на моем пути".

# ГЛАВА XXIX

КРИЗИС МЕЙЕРХОЛЬДА · МОЙ КРИЗИС · НЕУДАЧА В КИНО · ХОРОШИЕ И ПЛОХИЕ САДОВНИКИ · СНОВА НА РАСПУТЬЕ · ЗАКРЫТИЕ ТЕАТРА ИМЕНИ МЕЙЕРХОЛЬДА · ПОСТУПЛЕНИЕ В МАЛЫЙ ТЕАТР · ХЛЕСТАКОВ · ВТОРАЯ РЕДАКЦИЯ · ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОЙ РАБОТЫ

КОГДА Я ЗАДУМЫВАЛСЯ над тем, почему я ушел в 1935 году из театра Мейерхольда, и у ш е л, как показали дальнейшие события, у ж е н а в с е г д а, то первое время мне казалось, что причиной к этому послужили л и ч н ы е м о т и в ы. И действительно, меня беспокоила неясность моих актерских перспектив, я ставил различные условия, хотел большей свободы для работы в кино и пр. В дальнейшем я понял, что к р и з и с, к которому пришел театр Мейерхольда, был главной причиной моего ухода. Через три года кризис этот привел к закрытию театра. Если бы в эти последние годы существования своего театра Мейерхольд создал один-два ярких спектакля, то его противники и недоброжелатели не смогли бы использовать этот кризис для полной ликвидации театра. Ликвидация театра и дальнейшие трагические события в судьбе Мейерхольда помешали нам узнать, как бы вышел Мейерхольд из этого кризиса. Поэтому приходится отделять трагические события в его судьбе от кризиса в его театре.

Одной из причин наступившего кризиса, мне кажется, был культ личности самого Мейерхольда, который он утверждал и утверждали его соратники с первых дней „театрального Октября".

Мейерхольд считал себя, и в начале своей деятельности совершенно справедливо, „вождем театрального Октября". Таковым его считали и многие работники театрального искусства. Вместо того чтобы сплотиться с коллективом, а театральное искусство, в особенности же советское театральное искусство, поистине коллективное искусство,



Мейерхольд крепко „законсервировал" себя как безусловного „вождя", несмотря на многие свои ошибки и спорные утверждения.

Он держался вдали от своего коллектива, да и вообще от коллектива советского театра. Он не видел или не хотел видеть, что с о в е т с к и й т е а т р шел по пути коллективного творчества, и стал противопоставлять себя коллективу. Среди актеров и ассистентов-режиссеров, его учеников, было много талантливых людей. Он вполне мог довериться им и опереться на многих из них, но он продолжал быть диктатором, стоящим выше всех. Поэтому началась большая текучесть в театре. Сегодня уходил один, завтра другой. Совсем ушли такие силы, как Бабанова, Орлов, Мартинсон. Начал создавать свой театр Охлопков. Мейерхольд то мирился с такой текучестью, то спохватывался и пытался вернуть своих учеников.

Уходил я — Мейерхольд звал обратно недавно ушедшего Гарина. Собирался уходить Гарин — Мейерхольд звал меня вернуться в театр, и т. д.

Я, как и многие другие, не был в силах ничем помочь Мейерхольду в наступившем кризисе, который он не хотел замечать, а следовательно, ничего не предпринимал для его ликвидации. В моей помощи, в какой бы то ни было степени, он не нуждался, и перестал ориентироваться на меня как на актера, чувствуя, что очень многое в его театре меня серьезно не удовлетворяет, как, впрочем, и многих других товарищей. Наконец я решил уйти из театра. Мне казалось, что новые возможности могут открыться для меня в кинематографии. Художественное чтение, которым я к этому времени усиленно занимался, не могло удовлетворить меня полностью. Оно имело для меня большое значение, но, как я это чувствовал, по-прежнему занимало слишком малое место во внимании широкого зрителя. Кроме того, я не отказался еще от моей мечты: так же самостоятельно, как я проявил себя в художественном чтении, проявить себя и в кино, стать режиссером самому себе, тем более что режиссеров, хотевших работать над созданием к о м е д и й, построенных на моем участии, в то время, собственно, и не было.

Я толкался в киноорганизации, ходил на приемы к различным по рангам начальникам, просил создать необходимые для моих планов организационные условия. Ничего не получалось. Меня вежливо выслушивали, соглашались, а затем дело откладывалось в долгий ящик. Возможно, что мне надо было действовать энергичнее, тем более что я был теперь уже свободен и от кино и от театра и мог бы дольше просиживать в приемных и кабинетах. Трудно теперь сказать, помогли бы мне большая настойчивость и настырность? Многим они все же помогали. Во всяком случае, я теперь считаю, что был в то время прав, когда думал, что мог бы оказаться полезным в кинематографии. А в кино меня, как это ни странно, упорно не пускали. Мне

было тратить четыре года, я был здоров, полон творческих и физических сил. Николай я уже имел большое актерское имя, к которому привлекалось внимание зрителей, я хотел работать и совершенствоваться в киносомедии, которая так нужна и любима народом. Почему бы не использовать всего этого? Не я, а комедия требует серьезного и внимательного к ней отношения.

И думаю, что не ошибался в то время, считая себя достаточно подготовленным для начала режиссерской деятельности. Все работавшие со мной и встречавшиеся на моем пути случайные режиссеры знали меньше, чем я, и повторяли ошибки, которых я мог уже избежать. В своей работе я не стал бы довольствоваться слабыми сценариями и добился бы, при надлежащей организационной помощи, у драматургов и сценаристов лучшего качества. Повторяю, что ко всем моим предложениям относились вяло. Трудно сказать, почему это происходило. Возможно, что вопрос о комедии вообще всегда стоял на последнем месте и им никто всерьез не хотел заниматься. Внимание киноорганизаций и киноруководителей было направлено на б о л ь ш и е политические и исторические „полотна", которые находили признание за границей, которые высоко оценивались и приносили реальные лавры на Родине и которые действительно прославили советскую кинематографию. Комедии таких лавров не приносили, а сулили только неприятности для руководства. Многие творческие талантливые работники спотыкались, взявшись за комедию, и возвращались к более „надежным" кинематографическим жанрам. Большинство же творческих работников кино влияло на руководство своим пренебрежительным отношением и неверием в возможность успехов советской кинокомедии, преклоняясь перед образцами кинокомедийного искусства Запада и Америки, которое действительно находилось на большой высоте. Спору нет, трудно было надеяться в какой-то степени достичь того уровня, на котором были фильмы Чаплина и Бестер Китгона. Но ведь не надеяться и не пробовать еще хуже! Нужно сказать правду: пасынком была комедия для советской кинематографии. Результаты такого отношения сказались на долгие годы. Два режиссера — Г. Александров и И. Пырьев — успешно работали в области кинокомедии. Но и они в дальнейшем частично отошли от этого жанра. Кстати, эти режиссеры, по моему мнению, занимались не ч и с т о й к о м е д и е й, скорее музыкальной комедией, делали ее помпезной, насыщали постановочными эффектами, стилизовали под пародность.

После долгой потери времени, столь обидной в тридцатилетнем возрасте, у меня появилась наконец возможность для пробы в области кинорежиссуры. Но удача и счастье решительно изменили мне. И сценарий, который встретился на моем пути, мне нравился и написан он был талантливейшими Ильфом и Петровым. Но, на беду, как это часто бывает в кинематографии, сценарий запоздал года на два для



запуска в производство, поэтому потерял актуальность и отстал от жизни. Написан он был в 1928 году, и после разнообразных многих перипетий был взят для производства Киевской кинофабрикой только в 1935 году под названием „Однажды летом". Многие эпизоды и сцены и характеры действующих лиц конца нэпа перестали быть убедительными к 1936 году, когда была выпущена картина. В стране многое изменилось за эти годы. Эти перемены не были отображены в сценарии. Сценарий не ставил себе целью показать полностью эпоху нэпа. Поэтому признаки и характерные элементы нэпа раздражали критику и зрителей, искавших в фильме отражение сегодняшнего дня. Многое воспринималось как анахронизм.

Режиссура сделала еще одну ошибку. Мы сознательно во многом отрывали фильм от советской действительности. Роли главных двух героев фильма — комсомольцев Жору и Телескопа — исполняли Л. Кмит и я. Мы их играли как простых молодых людей, изобретателей-фантазеров „вообще". Несмотря на то, что фильм протекал на фоне советской действительности, эта действительность по существу отсутствовала. Мы хотели поставить какую-то о т в л е ч е н н у ю с к а з к у, что в корне было неверно, хотя бы уже потому, что советская кинематография призвана была отображать реальную советскую жизнь. Наш замысел повис в воздухе, повел нас по неверной дороге, дал фильму ненужную сладость, а также и наивность, которая могла восприниматься как бедность. В этом фильме я как актер выступал в двух центральных ролях — комсомольца любителя-автомобилиста Телескопа и профессора Сен-Вербуда, проходимца и фокусника-шарлатана.

Роли были интересные. Персонажи, которых я играл, встречались друг с другом в кадрах. Трудно было догадаться, что эти роли играются одним и тем же актером. Но эти роли успех у зрителей имели средний и не полюбились публике так, как некоторые другие мои роли в кино. Причиной тому была именно та о т о р в а н н о с т ь от жизни, к которой мы ошибочно стремились. Образы были о р и г и н а л ь н ы м и, но н а д у м а н н ы м и, не типичными и не принимались зрителем близко к сердцу.

Я был только сорежиссером этого фильма. Главным режиссером был Х. Шмайн. Он оказался человеком со вкусом и с пониманием юмора, но большим путаником. Единого языка мы с ним не нашли, получился разнобой в работе. Он, пользуясь своим старшинством, подчас во время моего отсутствия (я не мог находиться все время в Киеве) менял наши решения, переделывал самовольно сценарий, а затем полностью хозяйничал в монтаже. Мне пришлось почти отстраниться от режиссуры и работать только актером. Как-то раз в ожидании солнца на натуре мы играли с ним в шахматы. Бесконечно долго он обдумывал очередной ход. Я отходил от шахмат, прочитал от

доски до доски газету он все думал. „Ханан Моисеевич, дорогой! Не ходите же!" — не выдержал я через час. „Нет, уж пожалуйста вы мне не мешайте, не пугайте и не торопите меня", — отвечал он. Наконец через полчаса он поставил мне королеву. „Вот так вы и картину ставьте", — сказал он мне.

И все же я хочу защитить Х. М. Шмайна. Он энтузиастически относился к нашей работе, а в конце концов один справился с трудным монтажом и фильмом, который, с моей точки зрения, получился хороший, но скромный и бедный, потому что технические возможности у нас были весьма ограничены. Я был удовлетворен хотя бы тем, что ни за что не приходилось краснеть в этом фильме. Для первой работы Шмайна и моей, при наших разногласиях, мы удостоились авторской похвалы Ильфа и Петрова и их друзей Катаева, Кольцова и других, которые были на просмотре.

Но нас ждал разгром. Почему-то наша первая картина в рецензии „Правды" сравнивалась с прекрасным фильмом Александрова „Цирк", которому, конечно, отдавалось громадное предпочтение и который нам ставили в пример.

Со своим малым еще опытом мы не считали ни в коей мере нашим конкурентом Александрова, работавшего с Эйзенштейном, многому научившегося в Америке, поставившего ряд фильмов до „Цирка", в распоряжении которого имелась лучшая техника советской кинематографии.

Для нас с Х. М. Шмайном постановка достаточно сложного фильма с автомобильными гонками, со взрывом автомашины, проваливающимся мостом, комбинированными съемками была лишь первым опытом. И все же в нем было немало удачных сцен. Фильм не был провален нами в такой мере, как этого хотелось почему-то многим недоброжелателям. Однако факт провала был установлен. Не помню, как было дальше со Шмайном, но мне было трудно реваншироваться, так как я был уже совершенно сброшен со счетов кинематографических кадров. Да у меня после этого неуспеха уже и не было охоты ходить по начальству и доказывать на словах, что я могу еще что-то попробовать, сделать, и просить доверить мне еще какую-либо работу.

В свое оправдание для курьеза могу еще вспомнить о довольно парадоксальном отношении авторов двух сценариев („Цирк" и „Однажды летом") Ильфа и Петрова к вышедшим фильмам. Ильф и Петров были вполне удовлетворены нашим фильмом. А незадолго до выпуска „Цирка" они сняли свои фамилии с титров, так как считали, что сценарий их искажен и изменен режиссером без согласования с ними. Но победителей не судят. Г. Александров со своим фильмом имел, несмотря на такое, может быть, слишком придирчивое и принципиальное отношение авторов сценария, большой и неоспоримый заслуженный успех.



Вскоре после выпуска фильма „Однажды летом" я пришел к довольно плачевному состоянию. В кинематографии у меня дела пошли совсем плохо. Мне не только не давали самостоятельной работы, но режиссеры почти перестали приглашать меня на маломальски интересные роли. С их точки зрения, я уже был в достаточной степени использован, изжил себя, а мои несколько гротесковая манера игры не соответствовала тому строго реалистическому плану, в котором развивалась советская кинематография. Мне кажется, я не ошибусь и не преувеличу, если скажу, что мое имя в кинематографии в это время стало носить какой-то специфический и не очень достойный характер как актера дурного тона. В праздновании пятнадцатилетия советской кинематографии я был, как говорится, совершенно обойден каким бы то ни было вниманием. Передовая театральная и кинообщественность признавала еще за мной репутацию интересного театрального актера, главным образом театра Мейерхольда, да и то в прошлом. И... вдруг я почувствовал себя сброшенным со всех счетов. Многие сверстники перегнали меня, продолжая совершенствоваться и в театре и в кино. Я остался вне театра, вне кино, а занимался только художественным чтением. Времени у меня для этого было достаточно. И художественное чтение не только оказалось более полезным для меня, чем об этом можно было думать, но прежде всего помогло мне не прекращать творческой актерской работы. А подобная полная остановка для актера смерти подобна. Очень мало зрителей, представителей передовой культурной общественности знало, что я не остановился в своем развитии и что художественное чтение открывало для меня другие творческие возможности в театре и кино. Их было мало, потому что мало кто интересовался и слышал меня, а еще меньше было тех, кто надлежащим образом расценивал мою работу по художественному слову. На пути актера или работника искусств, чье имя стало любимо народом, стоят большие опасности. Если любовь и уважение приходят к нему в результате упорного труда и совершенствования, то эти любовь и уважение непоколебимы. Но если в такой любви есть доля чрезмерного минутного восхищения, рекламной шумихи, преувеличенной захваленности или вульгаризации любого вида, то неминуемо наступает и обратная реакция.

В моей творческой деятельности наступил момент, когда мне надо было осознать свое положение, понять и примириться с подобной реакцией, так как она была по сути дела закономерной. Единственным выходом из создавшегося положения мог быть пересмотр своих позиций, путь самосовершенствования и отхода от лихорадочных, суетливых потуг борьбы за утверждение „своей славы", а вместе с этим утверждения мелких, ставших порочными, своих штампов и „доходчивых" приемов. Я чувствовал себя Мальволио из шекспировской „Двенадца-

той ночи", когда ему открылись слова: „Сбрось свою кожу и явись свежим". Рядом с ними вспоминаются последние слова сонета Китса о славе

Ты с ней простись учтиво, и рабой
Она пойдет, быть может, за тобой.

В то время мною руководило чувство, а не голова и рассудок. Шестое чувство толкало меня на новую и живую работу, на новую творческую жизнь, на пересмотр и усовершенствование мастерства. Голова моя определяла только одно, что работать мне негде. Столь дорогое, в годы зенита, время улетало. Прошли три года с тех пор, как я ушел из театра и неудачно попытался обосноваться в кино, и новых перспектив вообще для какой-либо работы в театре или кино не было. Первый год я утешал себя тем, что отдыхал от театра и кино, мазания физиономии, от надоевших костюмов, от грязи и пыли. Это было смешное утешение. Через год я ужасно скучал. Не так уж я был удивлен и удручен, что мне не было никаких предложений из театров. Но их все же не было! Для меня настало очень тяжелое время. Тяжелое и критическое. Можно было озлобиться, обидеться. Но, к счастью, этого со мной не случилось. Я понимал, что обижаться не на что. Да и не на кого. Ведь никто л и ч н о м е н я не травит и не давит на мою индивидуальность. Моему кризису способствуют те же самые объективные обстоятельства и тот самый поступательный ход советского искусства, которые в первые годы моей работы вынесли меня вперед и благоприятствовали моему росту. В дальнейшем я смог самостоятельно очиститься от всяческой шелухи и засоренности актерского мастерства, пересмотреть органически свои вкусы, подчас не свойственные мне, а привитые со стороны. Я стал больше внимать своему собственному вкусу и собственной внутренней оценке многих явлений в искусстве.

Но опять-таки, надо повторить, что анализировать свою деятельность легко теперь, оглядываясь назад. Тогда же совершенно определенно больше работали чувства и эмоции, нежели разум. Все хорошее рождалось и постигалось эмоционально и органически. Я, как художник, переставал л ю б и т ь в своем актерском искусстве плохие, преходящие, наносные качества, так как передо мной вырастали новые, более глубокие неизведанные задачи и цели моего искусства, которыми я начинал восхищаться и которыми затем мне предстояло овладеть, а затем и полюбить всей душой. Полюбив это н о в о е, более совершенное, я еще больше осознавал н и к ч е м н о с т ь или с л а б о с т ь старых приемов, старых навыков игры, которые таким образом выявлялись мной как штампы, тормозящие дальнейшее совершенствование.

Если я искал хороших садовников в Комитете по делам кинематографии и не находил их, то мне больше повезло в Комитете по делам искусств, куда я в конце концов обратился после трехлетней вынужденной бездеятельности. „Я обращаюсь к вам, — сказал я одному из руководителей комитета, — для того, чтобы вы знали, что положение, в котором я оказался, меня никак не устраивает. Наверное, вы думаете, что я сознательно ушел из театра и кино, занимаюсь концертной деятельностью и что меня это положение вполне устраивает. Если это так, то это неверно! Я оказался в таком положении только потому, что в кино мне не дают работы, а с тех пор как я ушел из театра Мейерхольда, меня ни в один из театров Москвы, Ленинграда или периферии не приглашают".

Через некоторое время мне сообщили, что есть два театра, куда, по мнению руководителей комитета, я бы мог поступить. Это театр имени Евг. Вахтангова и Малый театр. „Конечно, ближе всего по духу и родственны вам вахтанговцы. Что касается Малого театра, то, нам кажется, что и там вы могли бы попробовать работать, но боимся, что у стариков Малого театра при одной постановке вопроса о вашем поступлении от ужаса вылезут последние волосы".

К сожалению, как впоследствии я узнал, вахтанговцы отклонили возможность моего поступления в их театр, и вопрос о моем использовании снова повис в воздухе. Вскоре художественным руководителем Малого театра был назначен И. Я. Судаков, режиссер Московского Художественного театра. Я не был знаком с Ильей Яковлевичем, но он, как оказалось, знал меня как актера театра Мейерхольда, как актера Первой студии, театра имени В. Ф. Комиссаржевской, наконец, с л ы ш а л меня и на моих концертах. Все это заставило его верить в мои потенциальные актерские возможности для Малого театра. Придя в Малый театр, ему, по-видимому, хотелось опереться в этом театре и на свежие актерские силы. Подумал он и обо мне, пригласив меня побеседовать с ним и с исполняющим обязанность директора Малого театра З. Г. Дальцевым. Незадолго до этого В. Э. Мейерхольд снова позвал меня обратно в театр. И я был в раздумье: вернуться в театр Мейерхольда или идти в Малый театр? Я побывал у Всеволода Эмильевича и застал его и Зинаиду Николаевну в состоянии депрессии. Положение театра было плохое. Зинаида Николаевна была к тому же больна. Я как никогда, был охвачен желанием главным образом просто, по-человечески, помочь Всеволоду Эмильевичу. Приход мой к нему решил все. Для меня стало ясно, что я вернусь в театр. Но в то же время я понял, что Мейерхольд ничем не горит и у него н е т н и к а к и х п л а н о в. „Возвращайтесь в театр", — говорил он. Но что я буду делать в театре, для чего вернусь — все это было для меня неясным. Я вспомнил, как один из актеров театра рассказывал за несколько дней до моей встречи с Всеволодом Эмильевичем о том, как пал театр Мейерхольда за последние годы. „Напрасно вы расцениваете положение

театра начиная из 1936 года, — говорил он. — Положение ухудшилось. Можно только мечтать о возвращении к состоянию 35 года". Я с ним согласился. Потом я сказал Всеволоду Эмильевичу: „Дело ведь не в том что вернулся. Неделю назад ушли Гарин и Мартинсон. Надо, чтобы все вернулись. Надо и вам осознать положение театра. Мы верим вам! Бросьте клич! К вам возвратятся и Охлопков, и Бабанова и и. и Мартинсон, и Гарин, и Царев, и другие. Верните былое внимание театру. Решите, что ставить! Неужели вы, с вашими актерами не можете найти пьесы, которые прозвучат. Я убеждаю вас: отбросить все обиды, все счеты и открыть двери возрожденного театра. Даже внешняя организационная перестройка и декларация о новых путях вашего театра привлечет к вам пристальное внимание театральной Москвы. Пусть увидят, что все мейерхольдовцы снова мобилизовались во главе с вами". Мейерхольд молча слушал меня, а через три дня вышла в свет статья В. Керженцева в „Правде", предрешившая закрытие театра. Еще месяц продолжались судороги театра. Я вместе с Яхонтовым и другими его друзьями приходили, навещали Мейерхольда. Убеждали выступить по поводу статьи „Все неверно в этой статье", — говорил он — „Ну, хорошо, — говорили мы, — пусть Керженцев неправ, в (и) процентах своей статьи, но вы то сами, Всеволод Эмильевич, прекрасно знаете, что много было и ошибочного на пути театра. Было много спорных экспериментов, от которых вы теперь отказываетесь на практике, так откажитесь от них и теоретически, признайте хотя бы свои неоспоримые ошибки. Вы не удержали ваших выучеников в театре, исправьте и эту ошибку, попытайтесь собрать их вокруг себя. Объявите об этом во всеуслышание". — „Я ничего не делал неправильного по моей совести художника. То, о чем вы говорите, — это все мелочи. Напишите вы все, что сочтете нужным от моего имени. Я подпишу. Сам писать не буду". Конечно, никто ничего не написал за Всеволода Эмильевича. Возможно, что он был прав. Как показало дальнейшее, на этом этапе его деятельности вряд ли помогло бы и его выступление. Сам же он и не был в состоянии бороться за жизнь своего детища, своего театра.

Но вот очень скоро было объявлено о последних спектаклях театра имени Мейерхольда.

Примечательна судьба многих актеров театра Мейерхольда, многих его учеников, писателей, музыкантов, с которыми он соприкасался. Я уже писал о Маяковском.

Музыка молодого Д. Шостаковича впервые прозвучала в театре Мейерхольда. Он пытался выводить новых авторов на сцену своего театра. Он вовлекал в театр С. Есенина, И. Эренбурга, А. Безыменского, П. Сельвинского, Н. Островского, А. Файко, Н. Эрдмана. Все проработавшие с ним какое-то время уносили с собой нечто



ценное, приобретенное ими у этого режиссера. Правда, иной раз были дурные и поверхностные заимствования, главным образом из сферы „мейерхольдовщины" и „шарлатанерии", которые и дальнейшем дискредитировали Мейерхольда своими вульгаризациями.

Но большинство работавших с Мейерхольдом актеров и учеников его унесли с собой настоящие путевки в жизнь...

Назову актеров, которых любил и ценил Мейерхольд, которые в свое время соприкасались с ним и учились у него и которые сейчас успешно работают или работали в театрах и кинематографии.

Актеры: Н. Боголюбов, Э. Гарин, Д. Свердлин, М. Бабанова, Д. Орлов, М. Жаров, М. Царев, В. Яхонтов, П. Старковский, В. Владиславский, Ю. Самойлов, С. Мартинсон, М. Штраух и другие.

Режиссеры: С. Эйзенштейн, С. Юткевич, Н. Охлопков, Б. Равенских, И. Пырьев, В. Плучек, Г. Рошаль, А. Канцель, Б. Захава, Л. Варпаховский, В. Федоров, С. Майоров, П. Цетнерович и многие другие.

Нередко бывая на периферии, я вдруг встречаю бывшего и незаметного ученика Мейерхольда, который работает в театре главным или очередным режиссером.

Мне не пришлось делать выбора. Вернуться обратно к Мейерхольду я уже не смог. 15 января 1938 года я вступил в труппу Малого театра. Я был приглашен на довольно скромное положение. Оклад мне был назначен меньше, чем тот, на который я имел бы право рассчитывать. Руководители театра, как я уже говорил, отнеслись к моему поступлению тепло. Само приглашение могло уже расцениваться как хорошее отношение. Но настороженность и неуверенность, как я проявлю себя в этом театре, были, конечно, налицо. Мне как бы говорили, мы вам верим, приглашаем, испытаем. Но пока довольствуйтесь скромным окладом; идя на этот оклад, вы докажете любовь и уважение к тому театру, в который вы вступаете, а также серьезность ваших намерений и готовность держать в этом театре ряд испытаний. А испытания впереди действительно были серьезные, большие и достаточно увлекательные. Когда я шел на переговоры к Судакову, я уже знал, что в Малом театре готовится новая постановка „Ревизора" режиссером Л. А. Волковым. У меня была затаенная мечта — сыграть Хлестакова. Мне казалось это маловероятным, так как и у Мейерхольда я в свое время не играл этой роли. „Сейчас мне уже тридцать семь лет, — думал я. — Я никак не могу считаться худеньким или щупленьким, что требуется для Хлестакова". Но все же, выходя из дома, чтобы идти в Малый театр для разговора с Судаковым, я еще раз оглядел себя в зеркале, подумав: „А что? Я бы, пожалуй, с натяжкой мог сыграть Хлестакова". Но решил не говорить об этом при поступлении в театр. Каково же было мое удивление, когда Илья Яковлевич сразу же спросил меня, как я отнесусь к тому, чтобы играть Хлестакова. „Я боялся сказать вам об этом, но меня эта роль крайне

увлекает" — „Ну, так вот. Первая роль — Хлестаков, затем вы
вводитесь в „Лес" — сыграете Аркашку, а дальше уже разберемся".
Я радовался, что получаю реальную возможность и надежду успешно
доказать свою пригодность Малому театру, так как роли мне предос-
тавлялись в е л и к о л е п н ы е. Правда, и тут мне пришлось не-
сколько омрачить мою радость. „Ревизор" уже репетировался на сцене,
и два актера были назначены на роль Хлестакова. Поэтому мне за-
ранее пришлось пойти на то, что я буду играть роль Хлестакова только
вечери через две, а то и через месяц после премьеры. Судаков и режис-
сер Волков не хотели обижать прежде всего основного исполнителя ро-
ли Хлестакова В. Менера, который уже давно репетировал эту роль.
Они были не очень им довольны в этой роли, но и не считали настолько
плохим его исполнение, чтобы идти на новый риск и заменить его
мною. Разумеется, мне пришлось удовольствоваться таким решением,
тем более что этим удлинялся срок моей работы над трудной ролью.

Встречен я был в театре по-разному. Пров Михайлович Садовский,
недовольный назначением Судакова, высказался таким образом: „Ну
теперь, после поступления Игоря Ильинского ждите приглашения
в Малый театр Карандаша. Придет скоро и его очередь". Встретила
меня радостно только молодежь Малого театра. Большинство артис-
тов и режиссеров, как старейших, так и „середняков", отнеслись к
моему приходу или так же саркастически, как Пров Михайлович, или,
в лучшем случае, снисходительно-недоверчиво.

Режиссер спектакля „Ревизор" Л. А. Волков принадлежал к пос-
ледней группе. Он и в Первой студии МХТ, где мы играли вместе
в „Укрощении строптивой", как мне казалось, не очень меня долюб-
ливал. Здесь, в Малом театре, на первой же нашей беседе, вдвоем,
я почувствовал такое же к себе отношение. Я совершенно не знал
его как режиссера и поэтому отвечал той же настороженностью.
Но после каждой нашей встречи мы становились ближе и ближе друг
к другу. Он не смог увидеть во мне того, чего он ожидал. Я не пытал-
ся сдерживать его педагогические приемы, его критические и подчас
колкие замечания в мой адрес. А он беспощадно вскрывал ф о р м а л ь-
н ы е интонации, внешние приемчики, игру под обаяние и ставил пе-
редо мной более углубленные задачи, которые заключались как в рас-
крытии сути Хлестакова, его зерна, так и его психологии, его образа
мыслей и действий. Он терпеливо добивался, чтобы этот образ мы-
слей и действий стал бы моим собственным и чтобы таким обра-
зом я не показывал бы Хлестакова, не представлял бы Хлестакова,
а был бы и жил Ильинским—Хлестаковым на сцене. Как это ни стран-
ным покажется, но, несмотря на то, что я работал в двух пьесах в
Первой студии МХТ, несмотря на то, что в течение двадцати лет
моей работы я встречался со многими режиссерами Художественного
театра и в какой-то степени знал систему К. С. Станиславского,

**ХЛЕСТАКОВ**
**«Ревизор» Н. Гоголя.**
**Малый театр. 1938**

**ГОРОДНИЧИЙ**
**«Ревизор» Н. Гоголя. Малый театр. 1952**

Л. А. Волков впервые на практике заставил меня полюбить и органически впитать многие гениальные воспитательные приемы и положения системы Константина Сергеевича.

Мне было легко работать с Л. А. Волковым, так как он был учеником Е. Б. Вахтангова, который привил ему и любовь к театральности и помог творчески освоить систему Константина Сергеевича, не делая из нее догмы. До той поры почти всякое знакомство с системой Константина Сергеевича, кроме разве азбучных истин, меня ковывало в работе. Грубо говоря, если мне говорили: „переживайте!" — то я не мог переживать, если мне говорили: „идите от себя, делайте так, как если бы это с вами случилось, а в дальнейшем физически действуйте, не думайте о словах", — то у меня получались просто какие-то несуразности и я становился творчески мертв и скован.

Впервые в работе с Л. А. Волковым над Хлестаковым я ощутил значение сквозного действия. До сей поры я, конечно, знал, что́ это такое. Но всякое определение сквозного действия и поиски его до сей поры творчески утомляли меня, а, определенное разумом, это сквозное действие, пожалуй, только мешало свободно чувствовать себя и развиваться мне как актеру в роли. В работе над Хлестаковым я вдруг почувствовал, что сквозное действие подхлестывает и побуждает меня к правильному самочувствию, к чувству удовлетворения актерскими находками, которые нанизывались на данное сквозное действие. А сквозное действие для Хлестакова было: бездумно срывать цветы удовольствия, подающиеся на его жизненном пути. Я также практически почувствовал, что это сквозное действие помогает актеру в роли Хлестакова распознать главное, что определяет его поведение и отношение к окружающему и помогает актеру двигаться в роли, вперед, не задерживаясь, не излишне располагаясь и разыгрываясь по мелочам, не отдавая слишком большого места украшениям, которые без ощущения сквозного действия практически отяжелили бы роль.

Л. А. Волков имел вкус вместе с тем к смелой и острой актерской игре, поэтому он очень скоро полюбил во мне мои возможности — мой комедийный темперамент, органическую любовь и понимание юмора. Он, как мне казалось, с большим удовольствием работал со мной, он видел, что я искренне радуюсь вместе с ним нашими общими находками, а главное, что мы говорим с ним на одном языке и что у нас с ним есть общность вкусов. Как режиссера и педагога его не могли не радовать и то, что, несмотря на мою „известность" и авторитет комедийного актера, я всегда без какой-либо амбиции шел за ним по пути большей взыскательности к самому себе, правильно оценивая его режиссерские замыслы и доверяя ему на

пути их осуществления и воплощения. Перед тем как перейти непосредственно к рассказу о работе над образом Хлестакова, я бы хотел коснуться некоторых важных общих вопросов поведения актера на сцене, о которых мне пришлось задуматься в процессе работы над ролью Хлестакова.

Раньше, когда образ, который я утверждал на сцене, владел мною целиком. Играя то или другое место в роли, произнося слова монолога, я был рабом найденного и установленного ритма, я подчинялся рабом внешнего рисунка роли. Если я не чувствовал себя, как говорится, в каком-либо месте роли, то я переходил к другому куску, торопился поскорее покончить с местом, которое не было по-настоящему и глубоко лицедейски и вспахано актерски. Исполнение роли, таким образом, катилось по поверхности, становилось поверхностным, внешним. Работая над Хлестаковым, я пришел к выводу, что актер должен так крепко „сидеть в седле" роли, так постоянно ощущать свой образ в сквозном действии, чтобы мочь в любом месте роли как бы остановиться и п р о д о л ж а т ь ж и т ь в р о л и без слов и без использования каких-либо средств внешнего выражения. Если актер выдерживает такую заданную самому себе проверку в любом месте монолога или диалога, то он может быть уверен, что нашел правильный внутренний ритм роли. Если такие остановки не мешают его самочувствию, не выбивают его из этого самочувствия, значит, он живет в роли достаточно глубоко и правдиво. Очень важен стал для меня также вопрос общения с партнерами и связи с ними. Я принадлежал, да и теперь принадлежу, к очень точным актерам. Мне бывает иногда очень дорог найденный кусок в роли, найденное удачное разрешение дуэтной сцены, ритм этой сцены, точная взаимосвязь и взаимопомощь актеров. Хорошо если партнер или партнеры понимают так же, как и ты, данную сцену, сцеплены с тобой живым общением, чувствуют правильно общий, а также твой и свои ритмы в отдельности. Хорошо если они, по образному выражению О. О. Садовской, „вяжут общее вязание: я тебе петельку, а ты мне крючочек". Хорошо если они говорят с тобой и общаются на одном сценическом языке. В спектаклях Мейерхольда такой общности помогал железный режиссерский рисунок, железное построение сцены, но и то часто это построение нарушалось и разбалтывалось неверным исполнением, неверной внутренней жизнью, что бывало в тех случаях, когда актеры разыгрывались и больно или невольно видоизменяли первоначальное построение сцены.

В Малом театре для актеров-мастеров существовала принципиально большая свобода. Поэтому мне, вновь пришедшему актеру, было трудно у с л а в л и в а т ь с я с партнерами. Если не вмешивался режиссер, то мне как актеру неудобно было просить что-либо у актеров, особенно старого поколения. Такая просьба могла по-



приниматься как мое замечание, пусть деликатное, но замечание. Если же и приходилось обращаться с просьбами, вроде: пожалуйста в таком-то месте ко мне обратиться, при этих словах взять мою руку и пр. и пр., то актеры, особенно старшего поколения, брание неохотно шли на такие просьбы. В тех же случаях, когда они проявляли несладданно свою активность, то есть делали что-либо такое, что было, на мой взгляд, излишне, и „брали меня за руку" тогда, когда мне это было не нужно или мешало игре, то мне было еще труднее попросить этого н е д о л д т ь. Повторяю, что я привык к режиссерской дисциплине и точности рисунка, поэтому когда я встречался с какой-либо неточностью партнера, то мне это настолько мешало, что я терял настроение и даже самообладание.

Как-то я заговорил о таких случаях с Л. А. Волковым. Само собой разумеется, что он также был расстроен теми фактами, когда ломался и комкался задуманный рисунок или ритм сцены. Но он посоветовал мне в таких случаях в о с п р и н и м а т ь партнера таким, каким он есть на самом деле, чувствовать его реально, чтобы он ни делал. Он предлагал в таких случаях менять свою игру, соответственно поведению партнера, а не жить на сцене отдельно. В дальнейшем я окончательно осознал, что поведение и действия партнера н е м о г у т не влиять на актера. Но актер должен для этого глубоко сидеть в седле роли, убежденно знать, чего он хочет в данный момент роли, и тогда при таком положении любое поведение партнера не может сбить актера с его действия. Я считаю, что актер, владеющий подобной техникой, техникой свободной связи с партнером, достигает уже высоких ступеней мастерства.

Актер в своей игре должен опираться и отталкиваться от реального поведения партнера. Связь с партнером дает очень большие результаты. Так, в сцене с Растаковским мне казалось, что сцена нестерпимо тянется и что мне н е ч е г о д е л а т ь и я выключаюсь из действия. Но когда я стал надлежащим образом, то есть, тяготясь рассказом Растаковского, заставлять себя — Хлестакова внимательно с л у ш а т ь его, то однажды мое с л у ш а н и е было принято аплодисментами.

Работа над Хлестаковым была, как всякая работа, которая является для актера новым этапом в его творчестве, для меня бесконечно радостна и вместе с тем и бесконечно трудна.

Почему так трудно играть Гоголя, ярчайшего театрального писателя, умеющего расцветить, сделать зримым, конкретным каждый образ, вплоть до эпизодических? Мне кажется — да не упрекнут меня в парадоксальности суждения, — что причина именно в этой яркости. Пьесы Гоголя создают непреодолимую иллюзию преувеличения, гиперболизма сценических характеров. Изображаемые Гоголем события развертываются перед нами как исключительные, чрез-

вычайные: его герои ведут себя неожиданно, резко, почти фантастично, их образы мысли не всегда прихотливы, а свойства выражены гиперболически. „Прошедшего житья подлейшие черты“ — русская действительность, взятая в времени николаевского царствования — предстают в этих пьесах как бы в сгущении, в концентрате.

Эта особая природа гоголевского реализма в первую очередь поражает воображение как актера, так и режиссера. Вот тогда-то и возникает тенденция „заострить“ Гоголя, найти особую форму сценического поведения персонажа, которая отвечала бы стилю писателя и характеру его театра. Но в том-то и дело, что эту форму никак нельзя найти самостоятельно, как ни существенно понятие формы для Гоголя. Сколько ни „заостряли“ Гоголя, а такие попытки делались, получался либо дурной водевиль, либо условный гротеск, либо фарс — и тогда уходила глубокая мысль, ускользала жизненная сложность образов, спектакль становился плоскостным, однолинейным.

Я не могу не сказать, что „заострять“ Гоголя — значит маслить масляное, схватывать, перефразируя его же собственное выражение, — одно только платье, а не душу роли. Вся моя многолетняя практика убеждает меня в том, что Гоголь „открывается“ только тем актерам, которые играют его реалистически, без подчеркивания, целиком отдаваясь предлагаемым обстоятельствам пьесы и роли.

Чем больше я вчитываюсь в комедию Гоголя, тем больше утверждаюсь в мысли, что, играя его произведения, нужно лишь строго следовать его ремаркам и „предуведомлениям“, его советам для тех, „которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“. Гоголь свято верил, что „драма живет только на сцене. Без нее она, как душа без тела“. Он очень заботился о том, чтобы его пьесы были сыграны реалистически, все время пытался, как сказали бы мы сегодня, режиссировать, подсказывать актеру пути раскрытия характеров. И потому в его пьесах все, что требуется актеру, написано, и потому там все, без исключения, важно, начиная от выразительнейших гоголевских ремарок и кончая знаками препинания, последовательностью слов в фразе, каждым многоточием, каждой паузой. Словом, нужно лишь правильно прочесть Гоголя — но какая бездна творческих барьеров заключается в этом „лишь“!

Гоголь пишет: „Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного... даже в последних ролях... Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собой именно в той серьезности, с какой занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии. Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшею задачею своей жизни. Зрителю только со стороны виден пустяк их заботы“.



Вот это указание Гоголя я считаю важнейшим. Гоголь учит актера ухватывать жизненную логику каждого персонажа, требует от исполнителя умения до конца поверить в ситуацию пьесы — пусть особую, „чрезвычайную“ ситуацию, требует полнейшей искренности и простоты на сцене. Гоголь требует от актера „правды и веры“, то есть как раз того, чего требует от актера и Станиславский.

Станиславский сказал однажды про героев водевиля, что это самые обыкновенные люди, но с ними на каждом шагу происходят необычайные происшествия, и они не берут под сомнение подлинность этих происшествий — вот их главнейшее свойство. В наивности и доверчивости персонажей, населяющих старый водевиль, заключается тайна его обаяния, внутренней правды, в нем сокрытой. „Ревизор“ Гоголя вырос из водевильной традиции и сохранил это ее свойство. Герои Гоголя алогичны только на первый взгляд; на самом же деле они мыслят и действуют с глубокой последовательностью; и даже в полнейшей, казалось бы, алогичности Хлестакова, человека, как Гоголь говорит, приглуповатого и без царя в голове, заключена особого рода логика, которую актер должен уметь раскрыть.

Вот эти-то принципы драматургии Гоголя чрезвычайно близки моим собственным взглядам на природу комедии, на задачи реалистического актера в ней. Вопреки своей давней репутации „чистого“ комика, я считаю и считал всегда, что комедия — дело серьезное. Она жестоко мстит каждому, кто вздумает выкидывать в комической роли коленца и „антраша“, кто задастся целью смешить, „обличать“ нарочито, выставлять в глупом виде героя, не проникаясь его чувствами и мыслями, не следуя тем внутренним импульсам, которые определяют его поведение в пьесе. Без „правды“ и „веры“ комедию не сыграть. „Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет“, — замечает Гоголь по поводу Хлестакова. Думаю, что мы имеем право толковать эту формулу расширительно, применяя ее ко всем остальным ролям знаменитой гоголевской комедии.

И если простота и чистосердечие присутствуют, если они сцементированы к тому же яростным, неудержимым, страстным темпераментом, присущим всем, без исключения, героям Гоголя, смешное роли выявится само собой, обнаружит себя в серии ярких приспособлений, органичных для данной комедии, но это будет уже реалистический образ, а не гротеск, острота формы, а не преувеличение, раздувание известного социального явления. Последнее так же вредно у Гоголя, как и в советской сатирической пьесе.

Когда я приступил к работе над Хлестаковым, мы вместе с постановщиком спектакля Л. Волковым много думали о „зерне“ этого сложного образа. С тех пор как бы ни менялся образ в своих деталях, мое отношение к нему осталось неизменным. Мне представляется, что в паразитизме Хлестакова, в той „легкости необыкновенной“, с какой

он умеет потребительски использовать каждую жизненную ситуацию, выключена отвратительная типичность. Хлестаковщина — это оборотная сторона лицемерной системы, основанной на взятках, казнокрадстве и чинопочитании, ее неизбежное следствие. Это подчеркивает и Гоголь, замечая: „Молодой человек, чиновник, и пустой, как называют его, но заключающий в себе много качеств, принадлежащих людям, которых свет не называет пустыми... И ловкий гвардейский офицер окажется иногда Хлестаковым, и государственный муж окажется иногда Хлестаковым, и наш брат, грешный литератор, окажется подчас Хлестаковым".

Хлестаков безлик, но все его представления и взгляды сформированы тем самым строем, который порождает городничих и держиморд. Вот почему в чрезвычайных обстоятельствах пьесы он ведет себя в точности так же, как мог бы вести себя настоящий ревизор: распекает, берет взятки, „пускает пыль в глаза" окружающим, все время кого-то копируя, — то важного чиновника, каких видел в Петербурге, то богатого и хлебосольного барина, то ловкого светского франта, то государственного человека. Так, в безликости Хлестакова, как в огромном зеркале, отражаются многие явления породившей его эпохи. И потому понятна ошибка чиновников, принявших „елистратишку", „фитюльку" за государственного человека. В том-то и дело, что Хлестаков одновременно и пустяк и „столичная штучка". Такова сложная двойственность этой „порхающей" роли.

Как истый потребитель, Хлестаков никогда не задумывается о происхождении явлений, не постигает их концы и начала. Для этого он слишком элементарен. Мотыльком порхает он по жизни, нимало не беспокоясь о том, что с ним будет завтра, и решительно не помня того, что с ним было вчера. Для него существуют только сегодняшние, непосредственные побуждения самого примитивного порядка: если он голоден, он уже не может сосредоточиться ни на чем, кроме своего пустого желудка; если он видит женщину, он тотчас же начинает за ней ухаживать по всем правилам пошлого светского романа; если ему угрожает опасность, он старается ее избежать — механически выпрыгнуть в окно, спрятаться за вешалку с платьями, отложить неприятное дело на завтра и больше уже не возвращаться к нему.

Мне кажется очень глубоким замечание Гоголя: „Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут ему все в рот и создают разговор". А он, Хлестаков, схватывает то одну, то другую тему и скользит себе по поверхности жизни, подталкиваемый первичными паразитическими импульсами, поровя лишь вкусно пообедать, приударить за купеческой дочкой, перекинуться в картишки, а при случае разыграть из себя персону. Мне всегда представлялся Хлестаков в виде суматошливого, глупого, визгливого щенка. Недаром я поймал себя на том, что я, репетируя Хлестакова, стал играть



моего щенка, жесткошерстного фокстерьера Кузю; я старался для себя найти его взгляд — он как бы все время ищет, чем бы позабавиться и что еще есть чудесного, интересного на этом свете. Для своего Хлестакова я нашел эту собачью, щенячью радость жизни, эту безудержность в срывании цветов удовольствия.

Мое представление об образе я старался последовательно воплотить в спектакле; но на первых этапах сценической жизни роли я сам еще не был свободен от мысли, что для воплощения Гоголя нужна особая манера игры, особые приемы выразительности, и, не доверяя до конца драматургу, искал дополнительных средств характеристики образа, пользуясь всякого рода „подчеркивающими" деталями; иначе говоря, не вполне следовал уже цитированному здесь завету автора: „... чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет".

Когда в 1949 году Малый театр возобновил „Ревизора" (а по сути дела, поставил его заново), мы с режиссером В. Цыганковым проделали большую работу, стремясь очистить образ от всех излишеств, добиться лаконичности выразительных средств. Тут-то я и имел прекрасный случай убедиться, как важно доверить самому Гоголю и ничего „не играть" сверх того, что предусмотрено им. Мы старались углубить роль, но так, как этого требует Гоголь, не отяжеляя игру, а облегчая, и от этого,мне кажется, поведение Хлестакова в спектакле стало более действенным, а его несуразная логика более ясной для зрителя.

Возьмем для примера второй акт, когда Хлестаков отсылает Осипа к трактирщику. Раньше мне было трудно заполнить паузу ожидания, пока Осип ходил за трактирным слугой, и, закончив короткий монолог, я делал какие-то дополнительные переходы по сцене, придумывая себе занятия, полагая, что это интереснее зрителю, чем наблюдать, как Хлестаков без всякого дела сидит у стола и ждет. А у Гоголя выразительная ремарка: „Насвистывает сначала из „Роберта", потом „Не шей ты матушка...", а, наконец, ни се, ни то". И вот однажды я попробовал точно выполнить предложение автора. Результат не замедлил сказаться: видя, как мой герой, с трудом исторгая из себя свист, переходит от одной мелодии к другой, а потом уже свистит, сам не зная что, зритель отчетливо чувствовал, что Хлестаков полностью сосредоточен на своем пустом желудке, устремленно ждет обеда и с трудом сдерживается, чтоб не пуститься на кухню, подгоняя замешкавшегося слугу. Цель, таким образом, достигалась при экономии средств.

В третьем действии, знакомясь с дамами, я в прежнем спектакле выделывал какие-то невероятные балетные па, соответствовавшие, как мне казалось, представлению Хлестакова о светских приличиях. Но, переключаясь на мои танцевальные экзерсисы, зритель невольно терял линию действия, забывая о смысле происходящего на сцене. Лишь много позже я оценил юмор двух соседствующих фраз Хлеста-

нова: „Возле вас стоить уже есть счастье; впрочем, если вы так уж непременно хотите, я сяду". Тогда я переделал эту сцену: галантно расшаркавшись перед дамами и возглашая „Возле вас стоить уже есть счастье" — Хлестаков непроизвольно рушится в кресло, но, не сознавая этого, продолжает самым учтивым тоном уверять Анну Андреевну: „Впрочем, если вы так уже непременно хотите — я сяду". Получалось не только смешно, но и характерно: полупьяный Хлестаков, отягощенный сытным и обильным завтраком, рисуется и жупрует, ревностно следуя новейшим образцам столичной „светской" вежливости.

И третий пример того, как Гоголь подсказывает исполнителям необходимые краски образа — ремарка второго акта, предшествующая разговору Хлестакова с трактирным слугой.

„Хлестаков (*хочет и разнообразно сжимает свои губы. Наконец говорит громким и решительным голосом.*) Послушай, эй, Осип!.. (*Громким, но не столь решительным голосом.*) Ты ступай туда... (*Голосом вовсе не решительным и не громким, очень близким к просьбе.*) Вниз в буфет... Там скажи... чтобы мне дали пообедать".

Здесь все предусмотрено автором — и состояние персонажа, человека ничтожного, растерявшегося от неудач, и особенность его натуры, заставляющей его тем энергичнее требовать пищи, чем больший голод он испытывает, и трусость, сковывающая всякий его порыв. Здесь даже интонация подсказана; актеру остается лишь прислушаться к этой мудрой подсказке.

Такая же работа была проделана и над речью моего героя. Когда-то я грешил в этом смысле известной подчеркнутостью — раскрашивая слова Хлестакова, боялся говорить просто, и реплики звучали нарочито. С годами, мне кажется, я добился и большей простоты и большей подчиненности речи характеру героя.

Хлестаков в полном соответствии со своим самочувствием в жизни говорит быстро, иногда „с захлебом", спеша и глотая слова (слова обгоняют мысль потому, что герою „заносит"); его интонации, несмотря на их внешнюю экспрессивность, зыбки и незакончены, — не то он утверждает что-то, не то спрашивает, не то удивляется, а приятная округлость фразы превращается в шенячье повизгивание, когда Хлестаков напуган или удручен. Зато, почувствовав себя „персоной", азартно разыгрывая перед уездными жителями „чрезвычайного" чиновника из Петербурга, Хлестаков и говорить начинает важно, а впрочем, — в пределах своих представлений о сановитости и солидности. Так, например, он обнадеживает Добчинского относительно возможности его сыну называться вот так же — Добчинским. И произносил эту фразу ровно, однотонно, без интервалов, без малейших намеков на знаки препинания: „Хорошо хорошо я об этом постараюсь я буду говорить я надеюсь все это будет сделано да да". Тщеславная сущность Хлестакова, этого раздувшегося ничтожества, выступала здесь особенно

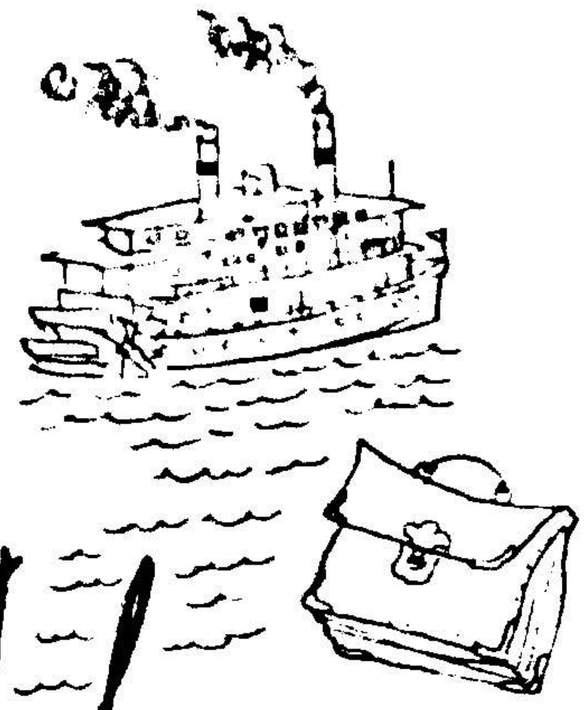


отчетливо, заставляя вспомнить известную басню Крылова относительно лягушки и вола.

Таково было направление моей работы над образом на протяжении всех лет, что я играл Хлестакова в Малом театре. И она, эта работа, не кончена. И в знаменитом монологе Хлестакова в идеале должны быть те же простодушие и искренность, как и во всем его поведении в спектакле. Добиться того, чтобы и в монологе „ничего не играть", ничего специально не красить, всей душой доверяясь гоголевской ситуации, — такая задача стоит передо мной. Ведь Хлестаков — и врет и не врет. Фантасмагоричность, вымороченность той жизни, в которой только и возможны свиные рыла уездной обывательщины, делает допустимой и мысль о реальности чудовищного хлестаковского вранья. Я прожил целую жизнь бок о бок с „Ревизором", играя на сцене Малого театра Хлестакова с 1938 года, а городничего — с 1952, и по опыту могу сказать, что Гоголь — драматург столь же трудный, сколь и неисчерпаемый. Работа над гоголевским образом никогда не может считаться завершенной вполне. Сколько бы ни играл Хлестакова, я все еще ощущаю в роли кладезь неиспользованных возможностей. Что же касается роли городничего, то моя работа над ней, собственно, только еще начинается, и меня вполне устраивает, когда мне говорят товарищи по театру и просто зрители, что я нахожусь „на верном пути". Моя работа над ролью Хлестакова, относящаяся ко времени постановки Волкова 1938 года, уже имела громадное для меня значение. Не надо забывать, что в 1938 году не только я находился еще под влиянием формалистического направления в театральном искусстве. Проявления „мейерхольдовщины" еще были сильны и в Малом театре, где еще недавно прошли „Волки и овцы" в постановке К. Хохлова — яркий пример „мейерхольдовщины", о которой я уже упоминал. В постановке Л. А. Волкова имелся также ряд сцен, которые носили характер нарочито-показной „режиссерской" выдумки. К выпуску премьеры Волков совершенно правильно умерил свою фантазию. Но все же излишества еще были. Такие же места были у меня в роли. Эти „украшения" занимали иной раз слишком большое место в спектакле. Но, повторяю, что в то время такие украшения и некоторые излишества воспринимались, как свежий ветер в Малом театре, и поддерживались наиболее передовой частью труппы.

Для меня лично работа над Хлестаковым была важна не этими выдумками и не свежестью ряда мест в роли, которые не в меньшей степени бывали у меня в ролях мейерхольдовского театра, а прежде всего своей общей реалистической направленностью, обогатившей и оплодотворившей мое творческое сознание. В Малом театре, с которым я отныне связал свою судьбу, работать вне этой реалистической направленности с тех пор стало для меня органически немыслимо.

# ГЛАВА XXX



«ВОЛГА-ВОЛГА» · КАК Я ПРЫГАЛ В ВОДУ · СТАЛ ЛИ БЫВАЛОВ ПОЛОЖИТЕЛЬНЫМ? · ТРАГЕДИЯ МОЕГО МАСТЕРА · РАЗНОЛИКОСТЬ МАЛОГО ТЕАТРА · НОВАЯ РЕДАКЦИЯ АРКАШКИ · ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С П. М. САДОВСКИМ · ИТОГИ ПЕРВОГО ГОДА · ШМАГА · «В СТЕПЯХ УКРАИНЫ» И САЛИВОН ЧЕСНОК

Недолго до поступления в Малый театр счастье улыбнулось мне и в кино. Г. В. Александров пригласил меня на съемки фильма „Волга-Волга", в котором я должен был играть роль Бывалова. Хотя это и не была та самостоятельная работа по созданию фильма в кино, о чем я мечтал, но сценарий был достаточно интересен, а Г. В. Александров был уже большим режиссером-мастером, у которого можно было многому и поучиться. Правда, некоторые сомнения у меня возникали. В сценарии роль Бывалова носила несколько бледный и неопределенный характер, но, поговорив с Г. В., я убедился, что на данной основе можно создать интересный сатирический образ, тем более что Александров обещал мне, что роль в согласовании со мной будет дописана и „дожата" уже в процессе съемок. Хотя я и не долюбливал таких „дожатий" на ходу, раздумывать было некогда и я поверил Александрову. И действительно, его обещания не оказались словами: все, что можно было „дожать", развить и расцветить целесообразно в рамках сценария, было сделано для роли Бывалова. Большая часть съемок происходила на натуре. Для этого из Московского речного порта выехала целая флотилия. На небольшом пароходе „Память Кирова" были размещены достаточно удобно участники экспедиции. Затем буксир вел игровой пароход „Севрюгу" и игровую баржу. С южного порта мы поплыли по Москве-реке и Оке к г. Горькому, где и начались съемки. Затем мы пошли на Каму, где около Сарапула прошли съемки ряда объектов. Следующий комплекс съемок происходил близ г. Перми, в устье реки



Чусовой. Здесь экспедиция разделилась на две группы, и часть актеров поехала сниматься на плотах в верховьях реки Чусовой. Затем мы поплыли вниз по Каме и по дороге, снять главным образом у Сарапула, доснимали ряд сцен, выплыли на Волгу и у Жигулей закончили экспедиционную часть съемок. В октябре—ноябре месяцах Г. В. Александров уже на Московском море и канале Москва—Волга успел захватить последнее солнце и доснять всю нужную ему натуру. Около станции „Левобережная", на канале Москва—Волга, была доснята сцена на пароме, которая вначале снималась в устье Чусовой.

Экспедиция проходила не очень успешно, и мне казалось, что снято очень мало материала, но Г. В. Александров оказался большим мастером и организатором. Он успел заснять все нужные ему общие планы на натуре, чтобы потом при помощи рир-проекции доснять средние и крупные планы актеров на фоне заснятых волжских и камских пейзажей в Москве зимой в павильонах „Мосфильма".

Занятный случай произошел на съемке эпизода на волжском пароходе в Химкинском порту. По ходу действия я должен был прыгать с палубы парохода в воду. Был ясный, солнечный, но холодный осенний день середины октября. Было обидно отказываться от этого эпизода. Можно было взять дублера-пловца и одеть на общем плане в мой костюм. Но мне хотелось после пробега по палубе, оторвавшись от нее, продолжать в воздухе при падении сучить ногами, как бы продолжая бег по воздуху. Да и само решение Бывалова прыгнуть и игра при отрыве мне были интересны, и я не хотел передоверить этот „прыжок" дублеру.

Александров указал мне место на средней палубе, откуда надо было прыгать. Я довольно уныло сказал: „Уж лучше с капитанского мостика, это было бы поэффектнее!" Не прошло и десяти минут, как Александров распространил слух, что я буду прыгать с капитанской верхней палубы. „Верно, что вы будете прыгать сверху?" — спрашивали меня. „Игорь, ты не боишься прыгать сверху, ну и молодец!" „Александров мне сказал, что ты прыгнешь сверху", — говорил мне Володин, участвовавший в съемке в роли лоцмана. Идти на понятный мне было уже трудно, и я в сапогах и с портфелем полез на верхнюю палубу. Когда я влез на ту точку, которая мне показалась такой эффектной снизу, я уже был ею менее восхищен и собирался отказаться, как вдруг вспомнил случай на съемке, происходивший накануне с дублершей артистки Орловой, которая должна была по команде „раз, два, три" прыгать в воду. Александрову пришлось командовать „и три, и четыре, и семь, и девять", а она так и не прыгнула. Пришлось взять другую дублершу, специалистку по прыжкам в воду. Над нерешительностью первой дублерши ехидно посмеивались. Как же будут посмеиваться надо мной, подумал я, если я откажусь, когда уже поставлен аппарат и все приготовлено. Раз, два, три... и мне ничего не оста-

лось, как прыгнуть. Все сошло хорошо. Больше прыгать сверху не пришлось. Но в холодной воде пришлось еще поплавать.

В работе Александров оказался режиссером, прекрасно чувствующим комедию и юмор. Для меня это было главное и самое нужное качество в режиссере, так как мастерство Г. В. Александрова, которое он проявлял в организации съемок, в гибкости и приспособлении к обстоятельствам, в монтаже — было вне сомнений и могло только восхищать и удивлять.

Работа велась дружно и спокойно. Г. В. Александров так же, как и Я. А. Протазанов, давал актерам большую свободу, но и незаметно вытягивал у них то, что было ему нужно. Он деликатно ставил актера в удобные положения, работал легко и как бы шутя, не насилуя и не нервируя актеров, пожиная в результате бодрую и радостную, свободную непосредственность и легкость в их игре.

Фильм имел большой успех. Он был хорошо воспринят самыми широкими народными зрительскими массами. Я как актер получил большое удовлетворение тем, что имя „Бывалов" стало нарицательным на долгие годы.

Это уже одно давало мне уверенность в том, что мне с помощью Александрова удалось создать типический, сатирический образ бюрократа.

Александров достаточно искусно построил фильм так, чтобы основное впечатление зритель получил от неудержимого, мощного потока народного творчества, показанного на экране на фоне советских новостроек, новых пароходов, канала Волга—Москва, Московского моря и других новых явлений советской действительности. Сатирическому образу Бывалова было определено достаточно скромное место. Поэтому и роль Бывалова, несмотря на то, что в ней были найдены типические черты поведения и привычек современного руководителя-бюрократа, не производила гнетущего впечатления утверждения и торжества этого прыща на здоровом теле советской действительности.

Ряд черт, найденных мною как актером в этом образе, мне кажутся очень верными. Это — штампованные оптимизм и бодрячество, проявлявшиеся в „речах", „призывах" и „казенном энтузиазме" Бывалова.

Несмотря и невзирая на незначительность общественного положения Бывалова (он был всего лишь начальником Управления местной промышленности города Мелководска), я придал ему ряд характерных черт поведения более крупных работников, что и дало образу бо́льшую масштабность, бо́льшую типичность.

Эти недостатки в жизни и работе упоенных своей деятельностью бюрократов были таким образом подрезаны под самый корень.

Очень дороги мне были признательность и удовлетворение моей работой, как и вообще всем фильмом в целом, со стороны руководителей партии и правительства. Однако фильм „Волга Волга" не был достаточно высоко оценен нашей кинообщественностью, в среде которой в то время было немало снобов и эстетствующих кинорежиссеров, не понявших и не оценивших положительных качеств фильма, заключавшихся главным образом в его подлинной народности и здоровом оптимизме.



Г. В. Александрову и Л. П. Орловой по справедливости отдавалось должное как в прессе, так и в общественном „кинематографическом" мнении. Что касается меня, то я, будучи не в чести в кинематографических кругах, читал о себе в журнале „Искусство кино", например, такие строки: „Бывалов лишний в картине... Отчасти в этом виноват сама по себе „маска" Ильинского. Ильинский не создал образа. Бывалов не стал одним из „Бываловых".

Роль Бывалова — это всего лишь комедийный стержень сценария, объединяющий его эпизоды".

Но, несмотря на все критические суждения, фильм перед опубликованием первых лауреатов Государственной премии был включен в этот почетный список и удостоен первой премии.

Это произошло примерно через два года после моего поступления в Малый театр. Я за это время встречался со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. Он меня видел в роли Хлестакова, но особых похвал не расточал. Летом 1938 года я встретился с ним на отдыхе в Кисловодске, мы много гуляли вместе.

Я видел, что после перенесенной моральной травмы, связанной с закрытием его театра, он понемногу оживал, возобновил свои спектакли „Маскарад" и „Дон-Жуан" в Ленинградском театре драмы имени Пушкина, шли разговоры о приглашении его на постановку в Малый театр.

Но его планам не суждено было осуществиться...

Первые годы моей работы в Малом театре были для меня крайне напряженными и насыщенными. Пожалуй, я в те дни не осознавал полностью того значения, которое имело для моей дальнейшей жизни поступление в Малый театр. Сам Малый театр представлял в то время собрание двунадесяти языков. Да и в наши дни эта его особенность еще не изжита полностью, и все его творческие силы еще не совсем ассимилировались и не слились в единый по стилю творческий организм.

Конечно, представления о Малом театре и путях его развития могут быть разные.

Только проведя двадцать лет своей жизни в Малом театре, распознав и на практике изучив его истоки и традиции, я могу сказать, что стал иметь достаточно ясное представление о том, каким должен был быть Малый театр.

Моими мечтами я поделюсь с читателем в конце этой книги. Поступив в 1938 году в Малый театр, я не мог не ощущать этих двух десятилетий жизни. Здесь были „старики" — старые артисты, могикане, которые свято чтили и утверждали, в силу своего таланта, традиции Малого театра. Но среди них были и такие, которые невольно смешивали щепкинские традиции с безнадежной рутиной и отсталостью. Затем были добротные, крепкие актеры провинциального склада, были „коршевские актеры", столичные и умные, несколько игравшие „на зрителя", были выученики МХАТ и закрывшегося к тому времени МХАТ 2, была молодежь и ученики школы имени Щепкина при Малом театре. Наконец, появилось несколько мейерхольдовцев, и я в том числе. Руководством и цементированием этого разношерстного в каждой своей части, талантливого состава занимался, как я уже говорил, И. Я. Судаков.

Если анализировать путь Малого театра за последние двадцать лет, то нетрудно прийти к заключению, что имели признание зрителей и вошли в историю Малого театра только те спектакли, которые отражали собой основные традиции и стиль этого старейшего русского театра. От других спектаклей, возможно часто и талантливых, но разношерстных и чуждых духу Малого театра, не осталось и следа. Прежде всего вспомним спектакли, которые прочно вошли в основное русло Малого театра. Это были, последовательно: „Отелло" (постановка Радлова), „Ревизор" (Волков, Цыганков), „Уриэль Акоста" (Судаков), „Горе от ума" (Судаков и П. Садовский), „Богдан Хмельницкий" (Волков), „В степях Украины" (Судаков), „Евгения Гранде" (Зубов), „Варвары" (Зубов), „Волки и овцы" (П. Садовский), „За тех, кто в море" (Зубов и Цыганков), „Калиновая роща", „Московский характер" (Дикий), „Васса Железнова" (Зубов), „Порт-Артур" (Зубов), „Крылья" (Зубов и Цыганков), „Власть тьмы" (Равенских), „Вечный источник" (Бабочкин).

Развитие советской театральной культуры требовало от Малого театра наших дней свежести и чувства современности. Поэтому „старики", привносившие в свое творчество вместе с традициями качества современного актера, жизненные наблюдения советских художников, получали признание и благодарность взыскательного советского зрителя. Тоже самое происходило и с коршевской и провинциальной группами. Если они отказывались от своих штампов и приемов, если они обогащали свое мастерство благородными традициями „стариков", — их ждал успех. „Формалисты" и я в том числе также должны были задуматься о многом и многое пересмотреть, если не хотели остаться в коллективе инородным телом.

Главный режиссер И. Я. Судаков, как мне кажется, понимал сложность всей перестройки Малого театра и поэтому, так же в меру, не ломая и не насилуя творческие особенности каждого из актеров, упорно



внедрял во все эти группы свой „символ веры", то есть основные методы системы К. С. Станиславского. Когда результаты этого сложного творческого процесса не выходили из рамок представления зрителя о Малом театре, когда актеры успешно принимали участие в таком процессе, когда они, таким образом, шли вперед, то такие спектакли имели неизменный успех и выражали лицо нового, современного Малого театра. Спектакли, в которых преваировала какая-либо из групп, упорно оставшаяся верной своим особенностям, несмотря подчас на свою талантливость, — такие спектакли не вливались в основное русло Малого театра.

Это явление можно было наблюдать и в отношении И. Я. Судакова. В тех случаях когда на сцене Малого театра он пытался создать спектакль МХАТ, то такой спектакль, как правило, не получался. Вот, например, неполный список подобных спектаклей, главным образом классических, не влившихся в основное русло Малого театра. „Смерть Тарелкина" (Дикий), „Волк" Леонова (Судаков), „Волки и овцы" (постановка в редакции Хохлова, а затем Волкова), „12-й год" (Судаков), „Иван Грозный" (Судаков, Зубов), „Мещане" (Дикий), „Без вины виноватые" (редакция Зубова, Цыганкова).

Я нарочно поместил в этот список только те пьесы, которые могли бы быть и в первом „положительном" списке. Я здесь намеренно не касаюсь пьес, которые засаривали репертуар Малого театра, не выражали его лица и разочаровывали зрителей.

При вступлении в Малый театр я не мог предвидеть столь сложного процесса и не имел заранее обдуманного намерения работать и жить в рамках такой сложной перестройки. Но когда я поступил в Малый театр, я почувствовал радость от желания участвовать в этом процессе перестройки, а затем и удовлетворение от моего актерского роста. В конце концов, когда я стал ощущать себя современным актером и в то же время носителем традиций Малого театра, я обрел желание бороться за единое лицо Малого театра, за понимание его предназначения и за дальнейшее укрепление его путей.

Так было с Хлестаковым, затем с Загорецким в „Горе от ума". И наконец, первая годовщина моего пребывания в Малом театре закончилась вводом меня в „Лес" Островского в постановке Л. М. Прозоровского при близком содружестве с П. М. Садовским. Я не буду останавливаться на работе над Загорецким, которая не имела большого значения среди других первых работ в Малом театре. Лично я не был удовлетворен этой ролью, работа над ней не прибавила мне ничего нового, как то было с ролью Хлестакова. По-видимому, мне не было достаточно уделено внимания со стороны режиссуры (И. Я. Судаков и П. М. Садовский). Сам же я был бессилен проявить свою инициативу во второй своей работе и скромно следовал указаниям режиссеров.

Кроме некоторого нажима и „скольжения по паркету", которое я делал довольно искусно, я ничего не внес как актер в этот спектакль. Гораздо серьезнее оказалась работа над ролью Аркашки.

Я охотно пошел за режиссером Л. М. Прозоровским, который стремился „очеловечить" моего мейерхольдовского Аркашку и пытался медленно, но верно убедить меня отказаться от многих внешних приемов и трюков в роли, заменив внешние театральные приемы углубленностью и жизненностью образа.

Пров Михайлович Садовский, который, как я уже рассказывал, весьма скептически отнесся как к моему вступлению в Малый театр, так и к успеху в Хлестакове, вдруг очень сердечно стал относиться ко мне на репетициях „Леса".

По-видимому, он вполне принимал меня как партнера, так как я не мешал ему играть и находил с ним общий сценический язык.

Я был счастлив и гордился тем, что впоследствии он мне сказал, что я лучший Счастливцев, с каким ему приходилось играть. По его словам, он не ожидал, что я заговорю с ним на репетиции тем простым языком неудачливого провинциального актера, которым я с ним заговорил, и что он увидит в моих глазах ту человеческую горечь, которая заразит его как партнера.

В дальнейшем Пров Михайлович полюбил меня, как мне кажется, как актера, сошелся со мной и как с человеком. В нем я обрел старшего друга в театре, который привил мне в дальнейшем любовь и уважение к традициям Малого театра. Первый этап моей работы в Малом театре был закончен. Экзамены выдержаны. Для того чтобы яснее можно было подвести итоги этой работы, я хочу напомнить читателям статью С. Н. Дурылина, помещенную в журнале „Искусство и жизнь" № 6 в 1939 году под названием „Игорь Ильинский в Малом театре".

„Весною 1938 года Игорь Ильинский дебютировал в Малом театре в роли Хлестакова, — писал С. Н. Дурылин.

Теперь, когда, кроме Хлестакова, Игорь Ильинский сыграл еще три роли: Загорецкого („Горе от ума"), Счастливцева („Лес") и дьяка Гаврилу („Богдан Хмельницкий" А. Корнейчука), представляется уже несомненным, что встреча Игоря Ильинского с Малым театром является глубоко благотворной не только для самого артиста, но и для старейшего русского театра.

Среди советских актеров невозможно назвать другого актера, который испытал бы на себе в такой степени воздействие антиреалистической режиссуры, как Ильинский: в течение двадцати лет он работал с Ф. Комиссаржевским, Форрегером, Бебутовым, Мейерхольдом — с режиссерами разных творческих укладов, но объединенных некогда в общем походе против реалистического театра".

**СЧАСТЛИВЦЕВ**
**«Лес» А. Островского.**
**Малый театр. 1939**

**ЗАГОРЕЦКИЙ**
***Сцена из спектакля. «Горе от ума» А. Грибоедова. Малый театр. 1938***

Кратко охарактеризовав мой творческий путь до Малого театра, С. Н. Дурылин по поводу моего исполнения роли Хлестакова сделал такой вывод:

„С первого дебюта Ильинского в роли Хлестакова обнаружилось, что перед нами не только новый Хлестаков, но и новый Ильинский. Не было сомнений, что перед нами — зрелый художник реалистического искусства, учившийся у весьма компетентного режиссера — у самого Гоголя". Это было для меня очень дорого.

Заканчивал свою статью С. Н. Дурылин характеристикой моего исполнения в Малом театре роли Аркашки: „Его Счастливцев искрится тонким юмором и светится умной веселостью. Но он никого и ничем не увеселяет, как было когда-то. Он заражает зрителя подлинным жизненным дыханием и — именно тем, каким наделил его Островский. „Утомлен, переводит дух тяжело и смотрит кругом с улыбкой не то печальной, не то веселой".

Вот каким, по словам самого Островского, появляется Аркашка в лесу Гурмыжской. Таким Счастливцев давным-давно не появлялся на нашей сцене, являясь на ней то сплошным весельчаком, а то и шутом гороховым. Но именно таким — „с улыбкой не то печальной, не то веселой" — проходит Счастливцев—Ильинский по всей пьесе. Это не весельчак, не шут, не побродяжка, это — русский актер проклятого старого времени.

В этом образе заключены огромная психологическая правда, жизненная достоверность и настоящая театральная красота.

И не мудрено, что с вхождением Ильинского в спектакль „Леса", старый спектакль Малого театра словно помолодел: в нем прибавилось жизни, в нем прибавилось правды.

А в правде и в жизни заключена подлинная молодость искусства".

Статья эта подводит итог моему вступлению в Малый театр.

Судьба дала мне возможность спокойно проработать в театре три года, когда разразившаяся Великая Отечественная война, стремительно обрушившаяся на советских людей, ворвалась и в жизнь советского театра.

Естественно, что у Малого театра, как и у всего советского искусства, появились новые задачи и новые насущные обязанности и заботы. Как и все советские люди, люди искусства, чем могли, помогали Советской Армии, помогали фронту. Прежде чем перейти к событиям в жизни Малого театра и лично моих, связанных с годами Отечественной войны, я хочу рассказать еще об одной моей работе, которая была закончена перед самым началом войны. Эта работа была для меня значительна тем, что в ней я впервые для себя столкнулся с образом современного советского положительного человека. Это была роль Саливона Чеснока в комедии А. Е. Корнейчука „В степях Украины". Правда, до войны я сыграл еще одну классическую роль — актера Шмагу в пьесе Островского „Без вины виноватые". Но эта роль не была

для меня принципиально значительной и интересной, она была главным образом тем, что я сумел избежать в ней повторения Аркашки или возможности каким-нибудь образом разменять этот образ. Критиками моя Шмага был оценен высоко, зрителями также.

Роль эта, однако, не вносила чего-либо нового и неожиданного, и не была новой ступенью в моем актерском творчестве. Совершенно по-другому обстояло дело с моей работой в пьесе Корнейчука. Новые задачи сразу стали передо мной, как перед актером.

После того как пьеса была прочитана автором труппе Малого театра, мнения разделились. Многими пьеса не только признавалась мелкой для Малого театра, главные сомнения вызывались „переодеваниями", дракой председателей колхозов, грубостью и некоторой примитивностью пьесы. Некоторые, и я в их числе, при обсуждении высоко оценивали качества пьесы, основанные на истоках народного театра. Пьеса была полна наивности, незатейливого украинского народного юмора. Она была вместе с тем насыщена современным содержанием, столь дорогим сердцу советского человека. В ней чувствовалось горение сердец простых, рядовых строителей коммунизма на селе. Многим не нравилась, например, сцена инсценировки приезда Буденного, проделанной деревенским парнем из сельской самодеятельности, переодевшимся и загримировавшимся под Буденного. Мне как раз нравилась эта сцена, и мне казалось, что можно было бы оправдать и сделать жизненной некоторую водевильность этого положения в пьесе, когда ночью, высунувшись из окна избы, парень произносит несколько слов за Буденного.

В дальнейшем театр и режиссура обошлись без этой сцены, так как пошли по линии наименьшего сопротивления, решив остановиться на более правдивом, по мнению театра, варианте финала, купюровав эту интермедию и ограничившись приездом в село „настоящего" Буденного. Думается, что тут сыграла роль главным образом деликатность режиссуры, почувствовавшей некоторую нетактичность в чрезмерном о б ы г р ы в а н и и фигуры всеми любимого и уважаемого маршала. В пьесе были две главные мужские роли. Эти роли должны были по правильному решению И. Я. Судакова играться двумя комическими актерами. Я упоминаю про правильное решение потому, что во многих театрах роль Чеснока поручалась актерам на амплуа так называемого „социального героя" и резонера. Роль Галушки была бесспорно наиболее выигрышна в комическом отношении. Несмотря на эту выигрышность, после прочтения пьесы, когда я задумался, какую бы из этих ролей мне хотелось сыграть, мне почему-то больше по душе пришлась роль Чеснока. Поэтому я был удивлен, когда И. Я. Судаков предложил мне играть именно эту роль. Трудно сказать, что им руководило при его решении. Я предпочитал думать, что он угадал возможность расширить мое амплуа, что он как режиссер почувствовал, что я сумею

И. В. Ильинский (шарж И. Игина)

соединить юмористические, комедийные куски роли с той беззаветностью Чеснока к партии и „партийной линии", которая имелась в роли; сумею слить все это в единый целостный образ.

Поначалу работы, кстати, эти п о л о ж и т е л ь н ы е черты роли — романтическая приподнятость, страстная беззаветность и преданность родной партии — мне не удавались и отставали от комедийных элементов в роли. Но в конечном результате именно эти качества Чеснока стали главными и решающими в образе, придали ему свежесть и новизну в актерском разрешении.

Но я не исключал предположения, что И. Я. Судаков решил вопрос распределения ролей простым практическим образом. Он хотел „запять" в пьесе двух основных комиков в театре: М. М. Климова и меня. М. М. Климову, по его положению, он поручил лучшую, первую роль комика, мне вторую. Возможно, что И. Я. Судаков искренне обрадовался тому, что я хочу играть Чеснока и не претендую на более выигрышного Галушку. Я же чувствовал ясно, что в Галушке я не сделаю для себя шага вперед. Оказалось, что М. М. Климову не понравились ни пьеса, ни роль, и Галушку стал репетировать А. И. Зражевский, разнообразный, характерный актер, который богато развернул в этой роли свой комический талант.

Он прекрасно знал и любил Украину, долго там жил, а потому роль украинца Галушки у него получилась удивительно цельной и органичной.

Саливон Чеснок — председатель колхоза „Смерть капитализму" (так записано в ремарке комедии А. Корнейчука „В степях Украины"). В самом названии колхоза уже угадывается характер его председателя — категорический, азартный, не знающий компромиссов и полумер. Капитализму — смерть, друга Галушку, увлекшегося личным благополучием, — из сердца вон; сын пожалел, что, вступившись за батьку, обидел любимую девушку из „противного лагеря", — пусть идет со двора долой! Ничего не жаль ради принципа, ради той „партейной линии", которой служит он, Саливон Чеснок, верой и правдой всю свою жизнь. И уже с этой линии его не собьешь никакой силой.

Чеснок — романтик, реальный мечтатель. В его душе горит свет внутреннего энтузиазма. Коммунизм для него — не абстракция, не туманная даль, но действительность, живая и достоверная. „Уперед, уперед Галушка!" — вот его постоянный припев. Этот наивный, бесхитростный человек много видит и многое предвидит. Ему отвратительно думать, что в колхозе Галушки „жены торговками стали". Ему ненавистен всякий покой, всякая задержка в пути, потому что он знает — кругом враги и за горизонтом — война, не сегодня-завтра она может прийти в наш дом и разрушить Галушкину „цветущую жизнь" во всем ее плавном течении. Он понимает это сердцем, не только разумом. И ему особенно обидно сознавать, что Галушка, земляк и товарищ еще со времен гражданской войны, погрузился в тихую заводь, утерял кругозор партийца, что он именно не „у курсе дела".

Такова сущность, основа характера, как она мне представлялась в ту пору, когда Малый театр приступал к работе над комедией Корнейчука. Это было зерно, из которого я по мере сил моих пытался вырастить цельный образ. Но если бы я знал о Чесноке только это, я бы своей задачи не выполнил. Корнейчук берет передовой характер современности, наделенный большим „потенциалом" (хотя Чеснок и не совершает по ходу действия никаких подвигов), и ставит этот характер

**ДЬЯК ГАВРИЛО**
**«Богдан Хмельницкий»**
**А. Корнейчука. Малый театр.**
**1939**

**ШМАГА**
**«Без вины виноватые»**
**А. Островского. Малый театр.**
**1940**

**ТРЕТЬЕ ДЕЙСТВИЕ**

**Чеснок — И. Ильинский**
**Галушка — А. Зражевский**
**«В степях Украины» А. Корнейчука. Малый театр. 1941**

**ЧЕСНОК**
**«В степях Украины» А. Корнейчука. Малый театр. 1941**

**МАЛЬВОЛИО**
**«Двенадцатая ночь» В. Шекспира.**
**Малый театр. 1945**

в предлагаемые обстоятельства комедии. И вот мне начинает открываться смешное в Чесноке. Смешное, не отталкивающее, а трогательное и доброе, позволяющее зрителю проникнуть в положительные свойства образа, а мне, характерному актеру, его сыграть.

Прежде всего я обратил внимание на то, как мой герой разговаривает. Ведь еще Горький указывал, что лицо в драме характеризуется «словом и делом самосильно», без подсказываний со стороны автора. Дела Чеснока ясны, они все на поверхности. Чеснок блюдет передовые порядки в колхозе, готовится по мере сил к обороне — воспитывает из колхозной молодежи добрых конников для Красной Армии, яростно нападает на соседа Галушку, понимающего под „цветущей жизнью“ лишь возможность набить свой живот галушками, словом, проводит „партейную линию“, не отступая от нее ни на шаг. Но, прислушиваясь к речам моего героя, я заметил следующее: Чеснок по натуре романтик, а разговаривает часто казенными фразами, лишенными оттенка индивидуальности, явно заимствованными им с газетных страниц. Что это — слабость драматургии, творческий недосмотр Корнейчука? Я здесь увидел другое. В этой манере невозмутимо, серьезно говорить всем известными формулами я почерпнул комедийную характерность героя.

Дело в том, что по всем принципиальным, общественно важным поводам Чеснок безраздельно, всем сердцем приемлет встреченную им на страницах газет, на собрании, в докладе готовую формулу, умея пробиться к живому „зерну“ содержания, которое в ней заключено. Чеснок не ищет иных слов и выражений, чем те, которые он находит в газете, в партийном документе, так как считает, что именно в них полнее и ярче всего отражены его собственные сокровенные мысли. Мне представлялось, что речь Чеснока должна звучать просто, подчас сурово, даже сухо; Чесноку кажется, что его почерпнутые из собственного житейского опыта, но отлившиеся в газетную формулу мысли не нужно раскрашивать, вкладывать в них дополнительный „эмоциональный заряд“. И в этой убежденности проявляется и смешное, комическое и в то же время очень дорогое свойство натуры Чеснока.

Чеснок по характеру человек степенный. Он представляется мне спокойным, сдержанным, чуть медлительным пожилым украинцем. Он ведет себя солидно, разговаривает с весом, сохраняя чувство собственного достоинства даже при встрече с товарищем Буденным, дорогим его сердцу командиром, с чьим именем связаны для него незабвенные воспоминания юности. И эта степенность — не только в природе характера, в природе национального типа. Чеснок всегда помнит, что он — руководитель, человек, облеченный властью, что на него равняются, что он — на виду. Это его ответственное положение в жизни накладывает печать на весь облик героя.

Внутренне, для себя, я даже подкладывал под эту черту образа ощущение, что Чеснок инстинктивно подражает людям, занимающим высокие посты в стране. Он чувствует себя именно таким государственным человеком в пределах своего колхоза и потому контролирует каждый свой шаг, не позволяя себе ничего, что может дискредитировать его в глазах односельчан. И это также открывало мне источник комического в герое, придавая самым обыкновенным поступкам Чеснока некоторую многозначительность, преувеличенную серьезность.

Это чувствуется даже тогда, когда он, Саливон Чеснок, теплым летним вечером отправляется в парк с женой Палашкой, чтобы посидеть часок на берегу реки. Конечно, здесь он несколько размягчается, его лирическая душа не остается равнодушной к зрелищу мягкого украинского заката. Но даже о красоте, о природе, о том, что такое она для крестьянина, он говорит несколько поучительно, с трогательной серьезностью. Он — руководитель, у него много забот, но он тоже может иногда посидеть на берегу и солидно, уважительно наслаждаться природой.

Этот внутренний мотив я использовал с большой осторожностью. Это было приспособление очень тонкое, почти инстинктивное; я боялся додумать свою мысль до конца. Есть такие душевные пружины в образе, которых опасно касаться руками, — они лишь внутренне подразумеваются. И только теперь, по прошествии многих лет, я могу сказать об этом более или менее членораздельно.

Но вот на этом фоне степенного, обдуманного, во всех отношениях „внушительного“ поведения случаются с Чесноком такие вспышки, когда неожиданно для него самого его захлестывает невесть откуда взявшийся бешеный темперамент. Именно такой вспышкой начинается пьеса „В степях Украины“ — уже здесь с Чесноком происходит нечто, решительно противоположное его собственным представлениям и этическим нормам. Корнейчук дает образу как бы „обратную“ заявку, заявку, которую моему герою приходится опровергать по ходу действия. И мне кажется, что зрители, смотря спектакль, не могли время от времени не возвращаться мысленно к этой драке, думая о том, каким светопреставлением должна она выглядеть в глазах односельчан, прекрасно знающих и благодушного, ленивого Галушку и сдержанного, умеющего владеть собой Чеснока. А ведь такие вспышки, не доходящие, правда, до драки, еще случаются с героем в спектакле.

Однако если бы я отнесся к этим контрастным проявлениям образа как к некоей психологической субстанции: уравновешенный человек, а вот поди ж ты — временами срывается, — мне кажется, я ничего бы не понял в характере моего Чеснока. Тут важен не самый факт, но причины, его порождающие; важно понять, что́ именно выводит этого человека из состояния душевного равновесия. И если вникнуть в дело внимательно, то выясняется, что „срывы“ Чеснока, при всей



их видимой неожиданности, для него органичны, что в них проявляются исконные свойства героя, вызванные к жизни его мировоззрением: страстная защита „партейной линии“, категоричность мышления, неспособность мириться ни с чем, что позорит его, Чеснока, представление о нормах колхозного житья. Да, Чеснок срывается иной раз, да, он, грубо говоря, дает по шее другу — противнику Галушке, но делает он это, если можно так выразиться, „с переловых позиций“, отстаивая свой жизненный идеал. Так в чрезвычайных обстоятельствах комедии (это ли не чрезвычайно — драка между двумя председателями!) раскрываются типические черты героя, то, что делает его носителем положительного начала в конфликте. И в то же время это было смешно, откровенно смешно в спектакле.

Да и во внешнем облике Чеснока я не искал элементов героики. Мне он виделся очень земным, в контурах скорее комических — заросший, лохматый, с висячими усами деревенский старожил. Образ выписан Корнейчуком как исконно открыто народный; его Чеснок — плоть от плоти украинского села. Конечно, Чеснок — председатель колхоза, уважаемый в округе человек, но он прежде всего мужик, хлебороб, подходящий к явлениям жизни и природы — и без всякой притом ограниченности и узости — со своей, колхозной точки зрения. Когда он надевает долгополый, старинного кроя „парадный“ пиджак с орденом Красного Знамени на лацкане — это делает его фигуру скованной, придает ей некоторый оттенок манекенности. Ему куда больше под стать рабочая одежда и сапоги с налипшими на них комьями грязи; его руки вечно ищут дела — простого, крестьянского, привычного до мелочей. Мне представляется, что он, Чеснок, по тайной страсти — лошадник, что и кавалерийские учения в колхозе, а не какие-нибудь другие, он завел неспроста, благо еще со времен Первой Конной уважает добрую лошадь, гордится своим выхоженным табуном. Когда мой Чеснок появляется на сцене, конечно, это только актерская иллюзия, мне казалось, что он приносит с собой характерный, крепкий запах конюшни.

Как разговаривает мой Чеснок? Я уже отчасти этого касался. Официальная торжественность речи, и нередко в не свойственных делу случаях, уже сама по себе освещала характер Чеснока в спектакле. Учитывал ли я, что это украинская пьеса, что даже сквозь контуры перевода просвечивает в ней национальная и народная природа языка? Я ведь находился на сцене Малого театра, где слово в почете, да и сам я, как сказано было выше, не воспринимал человека вне речи, ему присущей. Но здесь очень легко было встать на скользкий путь избыточного расцвечивания словесной ткани, обыгрывания национального колорита „во что бы то ни стало“. Вот этой ошибки мы старались избегнуть. Хочется думать, что мой Чеснок говорил как подлинный украинский крестьянин, но в его речи сквозила не национальная харак-

терность „вообще", а его собственная. Чеснокова, характерность, что слово героя окрашено бытово и национально, передавало и степень его рассудительность Чеснока, и его душевную озаренность, и его искренность, чистую и деятельную веру в коммунизм.

Такой был мой путь к постижению этого характера, моя личная разработка тех главных свойств, ради которых написан образ, мое индивидуальное „наполнение" их. Путь, вообще говоря, не единственный (и вполне представляю себе и другого Чеснока), но для меня — единственно возможный, потому что на этом пути органически соединились в образе черты передового героя наших дней и человеческий тип, мне особенно близкий сложным сплавом спокойствия и порывистости, энтузиазма и рассудительности, дальнозоркости и наивности, привлекательного и смешного. И все это создало моего Чеснока именно таким, каким в 1941 году он вступил на подмостки Московского Малого театра.

Чеснок был моей первой крупной современной ролью положительного плана. Он утверждал меня в моем праве на дальнейшие творческие поиски в этом плане. Тогда я окончательно понял, что комический характер, вышучиваемый дружески, любовно, может иметь „героический" подтекст, что мне, характерному актеру, следует идти к современному герою через характерность, что лишь индивидуальная правда делает современный образ интересным зрителю. Спектакль „В степях Украины" научил меня многому. Этим я обязан прежде всего Корнейчуку, написавшему пьесу, а затем Малому театру, ее поставившему, давшему мне свободу толковать образ по-своему.

# ГЛАВА XXXI

ГОДЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ · ПОЕЗДКА НА ФРОНТ · НАШИ ГЕРОИ · ТРАДИЦИИ МАЛОГО ТЕАТРА · ОБРАЗЫ А. Н. ОСТРОВСКОГО · ЗРЕЛОСТЬ · ГОРЕ

ЭВАКУАЦИЯ театров в различные районы СССР, поездки бригад артистов на фронты Отечественной войны, обслуживание госпиталей, трудности и нехватка ряда материалов для оформления спектаклей, конечно, сковали жизнь театров. Большинство работников театров первые годы войны жили своими прежними достижениями и несли их в армию или знакомили с ними рабочее население тех промышленных районов страны, куда они было эвакуированы. Новые творческие интересы были направлены на те пьесы, которые живо и по-боевому откликнулись на темы военной действительности. „Русские люди" Симонова, „Партизаны в степях Украины" и „Фронт" Корнейчука, „Нашествие" Леонова усиленно ставились во многих театрах страны. Малый театр эвакуировался в Челябинск, но я, пробыв в этом городе всего два месяца, в начале февраля отправился с бригадой Малого театра на фронт. Когда я ехал на фронт, то я, по правде сказать, думал, что там не до артистов, и несколько досадовал на то, что нас посылают туда, где мы будем в тягость, не участвуя в боевых действиях, отнимая у бойцов пайки, транспорт, хлеб и место для ночевки. Оказалось, что я ошибся. В первые же дни я почувствовал з н а ч е н и е таких поездок. Мы становились живой связью между страной и нашей армией Мы сближались с солдатами, летчиками, офицерами. В нас они чувствовали отношение к ним всей страны. Братскую любовь, боль за их страдания, восхищение их скромным, суровым мужеством. Летчики и солдаты, возвратясь с боевых заданий, подчас не хотели отдохнуть или поесть, а шли скорее,

скорее на концерт, где не только стремились услышать слова, воодушевляющие их на новые подвиги, но, порой, просто хотели подышать воздухом, пришедшим из страны, просто отдохнуть или посмеяться, или пообщаться и погрузиться в разнообразную жизнь концертного искусства, которое так любит весь наш народ.

Большинство артистов, выезжавших на фронт, а выезжали, по существу, все, не только приносили радость бойцам, но и сами получали на фронте для своей громадную пользу.

Фронт являлся большой закалкой и для артистов, а те незабываемые впечатления от фронта, от встреч с героями, от ощущения ритма войны, от своих личных, неповторимых переживаний глубоко западали в душу каждого художника и обогащали его новыми постижениями человеческой психики, обостренной и неожиданной во всех разнообразных своих проявлениях.

Разве не интересно было заметить, что все истинные герои на войне отличались простотой, скромностью, застенчивым отношением к своим подвигам, о которых рассказывали как о самом н е о б х о д и м о м и о б ы д е н н о м, с прибавлением некоторого скептического юмора к своим поистине диковинным делам и поступкам.

Я не был на передовом крае, не был в самом пекле сражений. Бомбежка Москвы, с прямым попаданием полутонной фугасной бомбы в здание, где я находился, была, пожалуй, по ощущениям опаснее и сильнее, чем все мое пребывание на фронте. В Москве я был полузасыпан в подъезде рушившегося надо мной дома и получил контузию от взрывной волны.

Лишившись на некоторое время сознания, я, задыхаясь, в разваливающемся здании, в клубах поднявшейся пыли и штукатурки, в тот раз простился с жизнью стоически, так как я считал, что на меня обрушиваются стены, а в таком положении ничего не оставалось другого, как б о д р о принять неизбежный конец. Я крикнул „прощай" моей спутнице и другу, которая находилась рядом со мной. Я навсегда запомнил, что в этот крик я хотел вложить для нее пожелание смело принять неизбежное — последнюю боль.

Когда наступила тишина, когда я с трудом дыша понял, что мы заживо погребены и зажурчала где-то вода — только тогда стало по-настоящему страшно.

На фронте я не испытал настоящих ужасов войны.

Вот спокойно и довольно низко летят два-три мессершмидта. Так красива долина, освещенная мартовским солнцем, над которой они пролетают, живописны деревни по обе стороны этой долины. Жмурясь от солнца, поглядываешь на „спокойный", совсем не „военный" полет этих хищников. Изредка попыхивают они из пушек и дают короткие пулеметные очереди. Эти звуки в мартовском, весенне-морозном утре только сурово подчеркивают красоту неба, природы и чудесной долины. Но вот из-за избы выбегают несколько бойцов. „Укрывайтесь, заходите во дворы, в избы". Оказывается, на соседней улице пулеметная очередь из этого „спокойного" самолета попала в грузовую машину и убила шофера. Вот он лежит около машины. И крови не видно, а в пальцах руки зажата папироска. Дальше в овраге я вижу наш исковерканный обгоревший танк. Он уже несколько дней стоит здесь. Я заглядываю внутрь и вижу обгорелый и обуглившийся комок, слившийся с рулевым управлением. Безвестный танкист, сгоревший вместе со своей машиной не изгладится из моей памяти во всю жизнь. Так же, как и образ его матери, вставший у меня в ту минуту перед глазами. А вот и первый труп гитлеровского солдата, попавшийся нам на обочине шоссе. Спортивного вида юноша семнадцати-восемнадцати лет лежит с развевающимися по ветру золотисто-рыжеватыми волосами.

Глядя на него, лежащего в сорока километрах от Москвы, куда его занесла гитлеровская военная машина, сознавая всю суровую военную действительность, я все же подумал и о его матери в далекой Германии.

Конечно, то была сентиментальность не по времени. Я вспомнил, что когда-то мечтал быть военным. Плохой бы из меня вышел вояка при такой мягкотелой интеллигентской сентиментальности. И действительно, рассказывая через час коменданту части, куда мы приехали, о моем неожиданном впечатлении от первого мною виденного убитого врага на нашей земле, о его развевающихся волосах, я не встретил интереса или сочувствия.

— Что вы! Несколько дней тому назад их лежало сотни, — сказал он. — Немножко теперь подобрали. Незачем было им приходить сюда, — добавил он.

Вскоре я познакомился там же с очень добродушным, застенчивым малым.

Это мягкотел, вроде меня, подумал я.

— Кто это? — заинтересовался я.

— А это наш разведчик... Здорово поработал. До пятидесяти фашистов у него на счету. Он подползал и проникал к вражеским отдаленным постам и убил уже около пятидесяти гитлеровцев.

— Как же вы это делали? — спросил я.

— Да по-разному,— отвечал он,— вообще, смотря по обстоятельствам.

Тут я начал понимать деловой и трезвый подход к военным будничным и обыденным необходимым делам. Через несколько лет, репетируя роль Шибаева в пьесе Вс. Вишневского „Незабываемый 19-й год", я вспомнил об этом разведчике и постарался воплотить его мягкую непреклонность не без юмора, при всем трагизме положения, в образе Шибаева.

Наш театр первым из всех театров порвался в Москву из эвакуации. Возвращение состоялось в сентябре 1942 года, когда немцы рвались к Сталинграду и Грозному. Постепенно, несмотря на близость фронта, жизнь театра вошла в свою колею. Один за другим возвращались театры из эвакуации. За время эвакуации, а также во время фронтовой поездки я сблизился со многими товарищами по театру. Теплыми, близкими стали отношения с Провом Михайловичем Садовским, который в нашей бригаде также ездил на фронт. Правда, не на все время. Мы исполняли сцену встречи Несчастливцева со Счастливцевым из „Леса". Пров Михайлович вскоре привлек меня к работе в своих постановках Островского. Сначала им были поставлены „Волки и овцы", где я играл Мурзавецкого, а затем он ввел меня уже в шедший спектакль „На всякого мудреца довольно простоты" на роль генерала Крутицкого, которого уже великолепно играли А. И. Зражевский и П. И. Старковский. Несмотря на то, что я должен был быть третьим исполнителем, эта роль, а также работа с Провом Михайловичем очень увлекали меня.

Я не ошибусь, если скажу, что именно этот период работы с Провом Михайловичем, а также мои встречи на сцене с другими столпами Малого театра: А. А. Яблочкиной, Е. Д. Турчаниновой, В. Н. Рыжовой, В. Н. Пашенной, А. А. Остужевым, Н. Я. Яковлевым — незаметно для меня, но окончательно и глубоко направили мое творческое сознание на служение и верность русскому реалистическому театральному искусству.

Да разве можно было пройти мимо, не набраться и не научиться хорошему у старых мастеров Малого театра. Талант Веры Николаевны Пашенной, ее органичность, ее неиссякаемый темперамент и страстность на сцене соединены с простотой и естественностью. Ей глубоко чужды были какие-либо формальные ухищрения любого режиссера. Они отскакивали от нее, как от каменного, монолитного утеса.

Мягкость и простота красок отличали игру Н. Ф. Костромского, которого, к сожалению, я почти не застал в Малом театре.

Непосредственный, неуемный темперамент В. О. Массалитиновой соединялся с ее страстным вниманием ко всем явлениям искусства; она посещала выставки и симфонические концерты до последних дней жизни.

Самозабвенная святая любовь к искусству родного Малого театра у А. А. Яблочкиной и у Е. Д. Турчаниновой составляет смысл их жизни. Для них не существует жизни, кроме как в Малом театре...

Та же любовь к театру проявлялась и у В. Н. Рыжовой, с ее детской наивностью, сохраненной ею до последних лет работы в театре. Сколько раз после ее ухода со сцены приходилось жалеть, что не видно ее „графини бабушки" в третьем акте „Горя от ума", где эта маленькая роль, от страусовых перьев на шляпе до последнего мизинца на руке этой одержимой „эломеней" и вместе с тем полной юмора старухи, была шедевром проникновения в образ и органичности поведения на сцене.

Старик Н. Н. Гремин украшал Малый театр собой в небольших ролях слуг в „Волках и овцах" и в „На всякого мудреца довольно простоты". Эта фигура слилась с ансамблем Малого театра и, как оказалось в дальнейшем, несмотря на свою скромность, была одной из колонн, которые подпирают здание Малого театра.

Да, я хочу еще раз напомнить, как подобные престарелые артисты нужны в Малом театре, как они — даже в небольших ролях — украшают Малый театр и как любит их зритель, как считает их зритель необходимыми в Малом театре.

Надо сказать, что И. Я. Судаков, принесший так много хорошего и нужного для Малого театра с собой из МХАТ, много сделавший для того, чтобы в Малом театре привились ставшие непреложными для советских актеров реалистические богатства системы К. С. Станиславского, вместе с тем бережно относился к традициям Малого театра.

Примерно в 1944—1945 годах в Малый театр поступил А. Д. Дикий. К этому времени я уже поработал с П. М. Садовским и играл в его постановках. С А. Диким у меня произошел такой разговор. „Вот, говорят все о традициях Малого театра, а традиций никаких нет, — сказал он мне,— ведь мы-то с тобой знаем, что пульса нет", — перефразировал он известный анекдот про фельдшера, думая, что я так же иронически отношусь к традициям Малого театра. И вот тогда я впервые почувствовал, что я действительно уже в о ш е л в Малый театр. „Нет они есть, — резко сказал я. — А если ты их не видишь, то выходит, что ты и есть тот фельдшер из анекдота, который сказал врачу, что мы-то с вами, Иван Петрович, знаем, что пульса нет".

Каковы же эти традиции и платформа Малого театра? В чем я увидел их, главным образом работая с П. М. Садовским?

„Умный актер прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешности доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли... должен рассмотреть зачем призвана эта роль. Мелочи, бытовые подробности — это „платье и тело роли, а не душа ее". Вот что писал в своих заметках о театре Гоголь.

„Театр не зеркало, а увеличивающее стекло", — говорил наш современник Маяковский. „Укрупненный реализм" — вот положение, из которого складывается платформа Малого театра.

Мне кажется, что основной актерской реалистической традицией Малого театра является также практическое утверждение ж и з н и о б р а з а на сцене. Д о с т о в е р н о с т ь этой жизни образа, убедительная для зрителей, является главным требованием к игре актера на сцене Малого театра.

[1] Ныне г. Волгоград.

Но такое же требование есть и в Художественном театре по отношению к игре актера

В этой области истоки реалистического актерского мастерства Художественного театра имеет, конечно, общность с главнейшей традицией Малого театра. Станиславский никогда и не оспаривал этой традиции мастеров Малого театра, а восхищался лучшими образцами этого мастерства и сам учился у Щепкина, Садовского и Ленского. Но Станиславский восстал против косности, постановочной рутины, актерских штампов и приемчиков, которые уживались рядом с этими высокими образцами.

Рядом с замечательным реалистическим мастерством у больших артистов в Малом театре у ряда актеров отсутствовала та высокая внешняя техника, которая всегда была одной из прекрасных традиций Малого театра, но которая порой застывала в своем развитии и совершенствовании у невзыскательных актеров и обращалась у них в ряд ремесленных, шаблонных, взятых на прокат истасканных приемов, часто доходивших до уровня „вампуки".

Восстав против такой псевдожизни в театре, Станиславский начал страстно искать и утверждать прежде всего настоящую жизнь образа в своем театре. Для большей убедительности, для большей правды жизни он начал обогащать и утончать актерское искусство рядом жизненных подробностей и наблюдений, поисков новых возможностей для такого обогащения пребывания актера на сцене. Его поиски и результаты этих поисков, отраженные в „системе Станиславского", неоспоримо оплодотворили весь мировой театр.

Однако вокруг Станиславского появилось много вульгаризаторов разных периодов его „системы". Станиславский был очень широким художником и многим увлекался, в дальнейшем частично отказываясь от своих увлечений.

Так, например, в Художественном театре появились интимные полутона, психологические паузы, недоговоренные слова, которые нашлись и были так убедительны в работе над Чеховым. Сама жизнь вопарилась на сцене. Но жизнь на сцене вдруг стала, возможно и без желания Константина Сергеевича, подчас граничить с натурализмом на сцене. Только для жизненного правдоподобия актеры начали везде злоупотреблять этими полутонами и паузами, появились покапливания, посмаркивания, лишние вздохи, поплевывания. Актер для жизненности снимал соринку со своего пиджака или с пиджака своего партнера. Малый театр, как мне кажется, приняв все разумное, новое в утонченности актерского мастерства Станиславским, согласно своим традициям, не должен был перенимать появившегося в то время засорения сценической жизни образа.



Короче говоря, Художественный театр утверждал жизнь образа на сцене, „как в жизни". Малый театр всегда утверждал жизнь образа на сцене, „как на сцене", черпая материал для этого из той же живой, настоящей жизни. Почесывания, покапливания, перемежающиеся сомнительные по необходимости актерских и режиссерских решений паузы увлекали Художественный театр своей жизненностью и правдоподобием.

Все это было чуждо настоящим традициям Малого театра. Если актер — представитель Малого театра — сморкался или капнял на сцене, то он это делал только в том случае, когда это работало на образ или на мысль драматурга. И в этом капле или сморкании должна была быть выражена для зрителя мысль актера, а не только признаки „жизненности".

„Понятие о своих ролях, а не слепое подражание" считал Пушкин главным в работе артиста. „Нужно не представлять, а передавать прежде мысли", — писал в своих заметках о театре Гоголь.

„Жизненность" игры Художественного театра уводила и отучала актеров от той романтической приподнятости, которая отнюдь не мешала в Малом театре жизни образа на сцене, а помогала выявить романтическую суть драматурга, что являлось также великой традицией Малого театра. По этой причине, например, почти вывелись актеры так называемой романтической школы после ушедших Ю. М. Юрьева, М. Ф. Ленина, А. А. Остужева.

Ради жизненного правдоподобия актеры Художественного театра почти переставали владеть стихом на сцене, обращая их в прозу и лишались силы воздействия стиха. При таком подходе к литературной форме и в прозе порой терялся в „правдоподобии" ее авторский ритм.

В традициях Малого театра было умение читать стихи со сцены, а это владение стихотворной формой только помогало жизни образа на сцене данного драматургического произведения.

Со сцены Малого театра говорили „во весь голос"; театральность, яркость красок, полнокровность, которые так увлекали меня с детства и толкали на поиски театрального театра в хорошем смысле этого слова, были также, оказывается, и в традициях Малого театра.

Но только целесообразная „театральность" и „яркость", а не театральность, выявляющаяся как самоцель.

Одной из главных традиций Малого театра была живая связь с современностью. Щепкин, Мочалов, Ермолова, Садовские несли со сцены свои гражданские мысли и чувства.

В мастерстве этих артистов традиции Малого театра никогда не застывали, не окостеневали, а развивались, обогащаясь требованиями и идеями своего века. Великие актеры Малого театра жили интересами своего века, всегда шли в ногу со своим веком, черпали наблюде-

ния из живой жизни, оставаясь верными и правдивыми художниками и вместе с ними также и творцами этой жизни.

Думаю, что некоторые традиции Малого театра совпадали и теперь совпадают с требованиями, ставшими уже традициями и в Художественном театре.

Это — лаконизм, выразительная скупость, целомудренность, протест против всяких отвлекающих украшательств, актерских бирюлек, неоправданных трюков, комикований и пр. и пр.

Все это в совокупности, воспитанное в сознании и вкусе актера, и является в конце концов тем органическим „credo", которое актер предъявляет к себе и к своим товарищам.

Вот эти-то требования со стороны П. М. Садовского и других старших товарищей в Малом театре я ощутил в работе над пьесами Островского. Они не стеснили меня, напротив, я вдруг почувствовал всей душой, что если я раньше правильно осознавал, что главной целью и самым большим творческим удовлетворением актера является р о ж д е н и е и м н о в о г о о б р а з а н а с ц е н е, то теперь я убедился, что этот образ является истинным и настоящим только тогда, когда он правильно, страстно, но вместе с тем организованно ж и в е т и д е й с т в у е т на сцене.

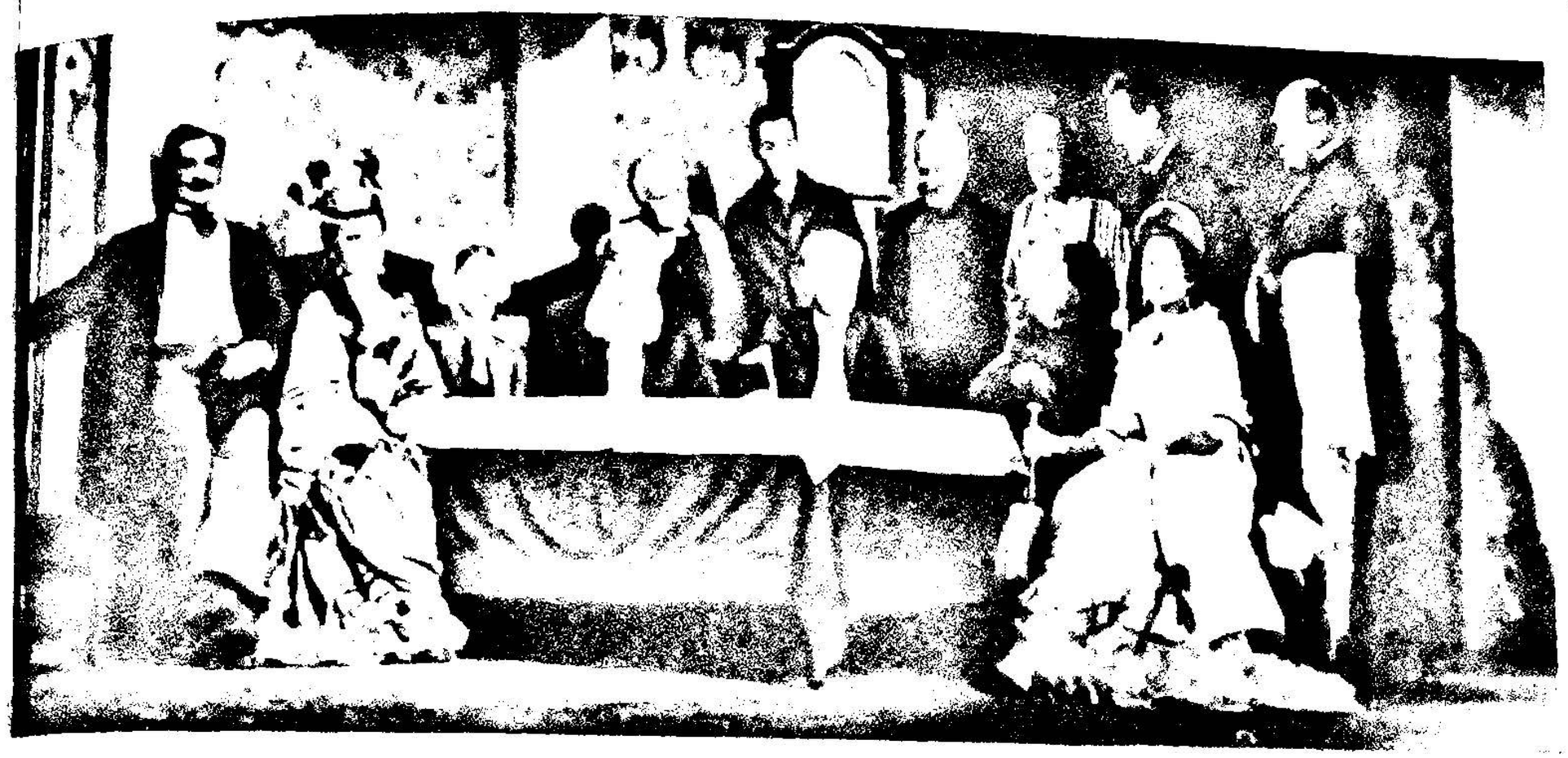
И эта жизнь гораздо ценнее, интереснее и нужнее для актера, чем разыгрывание отдельных положений, отдельных трюков, подача самого себя как актера, а не скромное, порой как бы незаметное, пребывание на сцене во взаимосвязи с партнерами. Эта верность ж и з н и о б р а з а куда прекраснее, куда больше потом западает в душу зрителя, чем самоцельное выпячивание актером своего мастерства как бы ради мастерства, а не ради предложенной драматургом ж и з н и о б р а з а, соответствующего идее пьесы.

Я с радостью увидел, что П. М. Садовский вовсе не отказывается от „трюков" и „украшений" и сам мне их предлагает, но я увидел, что эти трюки как бы вытекают из самой ж и з н и о б р а з а, а не являются отдельной выдумкой. Генерал Крутицкий, в упоении декламируя Озерова в трагической позе, не замечая ухода Клеопатры Львовны Мамаевой, царапает ногтями дверь; после любовных воспоминаний в сцене с Турусиной, уходя, подрыгивает и поводит ногой; дирижирует линейкой, когда Глумов скороговоркой произносит заученный отрывок из его произведения.

Пьяный Мурзавецкий спиной идет к самой рампе и чуть не падает в оркестр, задерживаемый в последний момент Лыняевым. С радостью ухватывая и дополняя режиссерские предложения своей выдумкой, я не мог не чувствовать, что эти украшения сливаются с линией роли и поэтому они мне становились особенно дороги.

Часто я шел еще по старой дороге, хотел уйти пьяным на четвереньках со сцены в поисках своего друга собаки Тамерлана, но Пров Ми-

**МУРЗАВЕЦКИЙ**
**«Волки и овцы» А. Островского.**
**Малый театр. 1945**



**П. М. Садовский с участниками спектакля «Волки и овцы». 1945**

Кукушкина — В. Пашенная
Юсов — И. Ильинский.
«Доходное место»
А. Островского. Малый театр. 1948

**КАРТАВИН**
«Когда ломаются копья»
Н. Погодина. Малый театр. 1953 (фото слева)

**ШИБАЕВ**
«Незабываемый 1919-й»
Вс. Вишневского. Малый театр. 1950 (фото справа)

хайлович мягко, но проникновенно переводил меня в свою веру и уводил от резкостей, которые так соблазнительны для актера, становящегося порой незаметно для себя на путь угождения низким вкусам зрителей.

Я с интересом сделал несколько наблюдений в работе Прова Михайловича и с моими товарищами.

Пров Михайлович предлагал исполнительнице роли Глафиры в „Волках и овцах" Д. В. Зеркаловой удивительно наивные и свежие краски, кристальные по своей ясности.

Очень талантливая актриса Д. В. Зеркалова брала их и великолепно с их помощью преодолевала предлагаемые режиссером трудности. Проходило несколько репетиций и вдруг я замечал, что Дарья Васильевна в какой-то степени возвращается к своим, с ее точки зрения, спасительным и проверенным приемам игры. Играла она все равно в конце концов мастерски, но мне казалось, что, если бы она психологически забыла свои „спасительные" для себя приемы и доверилась всецело режиссеру, результат был бы еще лучше и она достигла бы самих больших высот актерского исполнения. Не применительно к Д. В. Зеркаловой, но нечто подобное в игре других актеров Малого театра, не буду называть фамилий, Пров Михайлович называл актерской трусостью.

„Вот, — говорил он, — боясь, что не дойдет фраза, актер N не решается бросить эту фразу просто и невзначай, а нажимает на нее, зная, что эта фраза смешна и доходчива, напирает на нее, потому, не дай бог, вдруг не дойдет до зрителя. Имел бы он щедрость и смелость сказать ее по существу действия, по тихо и просто — и выиграл бы. Ну, на худой конец, один-два раза пропуделял бы ее, а через два спектакля обрел бы вкус к более высокому классу игры. Нет, боится, жадничает", — прибавлял Пров Михайлович в заключение.

В какой-то степени я чувствовал, что эти замечания относились и ко мне. Кое в чем, однако, я упорно не соглашался с Провом Михайловичем, расходился порой с ним во взглядах и оценках.

Мою творческую близость к нему омрачило, например, отношение его к моему Хлестакову. В этой роли он меня упорно не признавал, торопился перевести меня на городничего.

Когда он стал художественным руководителем театра в 1945 году, он не хотел, чтобы я играл Хлестакова в постановке 1946/47 года, что, к глубокому моему огорчению, и разъединило нас до самой его тяжелой и смертельной болезни. Правда, в разговоре с ним как-то выяснилось, что он совершенно не признает Чехова в роли Хлестакова. С этим я уже никак не мог согласиться, так как считал исполнение Чеховым Хлестакова почти гениальным. Как-то на одной из репетиций в показе Хлестакова Провом Михайловичем я понял, что он видит Хлестакова только в ключе „петербургского повесы".

Таким его играл, по-видимому, и Михаил Провович Садовский, отец Прова Михайловича. Хотя по амплуа он не был первым любовником Ивана Хлестакова в этом ключе, он не уходил от традиций Малого театра, и Пров Михайлович оставался на страже этой традиции. Возможно, и здесь в отношении роли Хлестакова у Прова Михайловича была доля истины. Я лично (о себе не могу судить), кроме Чехова, не был удовлетворен ни одним Хлестаковым, игравшим в манере Чехова. Надо было обладать талантом Чехова и мудростью его режиссера Станиславского, поставившего с ним „Ревизора", чтобы смочь так смело и сокрушающе убедительно разрушить старые традиции в решении этого образа. У других актеров, подражавших Чехову, кроме кривляния ничего не получалось.

Играя в пьесах Островского, поставленных П. М. Садовским, я и по сей день стараюсь совершенствовать свои роли.

Кажется, легкое дело — Мурзавецкий. Сквозное его действие: „как бы и где бы выпить, как бы и где бы добавить". Больше никаких интересов в жизни. Любит свою собаку „Тамерлана". И вот уже пятнадцатый год я не считаю мою задачу решенной. Несколько раз менял внутренние, логические ходы мыслей этого человека.

В свое время вспоминал одного пьяницу, который у меня стоял перед глазами как живой в своем неизменном предвкушении выпивки. Встретил как-то другого пьяницу, теннисиста-тренера, который долго, невнятно мне объяснял, как надо бить слева и как надо ставить ногу при этом, затем разглагольствовал о постановке, которую он видел у вахтанговцев, и потом быстро направился в забегаловку. И вдруг я подумал: а ведь когда он меня учил и разглагольствовал о разных предметах, мысли его были уже в забегаловке. Вот он — Мурзавецкий. И я после этого кое-что привнес нового в мою игру Мурзавецкого. Главное же в решении этого образа это то, что при всей своей наглой, пьяной, армейской развязности он все-таки овца.

Большую работу по перестройке образа „на ходу" мне пришлось проделать в „Доходном месте" в роли Юсова. Этот спектакль был поставлен К. А. Зубовым и В. И. Цыганковым. Режиссура пропустила, и я вместе с ней самое существенное в роли Юсова. К. А. Зубов во многих своих постановках страдал социологической вульгаризацией. Драматургию Островского он, как мне казалось, недостаточно любил, не был верен в своей работе драматургу, а в образе Юсова хотел показать „варравинские" черты чиновника, присущие драматургии Сухово-Кобылина, а не Островского.

Таким решением он думал и обострить образ чиновника Островского и осовременить отношение к нему зрителей.

Поэтому на первых порах Юсов получался у меня излишне злым и волевым. Углубившись в образ, я понял, что Юсов по-своему добрый человек, искренне верящий в то, что он „правильно живет", что



так только и надо жить, в меру возможности брать взятки, раболепствовать перед начальством, молиться богу, делать добрые дела. Он как бы являет из себя „патриарха" такого образа жизни. В этой наивной уверенности, в безапелляционной важности, с которой он проповедует, утверждает такой порядок жизни, заключается соль образа Юсова. Этот мой образ мне пришлось также на ходу спектаклей не только совершенствовать, но и переменить трактовку его, что, кстати, бывает очень трудно, так как вся роль в таких случаях должна быть как бы сдвинутой с места. Многие же прежние места роли, интонации, мизансцены въедаются глубоко в актера, обретают внешнюю форму и их трудно уже оторвать от себя.

К столетию со дня смерти Н. В. Гоголя к юбилейному спектаклю „Ревизор" я подготовил роль городничего. К сожалению, для осуществления этой задачи срок был мне предоставлен крайне небольшой — всего один месяц.

Я работал очень напряженно и днем и ночью. Режиссер В. И. Цыганков очень помог мне уяснить и выявить линию городничего в столь короткий срок.

Раскрывая текст „Ревизора", сразу же сталкиваешься с характеристикой городничего, данной самим Гоголем в разделе „Характеры и костюмы".

Что для меня лично самое важное в этой характеристике? „Уже постаревший на службе и очень не глупый, по-своему, человек"; „хотя и взяточник, но ведет себя очень солидно", „довольно сурьезен"; „черты лица его грубы и жестки, как у всякого, начавшего тяжелую службу с нижних чинов". Последнее видится мне главнейшим. Я представляю себе, что городничий действительно прошел всю служебно-бюрократическую лестницу, прежде чем добрался до высшего чина в уездной администрации: был и квартальным, и частным приставом, фигурировал и в других незначительных должностях. И потому в деятельности всех окружающих его чиновников, во всех нарушениях и беззакониях для него ничего тайного нет. Неповоротливый и в то же время юркий, глубоко невежественный и в то же время весьма неглупый, он в совершенстве превзошел технику „подсовывания", он умеет, когда нужно, и дать и тем более взять.

Если Хлестаков казался мне шкодливым щенком, действующим „без всякого соображения", то городничий в моем представлении — старая, матерая крыса, умудренная годами и превратностями судьбы, и от этого еще более хищная, еще более беспощадная к слабым мира сего. Играя городничего, я добивался, чтобы зритель поверил, что мой городничий „трех губернаторов обманул!! что губернаторов! нечего говорить и про губернаторов", что для него все средства хороши, лишь бы сохранить свое упроченное и главенствующее положение в уездном обществе.

Для меня городничий — это один из тех столпов, на которых держится полицейский режим николаевской эпохи. Он защищает не только себя со всеми злоупотреблениями и взятками — он как бы защищает честь мундира, честь чиновничьей корпорации, защищает тот строй, который позволяет ему грабить безнаказанно. Поэтому он так активен, так всецело поглощен поставленной перед самим собой целью — половчее обойти петербургского гостя, чтоб и порядки во вверенном ему городе остались прежними и чтобы можно было бы даже извлечь из этого дела известную пользу.

В то же время как ни ясна была мне, исполнителю, полицейская „угрюм-бурчеевская" сущность образа, но было бы большой ошибкой забывать о том, что дело все-таки происходит в комедии. У нас об этом забывают часто, особенно когда речь идет о социально значительном образе, таком, который обобщает в себе крупные реакционные явления прошлого. В этих случаях актер ищет впечатления тяжелого, давящего, нагнетает „социальные" краски, избегая смешного, боясь дискредитировать смехом свой обличительный замысел. Вот почему у нас так редко удаются на сцене сатирические образы комедии. Они утрачивают свое основное свойство — вызывать смех в зрительном зале. А я стою за то, чтобы образ в комедии был в первую очередь к о м е д и й н ы м образом, и если городничий человек, на мой взгляд, сметливый и дальновидный, не наивен по свойствам характера, зато он наивен, так сказать, в меру исторического момента, охватываемого действием „Ревизора".

Времена гоголевских чиновников — суть времена невежественные и патриархальные; это — уездная дикость, которой еще не коснулась рука цивилизованного варварства; отсюда — две крысы, которые так предательски „понюхали и пошли прочь", и унтер-офицерша, что „сама себя высекла", и методы личной расправы с купцами и квартальными, и при каждом удобном случае весьма незамысловатое плутовство. Городничего нельзя вырывать из логики его времени, он непонятен вне исторического этапа, какой тогда переживала страна.

Роль городничего распадается на несколько стадий — на каждой из них перед героем стоит определенная и весьма действенная задача. Его первые распоряжения и „советы" чиновникам — это мобилизация сил на случай внезапного наезда ревизора. Нельзя сказать, что поначалу он так уж напуган. „Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал". Городничий знает: кругом него правых нет — все виноваты, у каждого „рыльце в пушку". Стало быть, общий интерес объединяет в данном случае чиновников города, сплачивает их. Отечески предупреждая чиновников об „упущениях", заметных по ведомству каждого, я старался вложить в свои речи змеиную ласковость, даже отечески обнимал то одного, то другого за плечи, а внутренняя задача была обратной: попутно свести застарелые счеты,



показать, что я знаю присутствующих как облупленных, и тем запугать на случай возможных „забегов" с жалобой к приезжему начальству.

Затем наступал следующий этап: крысы снились городничему недаром — „молодой человек в партикулярном платье" явился. В подлинность приезжего ревизора городничий верит бесповоротно и сразу: слишком нечиста совесть у этого „блюстителя законов", чтобы малейшая угроза ревизии не порождала в душе его самых мрачных предчувствий. Но растерянность городничего длится одну секунду; он сразу же начинает действовать и, постепенно набирая темп, устремляется в атаку на петербургского гостя как на неприступную крепость, которую нужно взять во что бы то ни стало.

Что главное в начавшейся борьбе городничего за свое место под солнцем: п о д с у н у т ь. Здесь и сказывается примитивность этой натуры, малый круг известных городничему способов защиты и нападения. Оправдываясь со всей возможной горячностью, бормоча что-то об унтер-офицерской вдове, которая „сама себя высекла", он в то же время весь нацелен на „заступнину-взятку" и, улучив подходящий момент, вкладывает пачку кредиток в руку Хлестакова, вкладывает привычным, натренированным жестом и даже, несмотря на испуг, с известным шиком, как иногда сдает колоду карт лихой и азартный игрок.

Но вот взятка дана и принята, выяснено, что грозный „чиновник из Петербурга" ничем в этом смысле не отличается от прочих берущих. Наступает следующая стадия развития роли. Теперь городничему уже мало не потерпеть урона, закрепить первый успех; теперь он уже хочет заработать на деле с ревизором. И он начинает действовать по строго обдуманному, а впрочем, тоже довольно примитивному плану: подкупить, напоить, расположить в свою пользу приезжего, не допустить к нему горожан с „просьбами", создать видимость благоустройства в городе и ревностного исполнения службы. Начинается двойная игра: с Хлестаковым городничий подобострастен, унижен, льстив, добродетелен, патриархален; он движется с какой-то полицейской грацией, гнет шею со всем усердием, выходит из комнаты, пятясь задом, чтобы, не дай бог, не повернуться спиной к начальству. Он и Осипа в третьем акте обволакивает и обхаживает не для того, чтоб ласкова была „собачка дворника", но также потому, что ему важно выведать у слуги о повадках барина, о его вкусах и привычках.

С другой стороны, продолжается молниеносная и по-своему блистательная организация эффектов „служебного рвения", демонстрация высоких качеств самого городничего перед мнимым ревизором. Страх проходит, нарастает скрытое торжество, и даже в сцене фантасмагорического вранья Хлестакова мой городничий хоть и испуган, конечно, но больше потрясен фактом, что такую особу ему удалось одурачить и приучить.

Пятый акт — апогей городничего. Здесь он — в зените славы. Как истый гоголевский герой, он обладает горячей фантазией и в мечтах своих занесется очень высоко. Генеральский чин, место в Петербурге, знатное общество, в котором он, городничий, — лицо уважаемое и почтенное. Все это весьма реально проносится перед его глазами. И тут независимо от моей собственной воли ноги мои начинали слегка приплясывать, и до самого прихода почтмейстера я не мог уже просто ходить по сцене, но двигался в тяжелом скачущем ритме, похожем на какие-то обрубки танца.

Несколько слов о сцене с купцами. Я это место в „Ревизоре“ долгое время не любил играть, и оно у меня не получалось. Ведь по традиции именно здесь наиболее демонстративна звериная природа образа, здесь нужно бить и топтать ногами купцов, творя самочинную расправу над ними. А я всякий раз чувствовал: не хочется мне их топтать, не хочется пускать в ход кулаки, не выдерживает этого характер комедии. Потом я понял: бить купцов действительно не следует — это натуралистично, грубо, это противно видеть зрителю; достаточно лишь пригрозить им как следует, и воображение смотрящих само дорисует картину, причем куда более яркую. В искусстве иногда лучше недосказать, чем прописать курсивом. Пусть городничий только грозит купцам — и по недвусмысленной интонации, с какой он еще в первом акте говорит о „неудовольствии“, и по тому, как грозно обертывается он на одного из чиновников, захихикавших не вовремя, и по тому, как, взявши обоих за шиворот, изгоняет он из гостиной ревностно застучавших сапогами квартальных, легко себе представить, какой будет расправа.

Теперь мой городничий не столько в мстительном наслаждении топчет повалившихся в ноги купцов, сколько вдосталь куражится над ними, предпочитая замахиваться и пугать, чем пускать в ход свои увесистые кулаки. Думаю, что и разоблачительный смысл сцены в этом случае яснее доходит до зрителя.

Но вот разорвалась бомба — явился почтмейстер с письмом от Хлестакова к Тряпичкину. Происходит крушение, обрыв. Со своих заоблачных высей городничий стремительно падает вниз.

Мне представлялось всегда, что падение это именно стремительно. Ведь городничий по-своему незауряден — заурядному не пробиться к власти, начавши службу с низших чинов. О сути происходящего он догадывается сразу, и если кричит и беснуется, затыкая рот почтмейстеру, то только затем, чтобы оттянуть время, избежать публичного скандала, найти какой-нибудь выход из создавшегося положения, не дать торжествовать своим многочисленным врагам.

Но ничего не выходит. Слова падают беспощадно и четко и наконец звучит роковое: „Глуп, как сивый мерин“. Это последняя капля. Городничий тщеславен. Его сводит с ума мысль о том, что он, пройдоха из пройдох, мошенник над всеми мошенниками, так жестоко, так глупо



попался. Это злобное исступление питает знаменитый монолог городничего, накладывая последние краски на образ градоначальника, достойного николаевской эпохи.

Кстати, об этом монологе и его знаменитой реплике: „Чему смеетесь? над собою смеетесь!“

По установившимся в советском театре традициям она обычно адресуется не в зрительный зал, а гостям, заполняющим дом городничего. И поначалу я репетировал и играл так же, но упорно чувствовал себя в этой сцене неудобно, фальшиво. Я чувствовал, что заряд не попадает в цель, что ударная сила реплики не используется. Ведь если актер правильно ведет монолог городничего, гости смеяться не смогут — им будет не смешно, а страшно. У современников Гоголя не было сомнений, что автор адресует слова городничего в зрительный зал. Разумеется, тогда и зал был совершенно другим. Однако и в этом случае, как во всех прочих, малейшее отступление от замысла Гоголя грозит актеру утерей сценической правды.

Меня часто спрашивают, не мешает ли мне играть городничего то, что в этом же спектакле я годами играл Хлестакова? Или, наоборот, замечают, что мне, наверное, легко играть новую роль в „Ревизоре“, где все знакомо, где каждая реплика на слуху, а весь огромный текст городничего давно уже врезался в память. Ни то, ни другое неверно. Прежде всего, получив роль городничего, я столкнулся с тем, что текст этой роли воспринимается мною как „чужой“, незнакомый даже в тех актах, где у городничего с Хлестаковым парные сцены. Это значит, что, слушая слова городничего в образе Хлестакова, я и воспринимаю их в спектакле с позиций Хлестакова, а не как актер Ильинский, и потому весь текст приходится переучивать заново. Но то обстоятельство, что я в „Ревизоре“ годами играл роль Хлестакова, не только не мешало мне репетировать городничего, но, напротив, очень помогало, так как я точно знал линию действия его основного партнера по пьесе, знал, чего добивается от городничего Хлестаков. С другой стороны, работая над новой ролью, я одновременно проверял все, что было сделано мной в прежней роли. Так городничий правил Хлестакова, Хлестаков — городничего.

Плоды этой взаимной проверки я непосредственно пожинаю в спектакле. Так, например, играя Хлестакова, я всегда ощущал известную фальшь в сцене первой встречи героев в гостинице — ощущал ее и в своем поведении и в поведении партнера. У нас эта сцена была построена так, что оба собеседника лыка не вяжут от страха, не поднимают глаз друг на друга и оправдываются, почти не вникая в смысл произносимых слов, — на этом держалось недоразумение с фальшивым ревизором. Но стопило мне случайно увидеть испуганную, молящую физиономию городничего, как сразу же делалось неудобно, и я спешил отвести глаза. Думаю, что схожие ощущения должен был испытывать мой

партнер, заметив растерянность и жалкий вид петербургского гостя. А от правильного решения этой сцены очень многое зависит. Ведь городничий — и опытен и по-своему неглуп: учуяв испуг Хлестакова, он может точно же догадаться, что перед ним не настоящий ревизор. Да и Хлестаков, по своему обычаю, с человеком испуганным сразу станет нагл и развязен. Как сделать так, чтобы заблуждение городничего было психологически мотивировано, чтобы оно объяснялось не только тем, что у страха глаза велики?

Мы долго думали над решением этой сцены и наконец поняли, что страх у людей может выражаться по-разному. Иной действительно от страха робеет, теряется, а иной от отчаяния сам начинает наскакивать, бросаясь очертя голову навстречу опасности, которая ему грозит. Так, в нашем спектакле стал наскакивать на городничего Хлестаков, наскакивать азартно, в какой-то момент стуча кулаком по столу и даже притопывая ногой.

Зрителю видно, конечно, что Хлестаков смертельно испуган, но городничий сам находится в таком градусе, когда он только осознает, что начальник сердится, распекает его за что-то, и в свою очередь, обезумев от страха, выпучив глаза, ревет без памяти: „По неопытности, ей-богу, по неопытности!“ — тем самым окончательно запугивая Хлестакова.

Еще пример из того же акта. После того как взятка уже подсунута столичному гостю, городничий начинает чувствовать себя в его присутствии довольно свободно. Гоголь подчеркивает это, дав своему городничему несколько реплик à parté, не без юмора оценивающих Хлестакова.

В старом спектакле эти реплики говорились откровенно в сторону, и каждый раз, как подобострастно улыбающийся городничий вдруг отворачивался от меня самым непочтительным образом, я начинал чувствовать себя неловко. „Как хотите, я не могу жить без Петербурга. За что ж, в самом деле, я должен погубить жизнь с мужиками? Теперь не те потребности; душа моя жаждет просвещения“, — после этих слов Хлестакова следует длинное à parté городничего: „Славно завязал узелок! Врет-врет — и нигде не оборвется! А ведь какой невзрачный, низенький. Кажется, ногтем бы придавил его. Ну, да постой, ты у меня проговоришься. Я тебя уже заставлю побольше рассказать“. Видя перед собой щетинистый затылок городничего, я также вынужден был от него отворачиваться и изо всех сил старался отыгрывать это самое „просвещение“, о котором говорит Хлестаков: принимал солидные позы, рисовался, изображал на лице своем „много-много всего“. И все-таки чувствовал себя неважно.

Но вот я начал готовить городничего и скоро понял, что решительно не могу ни отворачиваться от грозного ревизора, ни поверять свои сокровенные мысли Добчинскому. На протяжении трех средних актов пьесы мой городничий вообще ни на секунду не отводит глаз от



Хлестакова: это объясняется не только уездным представлением об учтивости, но и необходимостью улавливать и фиксировать всякую перемену в настроении приезжего гостя, чтобы быть на этот случай во всеоружии. Я понял, что à parté городничего можно адресовать в лицо Хлестакову, только нужно суметь передать сценическим приемом, что слова эти есть сокровенные мысли городничего и они предназначены зрителю, а не приезжему гостю. Я говорю теперь эти реплики (а их на протяжении акта четыре), не отводя глаз от Хлестакова, лишь слегка откидываю назад корпус, чуть-чуть, почти неприметно, разворачиваюсь к зрителю да слегка понижаю тембр голоса. С тех пор как я это делаю, сцена сразу ожила, дав нам обоим радостное ощущение правды, и мой партнер обрел более спокойную мизансцену, а внимание публики, как и следует, оказалось сосредоточенным на городничем.

Этот пример лишний раз подтверждает, с каким необычайным чувством ансамбля написана пьеса Гоголя. В ней нет ни одного пустого слова — каждое, как петля в вязанье, тесно цепляется за соседнее. Играя городничего вслед за Хлестаковым, я имел много случаев в этом удостовериться. Гоголевский спектакль лишь тогда может считаться удавшимся, если в нем все характеры существуют не сами по себе, но в тесном взаимодействии друг с другом. Нельзя играть Гоголя правильно вне крепкого сценического ансамбля. И недаром автор с такой тщательностью разрабатывал финальную немую сцену комедии — вплоть до третьестепенных лиц.

Так, на протяжении более чем полутора десятка лет, которые я провел в атмосфере „Ревизора“, я успел убедиться что если в акте, в сцене, в роли что-нибудь не ладится, если та или иная реплика „не ложится“ на язык актеру, если он себя чувствует неловко в сцене, — значит, Гоголь им еще не дочитан и недопонят, значит, есть еще в тексте пьесы в „Предуведомлении“, в „Театральном разъезде“ и прочих эстетических манифестах Гоголя какие-то указания, нами еще не угаданные и не использованные. Я глубоко понял, что все секреты того, как нужно играть Гоголя, заключены в самом Гоголе, в его бесспорном режиссерском таланте, который сквозит между строк его пьес. Стоит только прислушаться к указаниям великого драматурга, довериться им — и актер непременно окажется в выигрыше.

Таков основной итог, к которому я пришел на протяжении всего многолетнего общения с Гоголем — одним из гигантов русской классической драматургии.

Примерно в то же время, когда я в Малом театре играл в „Ревизоре“ эти две роли попеременно в кино началась экранизация „Ревизора“. Кинорежиссер В. Петров предложил мне „пробоваться“ в роли Хлестакова.

Пробы... Необходимо объяснить, что такое пробы в кино. В будущем проб, мне кажется, не будет, за исключением проб, требующихся

актеру для проверки сходства с каким-либо историческим лицом, которое он собирается играть. Пробы, конечно, будут. Но они будут иметь практическое значение. Актер, играющий ту или иную роль, будет вместе с режиссером и оператором искать и пробовать грим, костюм. Перед аппаратом актер может попробовать и проверить несколько эскизов для будущей роли. Такие пробы полезны и необходимы. Бывают пробы другие. Режиссер собирает десять, а то и пятнадцать актеров, каждый из которых мог бы предположительно играть данную роль. Затем режиссер совместно с дирекцией просматривает и отбирает актера.

Как вы думаете, спрошу я читателя, можно ли пробовать актеров и должны ли соглашаться пробоваться актеры, уже проявившие себя на сцене или в кино?

Ну, скажем, можно было бы составить некую комиссию и попробовать на какую-либо роль Варламова, Давыдова, Москвина, Станиславского, Грибунина, Тарханова? Думаю, что целесообразнее было бы выбрать одного из них заранее. Так и кинорежиссеры и всевозможные представители дирекции и министерства также заранее могут знать наших советских актеров, а не судить о пригодности актера по „типажу", по эскизу заснятой пробной сцены, по подобной „пробе" будущего образа. Не ясно ли, что образ создается в репетиционной работе, в период съемок, а не случайным гримом или париком за один час работы. Как бы посмотрели на такие „пробы" сами режиссеры, если бы мы, актеры, их начали „пробовать". Как бы посмотрели на это композиторы и другие уважающие себя художники? И вот все же, к сожалению, актеры позволяют себя пробовать.

Я в кино на пробы не соглашался. Здесь же пробоваться было бессмысленно, так как за две недели до этого вышел фильм „Мастера Малого театра", где я был занят в роли Хлестакова и режиссер мог посмотреть и увидеть мою пригодность или непригодность к роли по этому фильму. Отказавшись пробоваться в Хлестакове, я предложил Петрову, чтобы он меня попробовал в двух ролях и что я предлагаю играть и Хлестакова и городничего. В условиях техники кино это можно было легко сделать и, мне кажется, что это могло бы получиться очень интересно. Вот какую пробу предложил я ему.

Петров, к сожалению, не пошел даже на п р о б у такой комбинации. Я же до сих пор жалею об этом. Впрочем, фильм был этот решен режиссером неинтересно и не заслужил достойного признания зрителя.

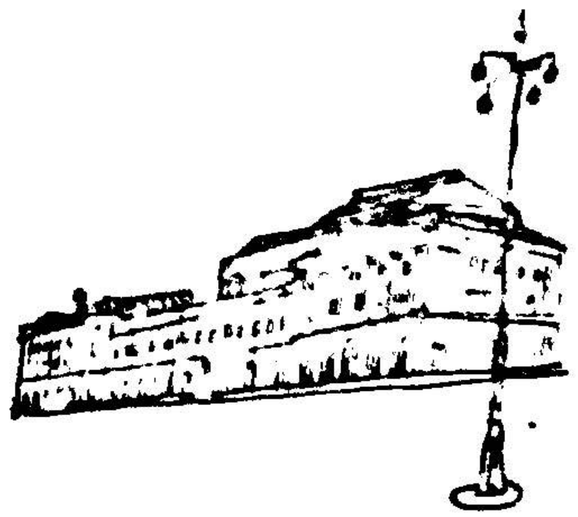
К пятидесятилетнему возрасту я уже, как мне кажется, всецело вошел и влился в Малый театр; его лучшие традиции стали мне близки и дороги. Я мог ошибаться, искать, но я уже утверждал в ряде ролей эти традиции, был на защите этих традиций и почти совершенно изжил в себе груз формалистического театра, оставив себе на вооружение только действительно ценное, что я получил у Мейерхольда.



Это — свободный, творческий кругозор, внешняя техника, также сила и значение ритма, которые я интуитивно ощутил в театре Мейерхольда и лишь в Малом театре начал вполне осознавать их первостепенную роль в творчестве актера.

В эти годы, когда определилась моя зрелость как художника и актера, в мою жизнь ураганом ворвалось большое горе, которое едва не сломало меня совершенно. То была безвременная потеря моей подруги, спутницы моей жизни. Я могу благодарить судьбу, что это горе не сломило меня окончательно, но оно заставило пересмотреть многое в моей жизни, оно заставило задуматься о моем призвании художника и осознать тот высокий долг, который я обязан выполнять в своей жизни и в своем творчестве как человек и художник. Через несколько лет я обрел новую жизнь, любовь и счастье. А все мои творческие силы направились на то, чтобы не на словах, а на деле, слезами и смехом со сцены помогать добру и правде.

# ГЛАВА XXXII



МАТРОС ШИБАЕВ · АКАДЕМИК КАРТАВИН · ОГУРЦОВ · АКИМ · ФОМА ОПИСКИН · МАЛЫЙ ТЕАТР И ЕГО НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ · СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ И БУДУЩАЯ КНИГА · ГИМН РИТМУ · ГЛАВНОЕ · К МОЛОДЕЖИ (ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ)

ЗА ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ я сыграл две роли в пьесах советской драматургии.

Это матрос Шибаев в „Незабываемом девятнадцатом" Вс. Вишневского и роль академика Картавина в пьесе Н. Погодина „Когда ломаются копья". В работе над ролью революционного матроса Шибаева мне, как я уже упоминал ранее, помогла первая встреча с драматургом Всеволодом Вишневским в театре Мейерхольда в его же пьесе „Последний решительный". Вс. Вишневский очень хорошо изучил и сам великолепно передавал в чтении ряд образов таких „морячков" разной формации. Роль Шибаева представляла немалые трудности. Эти трудности состояли главным образом в том, что, несмотря на наличие многих комических жанровых особенностей в этой роли, своеобразных словечек и примет „братишки", в ней имелась очень серьезная идеологическая нагрузка. Шибаев, несмотря и даже вопреки своей некоторой „экзотичности" матроса-революционера первых лет Октября, являлся представителем передовой части флота, был одним из первых, беззаветно преданных революции руководителей революционного, особого отдела флота. Актеру надо было оправдать в этой роли то безграничное доверие, которое оказала партия Шибаеву, поручив ему, несмотря на его простоватость, ответственнейшее поручение. В первом же своем появлении Шибаев должен был внушить зрителю свою непоколебимую веру в правое дело революции, показать свою чистую детскую душу в сочетании с готовностью, не задумываясь, отдать эту душу в борьбе за святое народное дело. Переводя это на язык сценически-конкретный,



актеру надо было сочетать комические элементы в роли с глубиной драматичностью русского народного характера. Надо было быть достаточно верным в ситуациях пьесы, несколько облегченных и схематичных у автора. Я поставил себе еще одну задачу. Мне хотелось, чтобы Шибаев нес в себе не только черты революционного матроса, увешанного пулеметными лентами, маузерами, кольтами, взлохмаченного и несколько анархичного. Я захотел увидеть черты, которые ведут к современности. Я как бы отталкивался в этой работе от печатания шагов сменяющегося караула молодых курсантов в Кремле. В образе Шибаева мне хотелось воспроизвести этот печатный непоколебимый шаг революции, живой и слышимый в наши дни. В вихре революционных событий мне хотелось увидеть в Шибаеве дисциплинированность и волю, которые в конце концов привели к окончательной победе революции, а не только бесшабашную романтику матроса-братишки „своего в доску". Поэтому и во внешнем облике я с помощью режиссуры (К. А. Зубова и В. И. Цыганкова) отказался от всякой эффектной „экзотичности", а сохранил в Шибаеве вполне дисциплинированный и заурядный вид, ничем не отличающий его от обыкновенного, рядового матроса в строю и на боевом посту. Мне хотелось также, чтобы зритель чувствовал, что если такой смекалистый самородок, как Шибаев, уцелеет, то он будет учиться, совершенствоваться и станет одним из тех больших людей из народа, которых мы часто видим теперь на самых ответственных участках нашего великого строительства коммунизма, возглавляющих нашу созидательную работу.

И наконец, мне хотелось в этой роли, как и в других положительных образах советских людей, которых мне приходилось играть, показать ясную, честную, кристальную душу такого человека. Работа моя была высоко оценена общественностью. Мои товарищи, режиссура и я были удостоены Государственной премии первой степени. Пресса единодушно отмечала мой успех в этой роли. Примером этих оценок может служить следующее высказывание Н. Погодина: „Шибаева в исполнении И. Ильинского можно причислить к классическому образу революционного матроса Октября. Чудесный человеческий тип. Природный русский ум и быстрая смекалка, недоверчивость и простодушие, неистребимый юмор и несгибаемая воля — такой характер создает Ильинский, и потому его матрос Шибаев есть наш народный образ, в широком смысле этого слова" („Культура и жизнь", декабрь 1950 г.).

Следующей моей ролью в советской драматургии была роль академика Картавина в пьесе Н. Погодина „Когда ломаются копья".

Казалось бы, мне, актеру Ильинскому, человеку интеллигентной профессии, должны быть ближе, понятнее психология и характер этой роли, чем внутренний мир крестьянина Чеснока или матроса Ши-

бавина. Но я уже говорил о своей внутренней тяге к натурам бесхитростным и цельным, как бы отлитым из одного куска. В Картавине есть многое, что отдаляет его от моего излюбленного типа, но есть и то, что его с ним сближает, — какие-то скрытые качества души. Не будь в Картавине нравственной чистоты и честности, неподвластной житейским испытаниям, мне кажется, я не сумел бы сыграть роль. Она захватила, взволновала меня тогда, когда я добрался до этой сердцевины, когда я понял, что Картавин не только чист душой и глубоко порядочен, но у него есть даже некоторая тайная гордость этой своей незапятнанной чистотой.

„Кто же я перед вами — тип положительный или отрицательный?" — неотступно вопрошает Картавин в финале комедии. Реплика эта весьма „принимается", да она и в самом деле метко бьет по примитивной „классификации" персонажей, принятой в наших пьесах, по условно положительным и условно отрицательным героям некоторых спектаклей. Но значит ли это, что я, актер, играющий Картавина, могу бездумно следовать обстоятельствам роли, не отдавая себе отчета в том, что́ за человек встретился мне на пути, как оценивать его слабости и дурные поступки? И чего мне, в конечном счете, хочется: чтобы зрители любили моего Картавина или холодно осуждали его? Не стоит пересматривать ту бесспорную истину, что советский актер не имеет права выходить на подмостки, не ответив сполна на подобные вопросы, не выработав в себе „внутреннего" отношения к образу, конечно, не в том вульгарном смысле, как этот термин употреблялся в двадцатые годы, но в плане мировоззренческом, в плане реализации принципа партийности в театре.

Мне, стало быть, нужно было так или иначе р е ш и т ь роль, поставить ее в соответствие с моим личным взглядом на людей, подобных академику Картавину. Образ этот сложный, в нем сталкиваются различные pro и contra; надо было привести это многообразие к единству, к четкой и ясной человеческой характеристике.

В первом варианте в Картавине явственно проступали черты непривлекательные; потом роль стала эволюционизировать в сторону „положительности", не во всем оправданной. В результате образ оказался слегка клочковатым, внутренне несобранным; вернее, — именно собранным из качеств нескольких разных людей. А мне нужно было создать цельный образ, вырастить в себе живого человека с известным характером, складом ума. И это требовало от меня, актера, особенной определенности взгляда, продуманного и точного выбора.

Кандидат медицинских наук Михаил Чебаков, открывший новое в учении о микробах, работает в смежной с Картавиным области. У Картавина даже вырывается признание: „...мои вчерашние труды насквозь опровергаются вашими сегодняшними взглядами". Играя роль, я мог оттолкнуться и от этой фразы, мог вывести на первый план



боязнь Картавина утратить свой научный авторитет, свое положение и благополучие.

Но нужен ли подобный образ зрителям, есть ли это лучшее, наиболее плодотворное решение задачи? Мне кажется — нет. В пьесе эту функцию выполняет Шавин-Ковальский, не говоря уже о том, что схожие фигуры являлись на нашей сцене уже не однажды и такой Картавин был бы лишен для зрителя интереса новизны. Мне было важно сказать другое: большой ученый не имеет права даже на короткое время устраняться от жизни, уходить в свою раковину, отгораживаться от нового — иначе он рискует скатиться на позицию, чуждую советской науке, советским людям.

Стало быть, речь идет не о дурном человеке, не о мелкой душе; речь идет о человеке и ученом крупного масштаба, находящимся в результате известного стечения обстоятельств в такой жизненной фазе, которая грозит ему нравственным падением. Преодоление этой фазы и составляет внутреннее движение образа к его оптимистическому финалу. Таким мне хотелось видеть Картавина, в этом направлении шла работа театра с Погодиным, вносились соответствующие изменения в пьесу.

Можно спорить о достоинствах этого произведения, но нельзя не признать, что автору весьма удалась одна его сторона, далеко не всегда удающаяся в наших пьесах: он добился того, что в действии комедии, как это бывает в жизни, общественное и личное сплетено нераздельно, поставлено в отношении сложной взаимозависимости.

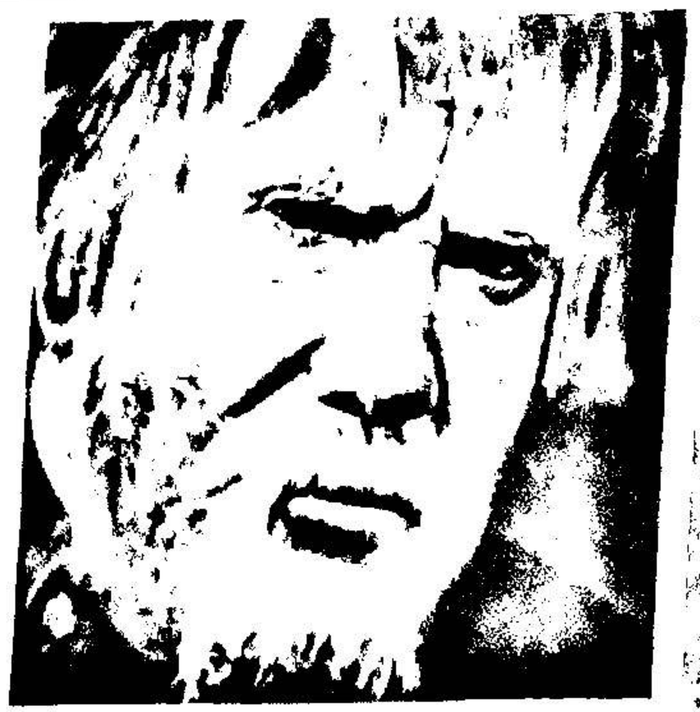
Картавин любит свою молодую жену Викторию. Любит в полном соответствии с его возрастом: это не бурное юношеское увлечение, но глубокое, трудное, позднее чувство. „И может быть, на мой закат печальный блеснет любовь улыбкою прощальной..." Печального заката нет, но к безраздельности картавинской любви примешивается едва ощутимый оттенок горечи. „Угомониться пора, колпак, пора, а ее люблю" — для меня это важная фраза в роли. Умный человек Картавин не может не понимать того, что этот брак в чем-то унижает его человеческое достоинство. Седые волосы, академические знакомства, высоконтеллигентный тон — и вдруг Виктория, Раечка, ситуация, не лишенная оттенка водевильности. „Филиппчик", бесцеремонное вмешательство в его служебные научные дела — все это не то, все не так, как следовало бы человеку его положения и возраста. Картавину и неловко, и словно чего-то совестно, и коробит его от вульгарного стиля Виктории. Но любовь сильна, и так соблазнительно пристроиться в кресле вместе с красавицей женой, слушать ее успокоительно журчащие речи, чувствовать ее нежные руки на своем подбородке, и Картавин гонит прочь дурные мысли, закрывает глаза на все, что его коробит, идет на самообман, на неизбежную профанацию своего действительно сильного чувства.

Типа, типа! Как быстро она засасывает Картавина! Есть тысячи способов сбить вульгарность за непосредственность, обратить в милую шутку глупость, которую скажет жена. Снисходительно, как с шаловливым ребенком, разговаривает академик с Викторией, придавая речам ее, обычно довольно свободным, черты изысканности, витиеватости «Солнышко мое, мне делается горько, когда молодые интересные женщины впадают в резкие суждения о сферах, чуждых их природе», — вот его оружие в борьбе против мещанской лексики Виктории.

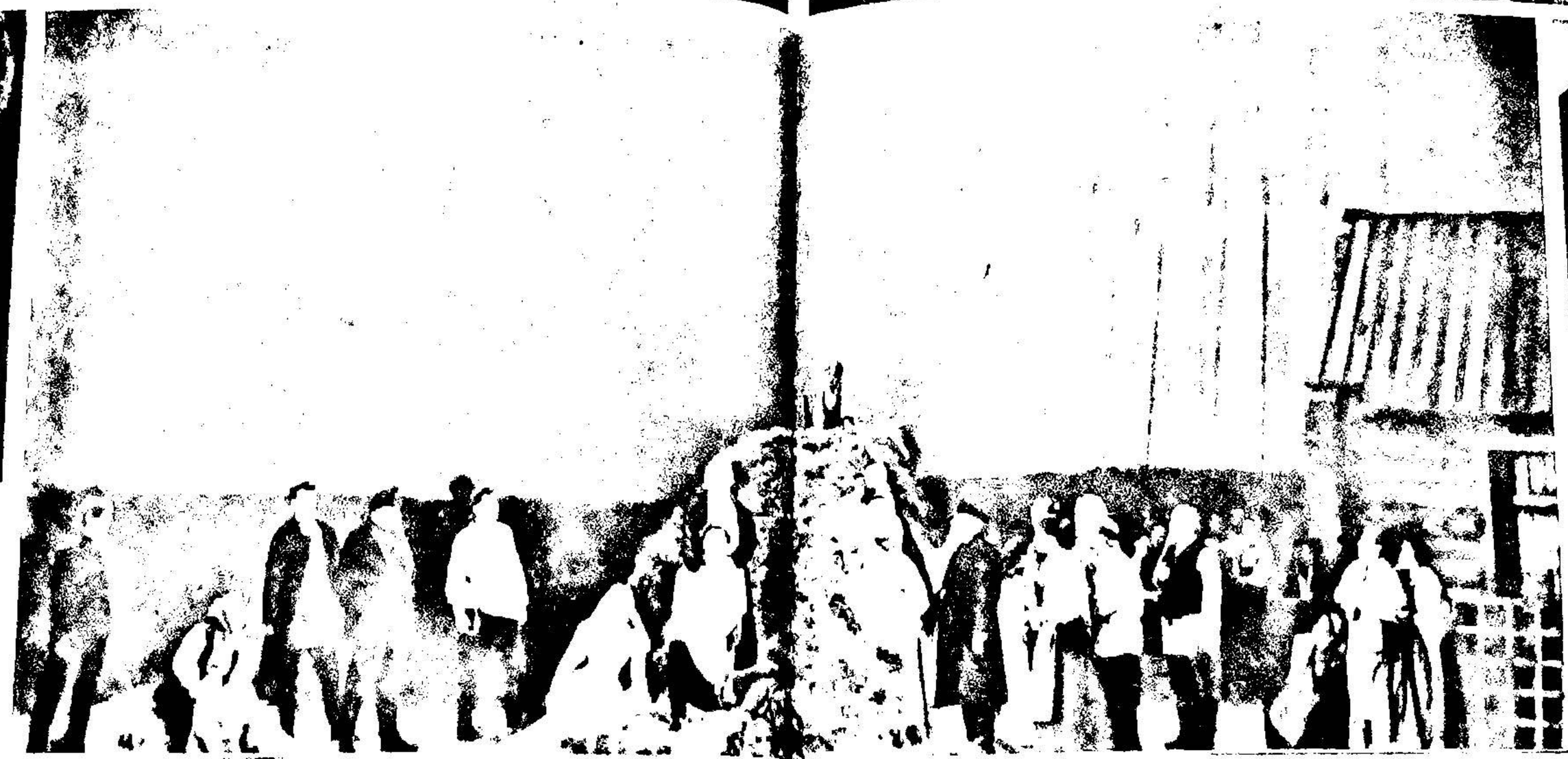
Но как ни обороняется Картавин, а сомнений нет: он вовлечен и те довольно пошлые отношения, которые с энтузиазмом строит его молодая жена.

Но вправе ли объяснять „отставание" Картавина, ошибки, им совершенные, только этой вот запоздалой женитьбой, домашним пленом, при всей его несомненности? У Погодина были и не такие произведения — тема „моли" волнует его годами. И все-таки „Копья" — это не „Моль" и не „В конце лета", это другая пьеса, с другой проблематикой. Есть закономерная внутренняя связь между личными обстоятельствами жизни Картавина и его деятельностью как ученого, но отнюдь не связь причины и следствия. Я вообще не взялся бы с определенностью утверждать, семейная ли обстановка Картавина порождает застой в его научном творчестве или, напротив, ложные позиции Картавина-ученого заставляют его мириться с тем мещанским душком, который воцарился с известных пор в его некогда безупречном доме. Я полагаю, что это две стороны одного процесса, имя которому — успокоенность достигнутым, ощущение незыблемости, завершенности всех и всяческих жизненных задач.

В начале спектакля это состояние выражено наиболее полно. Картавин находится в той стадии душевной заторможенности, когда все дела мирские доносятся к нему словно издали, воспринимаются, как сквозь вату: „Из-за чего все это началось? Ах да... Живое, мертвое... Какой-то кандидат. Вот досада: испорчен целый вечер!" Картавин благодушен, он не хочет ни на что сердиться и эгоистически отталкивает от себя все, что грозит ему возможными неприятностями: жизнь прекрасна и нужно ее продлевать! У него нет никаких планов на будущее, никаких дальних желаний, его интересует одно лишь настоящее, уже существующее положение вещей. „В нашей науке о бациллах давно все сделано" — чем эта картавинская сентенция отличается в принципе от рутинерской доктрины Шавина-Ковальского? „Никаких новых микробов нет, все микробы старые". И в этом потребительском отношении к жизни, в стремлении лишь пожинать блага, посеянные ранее, — источник начинающегося духовного оскудения Картавина, что есть в его поведении недостойного советского



**АКИМ**
«Власть тьмы» Л. Толстого.
Малый театр. 1956



Финал спектакля «Власть тьмы» Л. Толстого. Малый театр. 1956

**Аким на печи (пауза)**
**«Власть тьмы» Л. Толстого.**
**Малый театр. 1956**

Интересно, что в этих первых явлениях спектакля у моего Картавина устанавливаются сложные и несколько настороженные отношения со зрительным залом. Роль написана на всем протяжении комедийно, а зритель поначалу не очень-то смеется, он словно приглядывается да раздумывает, как ему оценить этого человека. Правда, я и сам не стремлюсь подчеркнуть комедийную сущность образа в начале спектакля. Мне было бы легче всего сыграть в этих сценах традиционно рассеянного чудака-академика и тем вызвать в зрительном зале смех. Но раз легче — значит, уже неправильно... И я понимаю настороженность зрителя: в Картавине в первом акте есть, как мне кажется, что-то неуловимо неприятное, какая-то внутренняя отчужденность от жизни и людей, хотя он и в первом акте шутит, сердечно разговаривает с Лидой и снисходительно заминает скандал, вызванный неумным поведением Раечки.

Еще меньше смешного в Картавине второго акта — взвинченном, злом, раздраженном делами комиссии, своим вынужденным участием в ней. Но есть в этой злости уже нечто отрадное: кончилась спячка, ушло благодушие, Картавин вырван из зоны покоя, охвачен неволь-ным брожением, негодованием против чебаковских микробов, которые „должны подыхать, но не подыхают, хотя это совершенно не научно". Мне хотелось показать, что перестройка человеческого сознания — это не внезапный, единичный акт, но процесс многотрудный и сложный. Усталый, брюзжащий на весь свет, выбитый из колеи Картавин находится как бы на старте этого большого пути. До финиша еще далеко, но движение уже началось.

Во всем, что в дальнейшем происходит с Картавиным, нужно, мне кажется, различать два обстоятельства.

С одной стороны, речь в пьесе идет об открытии Чебакова, то есть о делах микробиологических, • другой — об отношении к новому в жизни. В нашей драматургии это весьма часто путают. Человека порой обвиняют в отсталости, в рутинерстве и прочих смертных грехах только за то, что он не разделяет того или иного научного убеждения. Скажем, не верит в то, что можно сеять пшеницу на полюсе или что в старой заброшенной скважине все еще имеется нефть. Я несколько огрубляю, но суть дела действительно такова. И когда в конце пьесы нефть бьет фонтаном, а пшеница дает крупный колос, сторонник иной точки зрения ничего больше не остается, как признать свою неправоту, поверить в то, „чему час назад не верил", и это в самом деле — мгновенный акт. Но мне кажется, что не дело театра разбираться в научных спорах, тем более что тот, кто отстаивает в этом споре ошибочную точку зрения, далеко не всегда рутинер. Ошибка Картавина заключается не в том, что он не признал новаций Чебакова, — он и не обязан был их безоглядно признать, — а в том, что он попытался на первых порах просто-напросто от них отмахнуться, уйти от спора на том

остроумия, блеска и шика убеждал „все сделано". И это — ошибка не столько научного, сколько общественного, мировоззренческого порядка.

Для меня сцена в лаборатории Чебакова важна не только потому, что здесь противники сталкиваются глаза на глаз, но потому еще, что здесь пробуждение Картавина является его настоящим духовным пробуждением. Картавину интересен к нему присматривается: ведет разговор почти небрежно, пристально к нему присматривается: ведет разговор почти небрежно, и в то же время заметно волнуясь. Я стараюсь, чтобы уже здесь зрители поверили в Картавина-ученого, человека страстной научной мысли. Этот Картавин уже не скажет недоуменно: „...живое, мертвое... какой-то кандидат..." Он еще способен на тактические ошибки — может по наущению жены „хлопнуть дверью"; внутренне, в душе, он уже близок к той жизненной позиции, которая сделала Картавина Картавиным — крупным ученым Советской страны.

Еще больше, мне думается, это должно ощущаться в сцене на даче.

В первом акте Картавин выбрит, подтянут, безупречно одет, моложав. Но когда, разбросав по полу умные книжки, он кейфует в объятиях жены, право же, я себя чувствую так, будто на мне не отличный костюм, но поношенный домашний халат. В сцене на даче Картавин в пижаме, но его внутренний воинственный „настрой" заставляет ощущать эту пижаму, как латы, как воображаемую рыцарскую броню. Картавин решает перейти Рубикон — разорвать путы семейного плена. Решает не потому, что последнее „мероприятие" Виктории, подославшей „родственницу и интимного друга" Раечку в качестве парламентера к жене Чебакова, переполнило чашу его терпения, окончательно вывело его из себя. Я думаю, что остался Картавин еще в той стадии, в какой застигает его начало пьесы, он, кряхтя, вытерпел бы и Раечкино сомнительное участие в его служебных делах. Сегодня это уже невозможно. Сегодня против неуместной активности „двух Афродит, утешающих взор", восстают и честь, и совесть Картавина, его незапятнанная репутация, и его прошлое ученого, тонкого, интеллигентного человека. Пересмотр идет по всем линиям, чувствительная взаимосвязь между научными делами Картавина и его семейным положением дает себя знать в этом яростном бунте, по видимости — против самовластия Виктории, по сути — против него самого, Картавина, каким он был еще очень недавно.

И вот в этой сцене я почти физически ощущаю, как ломается лед в зрительном зале, как несется оттуда волна сочувствия и симпатии к моему герою. Теперь уже люди смеются открыто, и смех этот — добрый, хотя в самом деле, должно быть, смешна эта крохотная семейная



революция — свидетельство серьезных процессов, переживаемых героем пьесы. Рубикон — всего лишь маленькая речка под Римом, но когда-нибудь надо было ее перейти. Зрители смеются потому, что Картавин по-хорошему комичен в своем азарте, в своей то гаснущей то вновь разгорающейся решимости к бунту, в своем ликующем торжестве. Комичен не меньше, чем когда-то Чеснок, заглушавший своим патефоном маломощный патефон своего противника. Наивнее, чище, трогательнее в герое я в этой сцене ощущаю сильнее всего. Зритель имеет право смеяться, потому что в бунте Картавина не кроется никакого трагического элемента. Этот бунт не будет предвещать семейного разрыва, и любовь к Виктории осталась прежней, просто эта женщина водворена наконец на то самое место, которое должна она занимать при большом человеке — академике Картавине.

Те же мотивы, нарастая, развертываются и в финале спектакля. Картавин ершится и хорохорится по-прежнему, но эта его воинственная пылкость куда плодотворнее благодушной покладистости, характерной для нирваны первого акта. Путь пройден до конца, духовное возрождение героя завершено, несмотря на то, что он отнюдь не сдался в споре с Чебаковым, что он готов по-прежнему драться с ним — и уже не гипотезами, а „фактами, добытыми в живом эксперименте". Точнее сказать, именно потому, что г о т о в. Теперь Картавин, мне хочется думать так, уже не моложав, а воистину душевно молод; сквозь юмор, сквозь подчеркнутую самостоятельность суждений проглядывает в нем то хорошее и честное, что составляет основу этого характера, — то, ради чего я люблю играть эту роль.

Именно здесь, в финале спектакля, академик Картавин оказывается в какой-то степени братом по духу Чесноку и людям, ему подобным, то есть простым и бесхитростным душам. Именно здесь обнаруживается народность образа, отнюдь не противоречащая высокому его интеллекту. Я верю, что такой вот Картавин — брюзга и задира, человек, не слишком терпимый к критике, самолюбивый, горячий и деятельный — способен совершать научные открытия, служить Родине столь же беззаветно и преданно, как служили ей в свое время председатель украинского колхоза Чеснок и матрос Шибаев.

Какой вывод мне хочется сделать из того небольшого опыта работы над образом современника, который я приобрел на подмостках Малого театра?

С моей точки зрения, советский положительный герой — это нечто другое, чем наше ходячее представление о так называемом „социальном" амплуа, нечто неизмеримо более широкое и всеобъемлющее. Советский герой — это не характер, это сумма характеров „хороших и разных". Нельзя и неправильно сводить это многообразие к одному наиболее распространенному типу, хоть он и освещен традицией, столь славно начатой именами Кошкина, Пеклеванова и председателя укома.

Как мне кажется, творческие победы отстаны театром на пути воплощения сложных характеров нередко оказываются умением актеров представить отрицательные черты в разных качествах, в разных проявлениях, в самой их различной степени человеческих черт. И потому я думаю, что режиссер, ставящий спектакль или фильм, в которых не ограничены спецификой жанра возможности отрицательного показа, может и должен играть с отрицательными героями, отыскивая в них свое личное, то, что занимает, волнует его самого, что притягивает его в людях нашего времени.

В фильме я возобновил работу в кино после длительного перерыва, который объясняется не только годами войны и моей занятостью в полной отдачей работе в Малом театре, но и требовательностью и ответственностью, с которыми я начал относиться к этой работе. Предложения же по-прежнему шли легковесные. Сыкался бы я радостью поработал, например, в сценарии В. Калаева, но право же я не был удовлетворен ни теми задачами, ни их разрешением в его же водевиле „Безумный день". И от автора, и от режиссера, и от себя самого хотелось наконец другого, настоящего.

Полностью я не был удовлетворен и моим участием в фильме „Карнавальная ночь" (по сценарию В. Полякова и Б. Ласкина; режиссер Э. Рязанов).

Правда, фильм получился легким и веселым, был исключительно хорошо принят зрителями и прошел с большим успехом. Но все же полного творческого удовлетворения от моей работы в кино он мне не принес.

Мои прежние мечты о работе в кино выплыли снова, но они уже были окрашены грустью отошедшего и, пожалуй, невозможного.

Все это уже не вышло в жизни так, как мне этого хотелось, а теперь для вторичной попытки и полной отдачи я должен был бы прежде всего оставить работу в Малом театре.

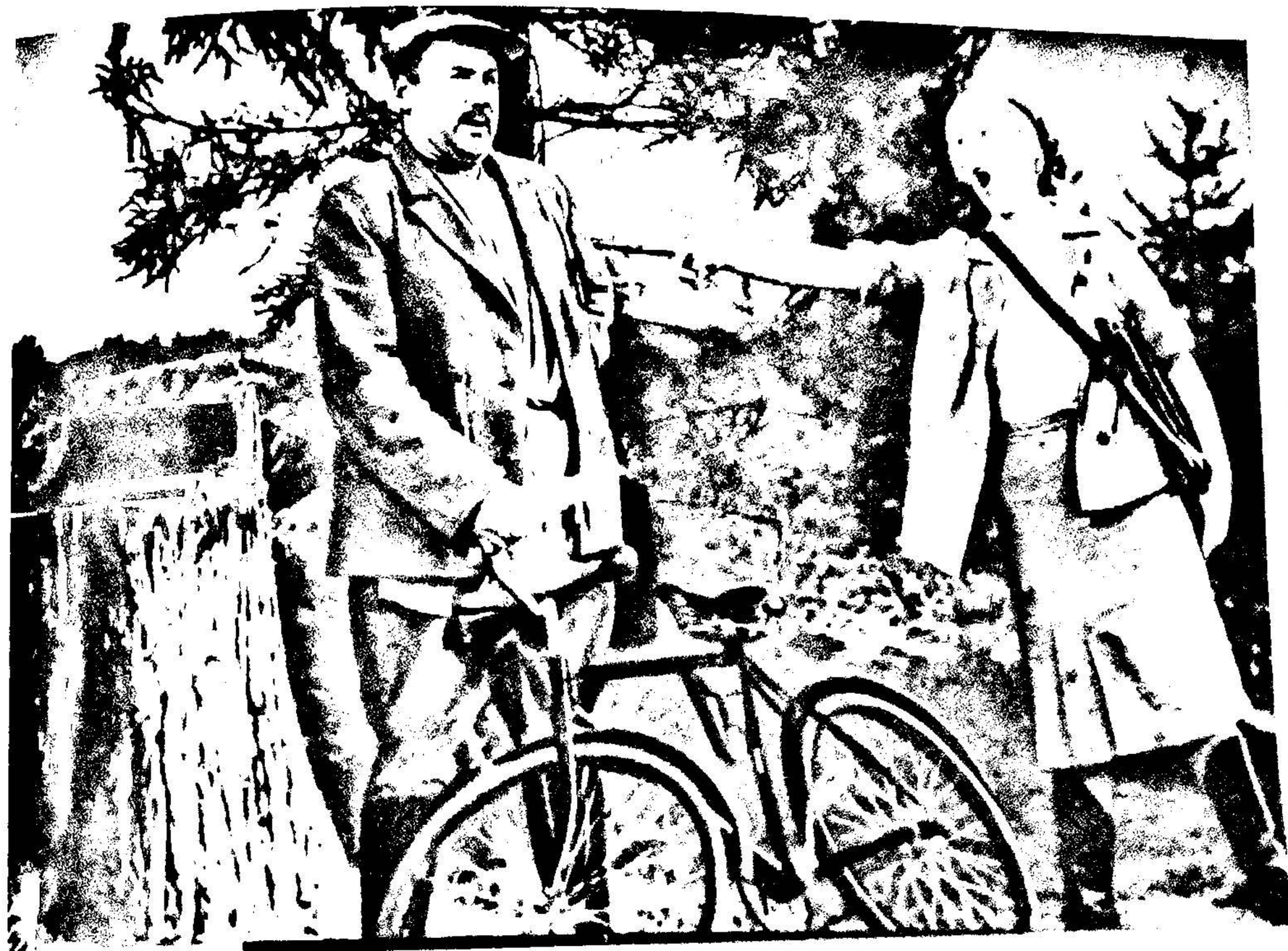
Перспективы в кино могли стать яснее теперь, чем двадцать лет тому назад, но они по-прежнему были не совсем ясны даже в организационном плане, не говоря уже о творческом.

В роли Огурцова меня увлек показ новых черт и новых приспособлений пошлого невежды, старающегося скрыть свою пустоту и невежество за маской „культурных манер" руководителя.

Мне кажется, что, несмотря на схожесть этих ролей, я не повторил в ней черт Бывалова, а если в образе Огурцова и выявлен бюрократизм, то это уже бюрократ, так сказать, последнего выпуска, выпуска 1957 года. Параллельно с этой работой я начал репетировать в Малом театре две очень сложные роли: Акима во „Власти тьмы" Л. Н. Толстого и Фомы Опискина в „Селе Степанчикове" — инсценированной повести Ф. М. Достоевского.

**БЫВАЛОВ**

**Бывалов — И. Ильинский**
**Письмоносец Стрелка — Л. Орлова**
**Кадры из кинофильма «Волга-Волга»**



Анфуса Тихоновна — В. Рыжова
Мурзавецкий — И. Ильинский.

Мурзавецкий — И. Ильинский
Мурзавецкая — В. Пашенная

Мурзавецкий — И. Ильинский
Лыняев — Н. Светловидов

Мурзавецкая — В. Пашенная
Чугунов — В. Владиславский
Мурзавецкий — И. Ильинский.
Фильм-спектакль «Волки и овцы» А. Островского

Платон Михайлович — Н. Рыжов. Загорецкий — И. Ильинский. Фильм-спектакль «Горе от ума» А. Грибоедова

ХЛЕСТАКОВ
Кинофильм «Мастера Малого театра»

ЗАЙЦЕВ
Кинофильм «Бешеный день»

И. Ильинский и И. Москвин

И. Ильинский и Е. Корчагина-Александровская. Кадры из кинофильма «Хирургия» по А. Чехову

ОГУРЦОВ

Кадр из кинофильма «Карнавальная ночь»

**Мамаева — Е. Шатрова, Крутицкий — И. Ильинский, Глумов — М. Царев. Кадры из фильма-спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского**

Уже в начале работы мне хотелось отдать всю мою огромную любовь к Л. Н. Толстому, все мое преклонение и сыновнюю нежность к русскому гению. Мне хотелось бы, чтобы мое отношение к великому автору хотя бы в малой степени прозвучало в этой работе.

Лев Толстой недосягаемо велик для меня. С детских и юношеских лет он стал моим любимым писателем. Трудно назвать произведение Толстого, которое было бы мне ближе всего. Но, пожалуй, все-таки это „Война и мир", а также повести „Детство" и „Отрочество".

В Толстом меня всегда покоряет и волнует любовь к лучшему, что есть в человеке, вера в светлые стороны души и в то, что они, эти светлые стороны, всегда оказываются сильнее, что они, в конечном счете, всегда могут победить. Русская литература велика и прекрасна этой своей любовью к человеку, постоянством веры в него, высоким состраданием к его мукам и унижениям. Гоголь. Достоевский. Некрасов. Салтыков-Щедрин. Какое могучее течение составили они в истории русской культуры, как прозвучала, на весь мир прозвучала в их книгах истинно русская тема поисков и защиты правды, великая тема совести, поисков ответа на „проклятые вопросы" жизни, великая тема защиты прав и достоинства человека! Но, мне кажется, что даже в этом ряду Толстой, а вслед за ним еще и Чехов занимают особое место. Не поэтому ли над их книгами проведено столько бессонных ночей, продумано столько мыслей, пролито столько слез.

Я, один из миллионов читателей Льва Толстого, прошедший с его книгами через всю жизнь, считал для себя большим счастьем, когда получил возможность работать над образом Акима, когда не только в качестве читателя или даже чтеца на концертной эстраде, но непосредственно, так сказать, „во плоти" его героя прикоснулся к живой душе его творчества.

Может быть, некоторым мое назначение на роль такого плана, как роль Акима, показалось странным. Эти люди привычно связывали меня с образами определенного плана и не представляли в роли, где очень важна ее трагедийная окраска, ее проповедническая сторона. Но для меня мой Аким не был неожиданностью. Не могу сказать, что я всю жизнь мечтал именно о нем, что это была одна из моих „заветных" ролей. И все-таки я пришел, как мне кажется, к Акиму естественно, а быть может, даже для себя лично и закономерно. Работа над ним оказалась очень нужна мне. Она помогла еще раз прочувствовать великие и простые законы жизни человека. Она помогла ответить на вопросы, тревожащие меня самого.

Не скрою, я боялся, что идеи Л. Н. Толстого в этой драме могут быть восприняты как не совсем современные. Я не мог *изменить* Льву Толстому, не мог *изменить* и современной, советской идеологии. Был момент, когда я из-за этих противоречий, отказался от роли. Но затем, к счастью, снова вернулся к этой работе.

Я смог это сделать тогда, когда я понял одну простую и, на мой взгляд, важную истину. И понял, что если учение Толстого брать широко, а не догматически, если искать в нем не религиозно-философскую программу, а его общий нравственный пафос, обращенный к живому человеку, переведенный на простые жизненные понятия, то Толстой делается нам и ближе, и понятнее, и нужнее. Проповедь Толстого — апостола секты „толстовцев", содержащаяся в его моралистических трактатах, чужда нам и забыта нами. Но проповедь Толстого — величайшего гуманиста, поэта любви к человеку, проповедь, составляющая самый пафос его произведений, близка и нужна нам.

Для меня в этом состоял основной принцип подхода к Толстому. Искать проповедника в художнике (а истинный художник не может не быть проповедником!) — вот чем руководствовался я в этой своей работе.

Аким, каким увидели его мы с режиссером Б. И. Равенских, прост и весен. О нем не хочется много писать, его надо чувствовать и любить за богатую и нежную русскую душу, за чистоту и благородство помыслов, за истинно народную мудрость и простоту. Аким верит в бога, верит в добро. И для него это прежде всего вера в совесть человека, вера в честность. Он хочет жить по совести и правде народа. Акиму органически чужды грязь, ложь, все то уродливое, что неизбежно порождается погоней за обогащением, властью насилия. Любовь к человеку для него отнюдь не проповедь — это его собственная суть, его вера, без которой он не может жить. Аким решительно и активно не принимает неправды и зла, он последовательно и мужественно защищает доброе в людях, защищает всеми своими действиями и помыслами, строем всей своей невыносимо трудной жизни. Разве может не увлечь актера задача воссоздать этот образ на сцене во всей его полноте?

Когда я задумываюсь над моим Акимом, над творческими и душевными истоками этого образа, я возвращаюсь мыслью к одной своей давней работе — к Тихону из „Грозы", которого я сыграл, когда мне было двадцать два года. Не там ли впервые встретился я с образом простого русского человека, поставленного в трагические условия жизни и сохранившего, несмотря на это, ту непосредственность души, которая, вероятно, ценнее всего в людях... Но между Тихоном и Акимом большая разница. В Тихоне все неопределенно, шатко, он слаб, он полностью зависит от жестоких обстоятельств жизни. Тихон — это человек, живущий пассивно и бессознательно. Да, в нем есть и совесть, и тяга к правде, и чувство сострадания. Но все эти его качества как бы дремлют, они еще не оформились, не стали для него основами жизненного поведения.

Вот здесь-то я и вижу главное отличие Акима от Тихона, хотя, повторяю, все время ощущаю их внутреннюю связь. Аким для меня прежде всего человек твердых жизненных принципов. У него есть своя мудрость, свой символ веры. Он не проповедник с чужих слов: сам живя по законам, которые он вынес из опыта своей жизни, он хочет, чтобы и другие поступали так же.

Следует сказать, что если Аким ясен, прост и убедителен у Толстого, то это вовсе не значит, что его так же просто и легко было сыграть на сцене. Роль Акима — одна из самых трудных, над которыми мне приходилось работать в театре.

Прежде всего элемент проповеди „непротивления злу", свойственный этому персонажу, мог увести к мертвенному и бездейственному морализированию, к абстрактной святости и праведности, к отрешенности от жизни и живых черт простых русских людей. Нам же хотелось показать Акима близким и понятным зрителю, очень земным и очень человечным. Мы мечтали поэтически раскрыть в этом образе многовековый опыт трудовой жизни народа, выявить в Акиме то лучшее, что свойственно простому русскому человеку, — его благородную, чистую душу.

Даже язык Акима с его бесконечными вариациями „тае" и „значит", вариациями, очень точно по Толстому выражающими многообразные и богатые чувства и мысли неграмотного, но мудрого русского крестьянина, представляет необычайные трудности для актера. Только в результате большой сложной актерской работы в речи Акима была достигнута та естественность и органичность, которые воспринимаются зрителями на спектакле неотрывно от детски чистого немудреного характера Акима.

В эту роль я вложил большую любовь и большой труд.

Пожалуй, как ни в одной из ролей, в Акиме надо было найти меру. Меру для его всегдашних тае и значит, для различных степеней выразительности этих выражений. В каких-то местах роли они полностью выражают немудреную мысль Акима. В других местах они служат поисками нужных слов, где-то они являются привычной присказкой. Всему этому надо было найти меру и распределение. Весьма вероятно, что до сей поры я не нашел полной меры для овладения этими бесконечными и чудесными „тае" и „значит", в которых Л. Н. Толстой исчерпывающе выразил душевный язык Акима и всю его народную мудрость и „философию".

Мне только хочется сказать, что для актера эти „тае" и „значит" представляют трудности, так как легко могут отяжелить роль и стать несколько надоедливыми, если их не преодолеешь. Внешность Акима также требует своей меры. Излишняя „патриархальность", благообразие ведут к пейзанистости и сухому проповедничеству.

Неряшливость, невзрачность также не идут к Акиму. И тут надо было найти свою меру, свою золотую середину.

Успешный результат работы над ролью Акима вселил в меня уверенность, что любовь, внутреннее проникновение и душевное по-

внимание того образа, который ты создаешь, не проходит мимо зрителя и в результате внушает ему те чувства и мысли, которые ты произвольно вкладывал в такую работу.

Полным антиподом роли Акима явилась роль Фомы Опискина, которую я сыграл в этот же театральный сезон 1956/57 года. Если роль Акима была не проста для актера своей простотой и внешностью, то роль Опискина была не проста сложностью душевных извилин, сложностью запутаннейших внутренних ходов этого образа Достоевского, как, впрочем, и всех других образов этого великого писателя. Надо сознаться, что к началу работы я не понимал всего значения этого образа и поэтому хотел отказаться от работы. Мало того, я считал, что „Село Степанчиково" как литературное произведение утратило свое звучание в наши дни и что советскому зрителю это произведение, к тому же сильно пострадавшее в результате переделок для сцены, будет если не чуждо, то мало понятно уму и сердцу.

Я сознавал, что этот образ являет собой очень тонкую смесь русского Тартюфа с вибрионом своеобразного культа личности. Да еще такого культа личности, который вырос из „ничего", из полного ничтожества и невежества. Сам Опискин был увлекателен своей жизненностью, своим мерзким ни перед чем не останавливающимся цепляньем за свою власть и свой авторитет на духовно завоеванном им кусочке земли, называемом „Степанчиково". Но я боялся, что все это не будет воспринято зрителем, что зритель не поймет, почему попросту не выгонят этого паразита, почему Фома властвует и издевается над помещиками, а помещики, хотя они и добры, как, скажем, Ростанев, но вряд ли и они заслужат расположение зала. Словом, зритель останется холоден к этой инсценировке, и идея Достоевского пройдет мимо него. В какой-то степени я оказался прав. Моя уверенность и отсутствие веры в образ, несоответствие моих природных, внутренних данных для этой роли сыграли свое значение. Моей психике были чужды сложные садистическо-патологические ухищрения Опискина, с какими он творит свои бесцельные и тупые подлости.

Если я брал резкие, злые краски, то образ выходил слишком грубым и прямолинейным. Если я применял мягкие, задушевные тона, то я утрачивал едкую злобу, елейную неискренность и образ получался добродушным, чуждым Опискину. Трудность увеличивалась тем, что злобу и елейность надо было выкладывать крайне осторожно, чтобы они не были замечены Ростаневым и его мамашей. В повести Достоевского у Опискина сложная биография. Был он когда-то шутом, приживальщиком, затем пробовал свои силы и на литературном поприще. От прошлого у него осталось гиперболически уязвленное самолюбие, а шутовство его также не могло пройти бесследно. Из шутов он сразу вылез в ханжи. Метил всем людям, был



болезненно самолюбив, но в то же время верил в себя как в личность. Вот какие сложности стоят перед актером, собирающимся сыграть этот образ. Они усугубляются, если зритель не знает повести, а поэтому и биографии Опискина, а Фома предстает перед ним уже в готовом и поэтому несколько непонятном виде. Вместе с режиссером Л. А. Волковым я совершил еще одну ошибку. Я слишком облагородил, облагентил образ, забыв, что это Фома Опискин, что это образ русский и что ханжество его и хамство „истинно русское". В костюме и гриме на первых спектаклях Фома также был несколько похож на мольеровского Тартюфа, было что-то в нем „нерусское". Об этом мне сказали, да и сам я почувствовал. С помощью Л. А. Волкова я начал видоизменять образ. Я стал делать Фому более простым, малограмотным человеком, только напускающим на себя взятую на прокат загадочность, ученость и елейную скромность. Я все более ощущал его едва сдерживаемое болезненно-раздраженное и безнадежно уязвленное самолюбие, проявляемое в первых, несдержанных вспышках.

Я изменил и костюм Фомы. Халат, который я надевал в первом действии, согласно описаниям Достоевского, я заменил русской шелковой рубашкой, подпоясанной шелковым же шнурком; в саду я надевал картуз и образ начинал становиться более верным, более угаданным. Жаль, что, несмотря на, казалось, большое время подготовки спектакля, я исправил эти существенные ошибки в трактовке образа и костюма уже после десяти-пятнадцати первых спектаклей. Но лучше поздно, чем никогда. Теперь я уже играю эту роль с большим удовлетворением, но работа над ней продолжается. Плохо, когда перед выпуском спектакля не ладится с гримом, костюмом. Следовательно, образ рождается на свет божий или, вернее, на свет театральный не вполне цельным и живым. Но актер должен быть оптимистом. И я верю, что и этот, последний мой, на этот час, ребенок подрастет, обретет силы и заживет полной сценической жизнью.

Незаметно для самого себя я всецело вошел в жизнь Малого театра, он стал для меня родным и дорогим. Я стал жить его интересами, радоваться успехами и близко принимать к сердцу срывы и неудачи. Бесспорными стали для меня первоочередные задачи театра. У нас часто принято говорить так: все идет хорошо, но надо, чтобы было лучше. Со стороны казалось, что все в театре благополучно. Театр получал первые премии на смотрах и фестивалях. Но внутри театра становились более ясными потенциальные возможности театра и маячащие впереди трудности. Я считал своим долгом принимать участие в общественной жизни театра.

Положение Малого театра, на мой взгляд, уже давно стало сложным. Театр часто стал отходить от своих традиций и академического стиля. Наряду с яркими, в основе своей новыми и свежими спектакля-

ми появлялись спектакли серые в режиссерском и даже в актерском отношении. Театр не прошел мимо мелких пьес, советских и иностранных, в лучшем случае дающих относительно хорошие временные сборы, но отнимающие у театра драгоценное творческое время и не соответствующие никак лицу старейшего академического русского театра.

В творческой деятельности театра, медленно, но верно, воцаряются эклектика и равнодушие в работе режиссеров. В этих работах дошкольно не трогают как заурядность, так и претенциозное псевдоноваторство, опять-таки не выражающие и не определяющие лицо Малого театра.

Из репертуара театра исчезают „Горе от ума“ и „Ревизор“ — пьесы, которые еще, по утверждениям А. И. Южина и О. А. Правдина, н и к о г д а не должны сходить с репертуара Малого театра, и именно в этих пьесах должна передаваться эстафета актерских и режиссерских поколений. Островский, памятник которому стоит у входа в Малый театр, в „Дом Островского“, начинает постепенно сходить с репертуара.

А если и ставятся пьесы великого драматурга, то выбираются не имеющие первостепенного значения. Ряды актеров и режиссеров поредели. Хотя многие новые актеры успешно вошли в жизнь театра (Дорошин, Маркушев, Блохина), в составе труппы проявилась нехватка некоторых амплуа. Остро стал вопрос о большей связи Малого театра со своим театральным училищем — школой имени Щепкина, о более тщательном и продуманном воспитании молодежи в театре, о повседневной работе и внимательном продвижении, распознавании качеств и индивидуальных особенностей талантливой молодежи, которая попадает в театр. О правильном отборе новых артистов, вступающих в театр.

Но главной задачей Малого театра, как и всего советского театра, было и есть создание современного советского репертуара. Настоящая связь с советскими современными драматургами — настоящими и грядущими, то есть молодыми. Нигде и ни в какое время нельзя представить т е а т р а, н а р о д н о г о т е а т р а, не живущего интересами своего времени и своего народа. Так может ли существовать с о в е т с к и й т е а т р, не откликаясь на проблемы современности, не связанный с живой действительностью?

Об этом напомнил всем художникам Н. С. Хрущев в своем выступлении „За связь литературы и искусства с жизнью народа“. Об этом напоминают великие примеры истории. Расцвет театра обусловливался силой его драматургов, а также силой их с в я з и с т е а т р о м. Шекспир, Мольер были слиты воедино как актеры, режиссеры, драматурги. Гоголь, не будучи актером и режиссером, прекрасно знал театр. Его чисто режиссерские указания в „Предуведомлении“



к „Ревизору“ стоят на высшем уровне его режиссерских знаний и пониманий театрального искусства. Кроме этого, он был замечательным чтецом, которым великолепно читал — играл образы в своих пьесах. Островский был неразрывно связан с Малым театром, учась и совершенствуясь в живом общении с Садовским, Рыбаковым, Шумским, Федотовой.

Можно ли представить, несмотря на гениальность Станиславского и мудрость Немировича-Данченко, расцвет Художественного театра без драматургии Чехова и Горького. Гениальность и мудрость этих руководителей заключалась в том, что они понимали и верили в драматургию Чехова, несмотря на провал „Чайки“ в Александринском театре. Своей верой и пониманием новых качеств чеховской драматургии они сумели воодушевить Чехова на работу над новыми пьесами. Возможно, что без усилий этих людей театра мы не увидели бы вообще пьес, написанных Чеховым.

Тесная, настоящая дружба драматургов с театром, творческое, а не официальное общение на заседаниях нужны драматургам и театрам. Разговор на прогулке или на скамейке в парке даст бо́льшие результаты, чем пять заседаний. Без обоюдной любви, без взаимного понимания творчества не может быть настоящей связи у драматурга с театром. И действительно, эти творческие отношения несколько похожи на интимные, любовные.

А такие отношения у людей не расцветают на заседаниях и конференциях. Я никак не хочу опорочить ни заседания, ни конференции. Они нужны тоже. Но в меру, потому что из-за них и из-за повседневной работы н е х в а т а е т в р е м е н и на настоящую творческую дружбу художников и общение их между собой.

Открытие и утверждение нового советского драматурга является главной задачей каждого советского театра. Особенно трудной эта задача становится для Малого или Художественного театра. В их стенах еще живы тени великих классиков русской драматургии — Гоголя, Островского, Толстого, Чехова, Горького. Естественно, что и мы, работники театра, и зрители хотим видеть на сценах этих театров такие произведения наших современных авторов, которые в какой-то степени могли равняться с предшествовавшими им великими произведениями. Новый, великий драматург может и не прийти с а м в театр. Его надо отыскать, возможно, также и среди поэтов или прозаиков, его надо почувствовать, угадать, привлечь и заразить любовью к театру, поделиться с ним нашими сокровенными актерскими и режиссерскими мечтами и помыслами.

Со сцены Малого театра почти совсем исчезла иностранная классика, романтический репертуар. Стало очевидно, что театр может при таком положении дел потерять свое лицо и стать рядовым советским театром, но никак не академией театрального искусства.

Неужели можно спокойно наблюдать и терпеть эти затруднения?

Я к своей книге подошел к последним страницам. Эти последние страницы — сегодняшний творческий день, полный увлекательных планов, для которых, дай бог, хватило бы времени и сил. Читатель наверное, вспомнит и я вместе с ним, что, начиная писать эту книгу я в предисловии сообщал ему, что это, наверное, моя первая и последняя книга.

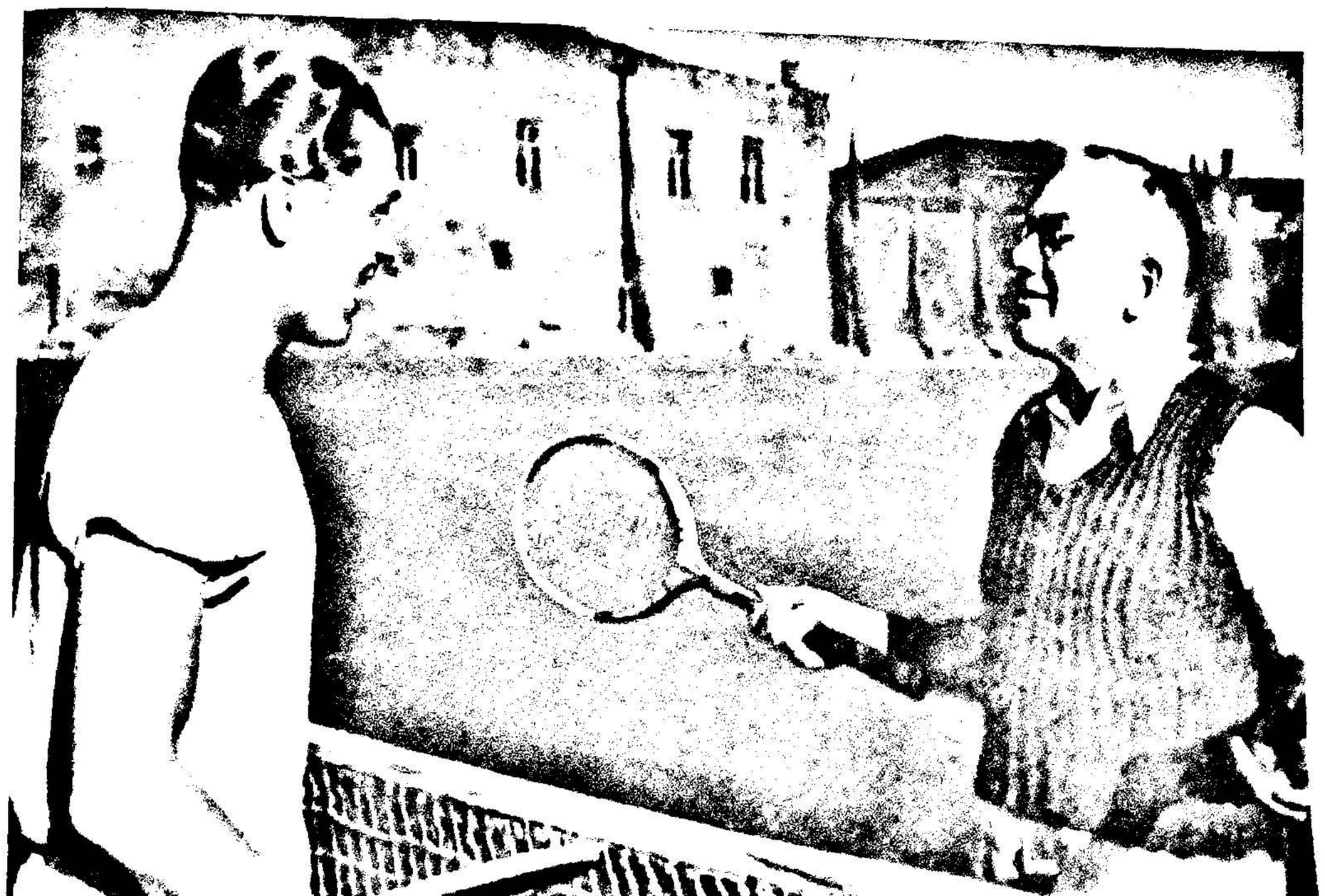
Подходя к последним страницам, я не боюсь оказаться в противоречии с самим собой. Читатель, надеюсь, простит непоследовательность актера-автора. Я вижу впереди непочатый край работы, я хочу работать еще, и об этом новом, будущем этапе работы и жизни хочу написать другую книгу.

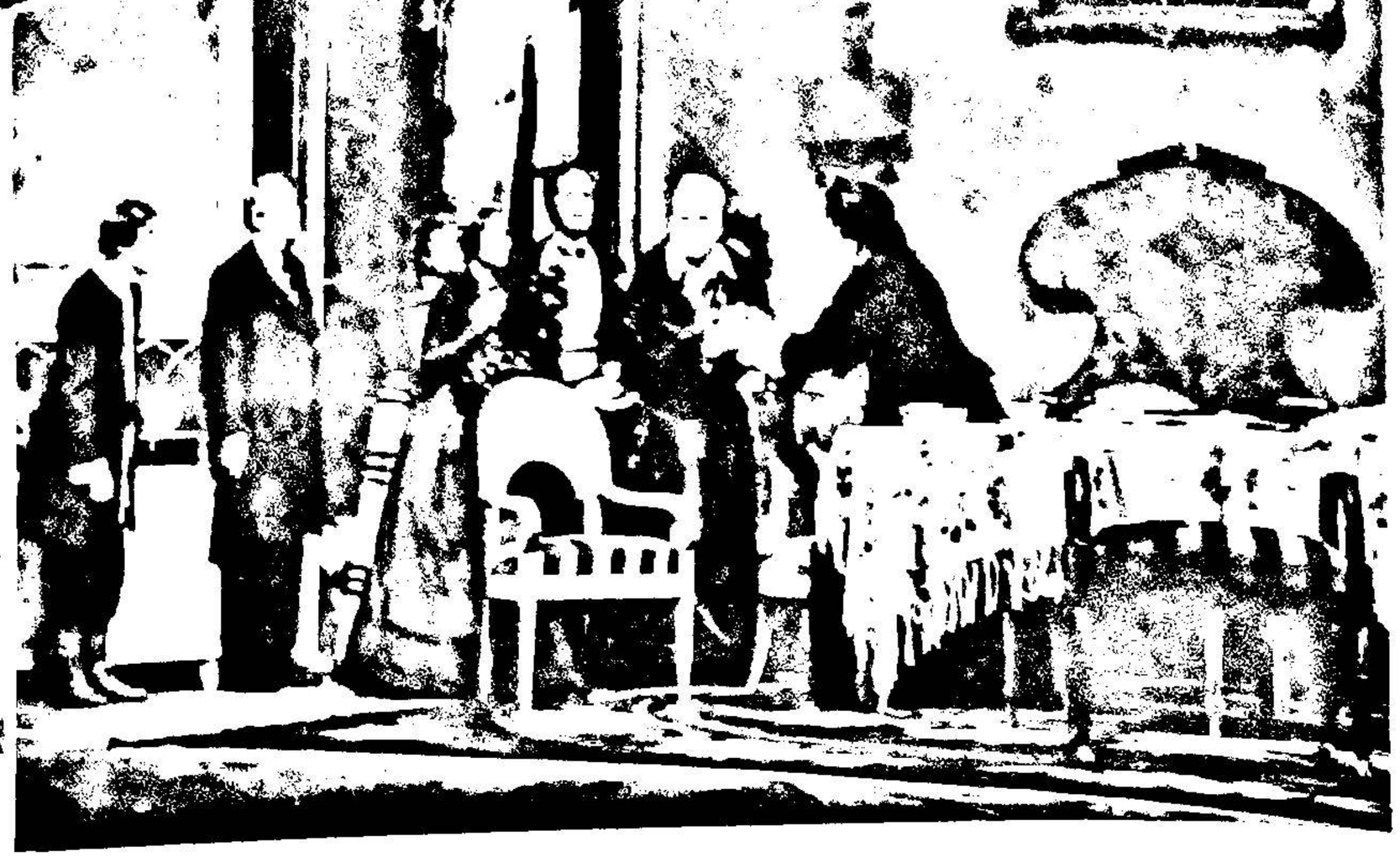
Так как я стал заниматься режиссурой, эта книга, по моему замыслу, коснется другой сферы работы в театре — режиссуры. Не в зависимости от того, удачен или неудачен будет этот мой новый этап творчества, я думаю, что он даст большую пищу для нового понимания театрального и актерского искусства. Стоило мне только заняться несколько месяцев тому назад режиссурой, как мои неясные мысли о силе ритма сменились глубоким убеждением о решающем значении этой силы в театральном искусстве, о чем и хочется в заключение поделиться с читателем.

Что такое ритм? Закономерное чередование соизмеримых и чувственно ощутимых элементов (звуковых, речевых, изобразительных и т. п.). Ритм присущ различным явлениям природы. Он ощутим в дыхании и движении живого существа; он ощутим и в природе; смене дня и ночи, в строении кристаллов, в морском прибое. Отражая существующий в природе ритм формируется и ритмический строй художественных произведений. В ритме движений тела и в ритме речи актер выражает свое внутреннее движение. Только чувство ритма дает нам, актерам, возможность согласовывать наши переживания в стройной гармонии с их внешними выражениями. По мнению поэта Андрея Белого ритм является „естественной напевностью души". Ф. Комиссаржевский добавляет, что мы удостоверяем наличность ритма в движениях, звуках и в речи в том случае, когда „поет душа", и человек выражает в них движение своей душевной мелодии. Мне кажется, что можно сказать: ритм — это внутреннее, душевное движение всяческого проявления жизни. Все живое ритмично. Мы, сообразно нашему собственному, индивидуальному ритму, воспринимаем ритм вселенной в заходе нашего солнца и луны, в ритмичном чередовании зим, лет, дождей, бурь, дуновений ветров, смены растительности в природе. Ритм оживляет и дает жизнь самой природе, которая как бы дышит и живет в разнообразных ритмах. Живет в своем ритме большой город. Несутся по улицам машины, переливаются,

И. В. Ильинский на катке
1937

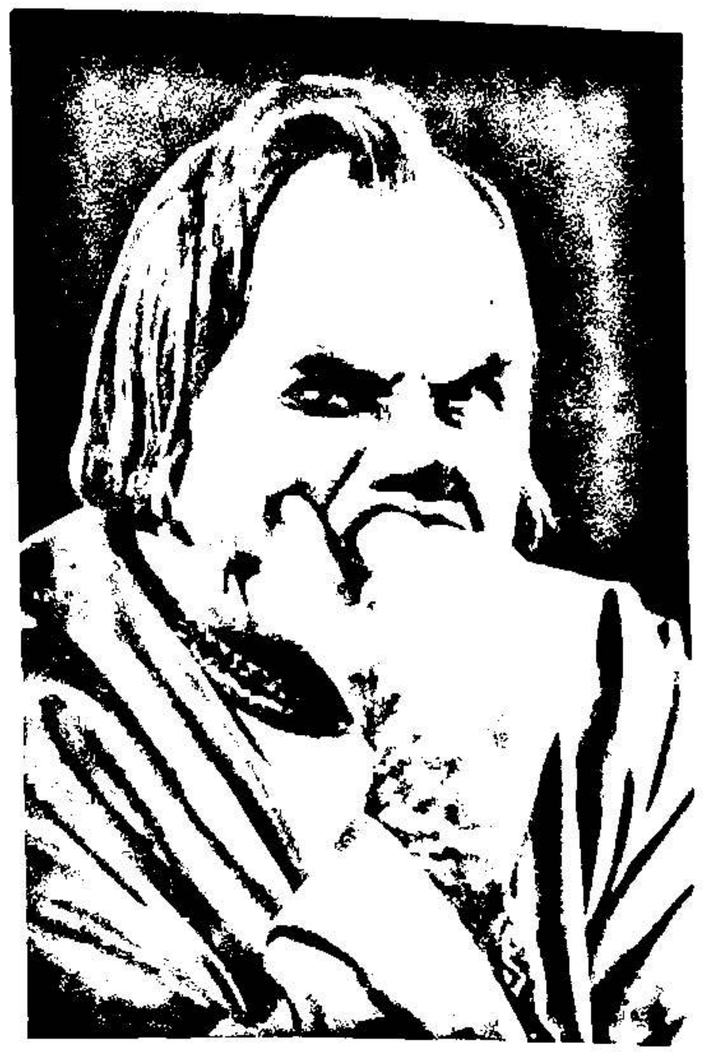
И. В. Ильинский на теннисной площадке





Сцены из спектакля «Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского. Малый театр. 1957

ФОМА ОПИСКИН
«Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского. Малый театр. 1957



**Е. Д. Турчанинова, А. А. Яблочкина, И. В. Ильинский на репетиции «Ярмарки тщеславия» В. Теккерея. Малый театр. 1958**

**Сцена из спектакля «Ярмарка тщеславия» В. Теккерея. Малый театр. 1958**

гаснут, вновь зажигаются, мелькают огни реклам, спешит толпа. Но каждое живое существо в этой толпе живет в своем ритме и по-своему воспринимает этот ритм города.

Если мы творим организованную нами жизнь на сцене, то творцы этой жизни — автор, композитор, режиссер, актер — все вместе предлагают зрителю, каждому живущему в особом ритме, свой единый, созданный этими творцами ритм на сцене. И каждый из зрителей должен жить этим предложенным ему со сцены ритмом.

Ритм этот есть в спектакле, в акте, в отдельной сцене. А каждый из актеров живет в своем ритме, гармонично сочетающемся согласно воле творцов этих ритмов с общим ритмом на сцене.

Если нет музыкально-ритмического построения в спектакле, то в спектакле нет ж и з н и. Как нет никакой вообще жизни без ритма.

Мало того. В таком спектакле будет существовать только одна форма или только одно неоживленное, а потому безжизненное содержание, существующее рядом с формой, но никогда не слитое с формой п о с р е д с т в о м т о й ж е в е л и к о й с и л ы р и т м а. Без ритма не может быть создана и атмосфера спектакля. А без ритма и атмосферы спектакля нет истинного художественного произведения сценического искусства. Но это уже из области режиссуры, из сферы будущей книги.

Очень часто и режиссеры и актеры, как талантливые художники, создают бессознательно ритмический спектакль, они н е з а о с т р я ю т своего внимания на ритме, и спектакль и без этого заостряется получается живой и убедительный. То же самое можно сказать, к примеру, и о „сквозном действии". Были мастера, были актеры, которые инстинктивно и интуитивно несли в своих ролях „сквозное действие" и „сверхзадачу", не зная еще, что это за „сквозное действие" по Станиславскому. Так же бессознательно ритмичны настоящие, талантливые, живущие на сцене актеры. Большинство актеров, которые поняли значение „сквозного действия" в системе Станиславского, в дальнейших своих работах всегда сознательно стремятся сохранить в роли и нести в ней „сквозное действие". Актеры понимают, что нести „сквозное действие" на сцене — это не значит о нем все время думать. Это значит дать ему место в своем творческом сознании, сделать его живой подосновой всего своего сценического поведения.

Точно так же актер не должен все время думать о р и т м е, скорее он должен его чувствовать, но при работе над ролью он должен выстраивать роль, сознательно относясь к необходимости найти ритм для роли в целом, для каждого куска, каждой сцены роли, найти также музыкально-ритмическое построение этого куска, найти внутреннее д ы х а н и е ж и з н и сцены, монолога, дуэта, массовой сцены. Грубо говоря, сцена диалога или дуэта может ритмично звучать и ритмично строиться, как ряд ударов рапир, или как ворко-

вные толчки, или как тяжелые удары вбивания в голову партнера своих словесных доводов, как ряд взрывов друг против друга и воли умиротворения...

Слова и движения актеров должны сочетаться в этом найденном и верном ритме так же, как эти слова и движения в свою очередь ритмически сочетаются с мыслями и настроениями актера, выраженными в действии. В последнее время режиссеры-начетчики метода „физического действия" на сцене убирают и снимают „настроения" и „переживания" у актеров. Неверно это! Могут быть у актера и переживания и настроения, и слава богу, если будут. Но они должны быть введены в действие.

Когда-то К. С. Станиславский требовал их от актера. Все возможно на сцене для актера, если это делается им целесообразно и убедительно. А уж талантливо прозвучавшее на сцене, как одержавшее победу, совсем не судимо. Станиславский на своем примере жизни и творчества показал нам, что он всю жизнь учился и совершенствовал свою систему, всегда увлекаясь новыми своими открытиями. Его последователи подчас забывали великие его старые открытия. Но эти открытия уже взял на вечные времена на свое вооружение не только русский, но и мировой театр. Но главное, чему надо учиться у Станиславского, — это его верности беспрестанным поискам и страстному движению вперед, а также его боязни и ненависти к штампам и окостенению.

Мою книгу я хочу закончить словами, обращенными к молодому поколению. К молодому поколению, идущих за нами будущих актеров и режиссеров. Учитесь, трудитесь! Трудитесь и учитесь! Впитывайте все возможное и полезное для актера. Актерская профессия — трудная профессия, которой нужно отдавать жизнь. И действительно, какой профессии нужно столько разносторонних знаний, столько разнообразных умений?

Я уже не говорю о том, что актер должен быть разносторонне образованным человеком: знать историю, быт, нравы, людей, историю театра, живописи, литературы. Неплохо изучить языки, чтобы можно было читать в подлинниках авторов, которых он играет на сцене, чтобы понимать и чувствовать неуловимые в переводе прелести и стилевые особенности автора. Быть самому художником, чтобы хорошо разбираться в гриме и костюме. Быть ритмичным и музыкальным. Необходимость этого я только что доказывал. Уметь петь, танцевать, фехтовать, играть на музыкальных инструментах, беспрестанно заниматься своим голосом и дикцией. Тренировать свое тело физкультурой, акробатикой, быть разнообразным спортсменом. Актерская профессия требует полной самоотдачи. О роли и вокруг роли думается само собой с утра и до ночи. Да и ночью просыпаешься, думая о ней, о вынашиваемой роли. Кроме того, актеру, как



и писателю и любому художнику, надо знать жизнь, так как жизнь есть тот кладезь, из которого он черпает свои мысли, наблюдения. Учась, уважая своих учителей, веря в них и беря от них самое лучшее, оставляйте место в своей душе для своих собственных выводов и собственных мнений, согласно своей совести, таланта и разумения и никогда не превращайте любую систему и любой метод в сухую, связывающую вас догму.

Я лично всегда был верен себе как художнику, и считаю, что актер в своем творчестве должен быть как бы свободным от всех методов и систем, но в то же время должен изучить, по возможности, все методы и все системы, существующие в театре. Он должен учиться всему, что может быть взято на вооружение для его работы в театре. Полезное очень индивидуально для каждого. Несомненно одно: только зная многое, усвоив бесспорные основы актерского мастерства, а также варясь в соку разнообразных, иной раз спорных и неуловимых вопросах и знаниях психологии таинственного еще для нас творческого процесса, молодой актер имеет право сохранить за собой творческую самостоятельность и свободу.

Молодому актеру необходимо помнить, что он должен беспрестанно совершенствовать свое внутреннее я, обогащать это свое я жизненными наблюдениями, мыслями, выводами и впечатлениями художника, которыми ему придется делиться со зрителем. Собственно, в этом и заключается его призвание. А для этого нужно кое-что иметь за душой.

# СОДЕРЖАНИЕ


Вместо предисловия . . . . . 5

ГЛАВА I

Петровка 26. Несостоявшийся юбилей. О наследственности. Бирюльки, флаги и заборы. Изложницы. Сам, сам, сам! .. Мое первое предостережение. О моих нянях. Моя мама и „свободное воспитание". 1905 год и дворник Степан. Мама и папа. Церковь. Бог в моем сердце . . . 9

ГЛАВА II

„Турнферейн" и „Сокол". „Фра-Дьяволо". Театральные очарования и безобразия. Синематограф и Дама-великан. Театр „Кик-Син" (билеты не продаются). Совместное обучение. Арифметика подвела. Я — ученик первого класса гимназии Флерова. . . . . 15

ГЛАВА III

Причины оскомины. Чарская. Пинкертон и Скобелев. Сплошной „Яхт-клуб". Отец. Зубной врач и художник. Мое хулиганство. . . . . 21

ГЛАВА IV

Свежий воздух „Вясна дзеці". Дамская хоккейная команда ИМРЯК. Я в спортивном вензеле. Знаменательный скандал. Подкравшийся театр. Первый разговор о нашей молодежи, театральной критике и сценических мгновениях . . . . . 28

ГЛАВА V

Театральная жизнь Москвы. Война 14 года. Царь. Репертуар военных лет. „Летучая мышь". Я — автор-драматург. Февральская революция. Как мы разбирались в политических вопросах . . . . . 39

ГЛАВА VI

„Леда". Карелия или Олонецкий край. Болезнь отца. Очередь к Мадеру и Тамиров. Поступление в студию Ф. Ф. Комиссаржевского и в. Е. Сахновский. Их эстетический фундамент. Театр имени В. Ф. Комиссаржевской. Спектакли этого театра. Автор в театре. Актер и фантазия. . . . . 49

ГЛАВА VII

Студия и гимназия. Уроки импровизации. Смерть отца. Октябрьская революция. Театральная жизнь в первый год революции. Маяковский. Первое знакомство с ним. Несколько слов в защиту „левого" искусства . . . . . 59

ГЛАВА VIII

Репертуар театров. Первое влияние Великого Октября. Первый шаг на сцену. Форрегер и его театр „Четырех масок". „Кар карыч" и „Каракатака". На втором курсе. Студийный театр. Тоска по театральности. . . . . 67





ГЛАВА IX

Разлад Комиссаржевского с Сахновским. „Виндзорские проказницы". Жизненные трудности. Университет ульянул. Мой первый спектакль в оперном театре Совета рабочих и крестьянских депутатов. „Фиделио" и речь Ленина. Актерские выходы. Театр-студия ХПСРО. Первые роли и перевоплощения. „Наша Селия". „Садовник Антонио". „Ариэль" . . . . . 72

ГЛАВА X

Вопросы и методы перевоплощения. Дыдыдов. Чехов. Петровский. Главная цель актера — создание образа. „Сказки Гофмана". Мои новые товарищи по сцене — Миша Жаров и Коля Хрущев. Мой старый товарищ по сцене и хождению домой А. Я. Закушняк . . . . . 81

ГЛАВА XI

„Летучая мышь" с точки зрения актера. Конец Нового театра ХПСРО. Единственная встреча с Шаляпиным. Е. К. Малиновская. Никитский театр. Аперетты. Урок Ярона. Корневильские колокола" в „Гейша" и в году „Незабываемом, девятнадцатом". „Близнецы". Плавта . . . . . 87

ГЛАВА XII

Халтуры, пробы, искания. Калейдоскоп продолжается. Детский театр. Обещание Малиновской. Поступление в Московский Художественный театр. Знакомство с Немировичем-Данченко и Станиславским. „Вольный театр". Смутное время для Художественного театра. . . . . 95

ГЛАВА XIII

Недолгое совместительство. Появление Мейерхольда. Театр, созвучный эпохе. Уход из Художественного театра. Мой „футуризм" на сцене. Репетиция „Зорь". „Перекоп взят красными войсками". Отмена грима и париков. Еще несколько слов о гриме, о перевоплощении и о взглядах Мейерхольда. Первый спектакль Театра РСФСР I „Зори" . . . .105

ГЛАВА XIV

Лозунги „Театрального Октября". Новаторство и эксперименты. Театр на воздухе. Условный театр и его истоки. Первые драматурги театрального Октября. Маяковский и Есенин. Футуристы и имажинисты. Футуризм в театре РСФСР I. Еще о театре на воздухе. Вовлечение зрителей в действо. . . . . .113

ГЛАВА XV

Весна „Театрального Октября". „Мистерия-буфф". Репетиции и импровизации поэта. Роли „немца" и „соглашателя". Значение современной роли для актера. Диспуты Таиров и Камерный театр. Маяковский на диспутах. Красочки и разводимчики. Сражения с Таировым. Мобилизация актеров. Конец „государственных мероприятий"124

ГЛАВА XVI

Интерлюдия. „Лето 1921 года". Брюшной тиф и нэп. Перерыв в деятельности Мейерхольда. Снова оперетта. Московский драматический театр. Полубарские затеи. Начало работы над „Грозой" . . . . .131

ГЛАВА XVII

ГВЫТМ и ГВЫРМ. Трагифарс Кроммелинка. Завершение „Грозы". Самый большой успех в моей жизни. Вновь не стесняюсь и-за Работа над „Великодушным рогоносцем". Конструктивизм. Очарования и огорчения. Заслуженная награда . . . . . .138

ГЛАВА XVIII

Биомеханика. Стык с „методом физического действия". Упражнения. Несколько мыслей Мейерхольда об актерской технике. А должна ли быть четвертая стена? Эволюция Мейерхольда. Мое отношение к биомеханике. Значение спорта и физкультуры для актера. Бронхиальная астма и гомеопат Соколов. Снова спортивная площадка. Гимн физкультуре . . . . . .154

ГЛАВА XIX

Три вора" Смерть матери Интермедия — лето 1922 года. Письмо Мейерхольда „Не сдамся" Первый уход от Мейерхольда. Первая студия в МХТ „Герой" Санта „Укрощение строптивой". Чехов и другие Горькие мысли . . . . . 163

ГЛАВА XX

„Земля дыбом" Император на горшке. Как может играть грузовик. Интермедии — лето 1923 г Первые гастроли мейерхольдовского театра Совместительство запрещается Снова театр имени В. Ф. Комиссаржевской „Скверный анекдот" и „Три вора" „Мейерхольд-Русь" и „Аэлита". Первые уроки кино. „Лес". Мейерхольд и классика Работа над Аркашкой Зеленые парики. Премьера „Леса" . . . . . 181

ГЛАВА XXI

Между Первой студией и Мейерхольдом „Трест Д. Е.". Гастроли обоих театров в Ленинграде Два ультиматума. Мое решение. Новый уход от Мейерхольда Поступление в бывший Александринский театр Кривое Е. Корчагина-Александровская и Кондрат Яковлев. П. Н. Певцов. Победа „Десятой музы". . . . . 194

ГЛАВА XXII

Великий немой и не менее великий звуковой. Мучения киноактера Декорации — весь мир. Я. А. Протазанов. „Закройщик из Торжка". Замедленная и обратная съемка. А. П. Кторов „Мисс Менд" и „Процесс о трех миллионах" Меня принимают за настоящего вора Если бы да кабы Условия работы в кинематографии. О мелочах в кинокомедии Мост в „Когда пробуждаются мертвые" Живая рыба в кинематографии Не вполне осознанное разочарование. Возвращение в театр имени Мейерхольда . . . . . 206

ГЛАВА XXIII

„Праздник Поргена" Фамусов. Уроки роли Вкратце о „Горе уму". Снова Маяковский Работа над Присыпкиным. Маяковский помогает. Удачное завершение „Клопа". Чтение „Бани". Моя ошибка. Отдача долга Маяковский как художественная совесть . . . . . 221

ГЛАВА XXIV

Поездки за границу Значение их для гражданина и актера. Гастроли театра имени Мейерхольда в Берлине. Берлинская пресса. о „Лесе", о „Великодушном рогоносце". Итоги поездки Начало снижения театра Мейерхольда. Еще об условности театра . . . . . 231

ГЛАВА XXV

„Последний решительный" Матрос Самушкин. Обструкция и овация. Плоды жизненности „Свадьба Кречинского". Мейерхольдовские решения. Ю. М. Юрьев—Кречинский Две рецензии. Еще раз о критике „33 обморока" Относительная неудача . . . . . 238

ГЛАВА XXVI

Углубление кризиса театра имени Мейерхольда Строительство нового здания О выразительности. О точке зрения. Минута идеального театра. Проект японского архитектора Любовь, вера, неудовлетворенность. Отдушина души Художественное чтение Первые шаги. Я. „Историн Карла Ивановича". Становление стиля. . . . . 250

ГЛАВА XXVII

Первые трудности Киноактер мешает. Закалка критикой. Ответ заведующему художественной частью. Смешанные концерты банкеты. Работа над „Старосветскими помещиками". Художественное слово и театр „Сказка о золотом петушке" Работа над баснями. Расширение репертуара. „Сон Попова". Ритм и „Слон и Моська" . . . . . 267

ГЛАВА XXVIII

Поездки по стране „Истинное знание всегда самостоятельно". Взаимоплодотворение Магнитофон Самопроверка. Грамзапись Авторское чтение Дружба с писателем Когда надо читать главами Чтец на радио Чему бы я хотел быть верен . . . . . 282

ГЛАВА XXIX

Кривое Мейерхольда. Мой кризис. Неудача в кино. Хорошие и плохие садовники. Снова на распутье. Закрытие театра имени Мейерхольда. Поступление в Малый театр. Хлестаков. Вторая редакция. Значение первой работы . . . . . 294

ГЛАВА XXX

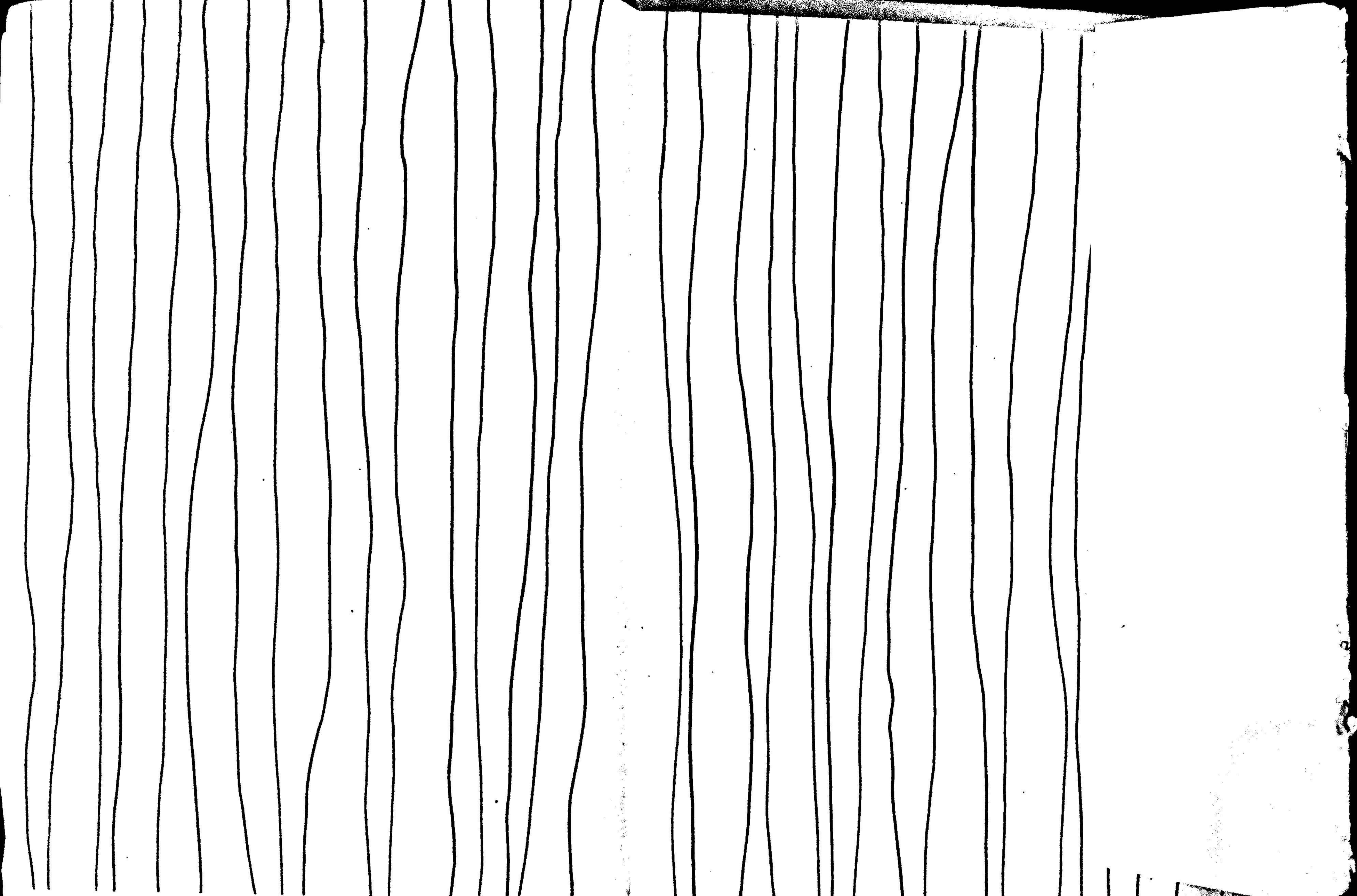
„Волга-Волга". Как я прыгал в воду. Стал ли Бывалов напрительным? Трагедия моего мастера Разноликость Малого театра Новая редакция Аркашки. Первая встреча с П. М. Садовским Итоги первого года. Шмага „В степях Украины" и Саливон Чеснок. . . . . 314

ГЛАВА XXXI

Годы Отечественной войны. Поездка на фронт. Наши герои. Традиции Малого театра. Образы А. Н. Островского. Зрелость Горе.. . . . . 329

ГЛАВА XXXII

Матрос Шибаев Академик Картавин. Огурцов. Аким Фома Опискин. Малый театр и его насущные задачи. Сегодняшний день и будущая книга. Гимн ритму. Главное. К молодежи (вместо заключения). . 348



ВЧИО

1961