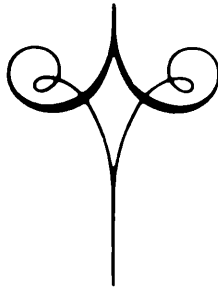


АЛЕКСАНДРИНСКИЙ -  
ПУШКИНСКИЙ -  
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ





АЛЕКСАНДРИНСКИЙ -  
ПУШКИНСКИЙ -  
АЛЕКСАНДРИНСКИЙ



АО «Арсис»

Санкт-Петербург  
1995

Главный редактор В. Ф. ШУБИН

Составитель В. В. ИВАНОВА

Ответственный редактор А. Г. МИНИНА

Редакционный совет:

В. В. ИВАНОВА, А. Г. МАШЕВСКИЙ, А. Г. МИНИНА,

В. Г. ПЕРЦ, И. Г. РАЙСКИН, Г. А. САЩЕНКО

Художник В. А. БАКАНОВ

Технический редактор Т. П. ГЛАДЫШЕВА

Фотограф В. А. КРАСИКОВ

Корректор З. Б. БУНИС

По заказу

Российского государственного академического театра драмы  
им. А. С. Пушкина.

В оформлении номера использован иллюстративный материал  
из музея театра.

Н а о б л о ж к е:

Фото Г. Л. Хатина.

Указ императрицы Елизаветы Петровны от 30 августа 1756 года  
об учреждении Российского для представления комедий  
и трагедий театра.

Фото В. А. Красикова.

© Журнал «Арс», 1995

*Издается с июля 1989 года (до 1992 года выходил под  
названием «Искусство Ленинграда»). Зарегистрирован  
Министерством печати и массовой информации РФ  
(свидетельство № 1185 от 10 октября 1991 года). Учредитель:  
трудовой коллектив редакции. Издатель: АО «Арсис».*

---

Подписано в печать 20.03.95. Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсет-  
ная. Усл. печ. л. 9,75. Тираж 10 000 экз. Заказ № 964. ГПП «Печат-  
ный Двор», 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15. Почто-  
вый адрес издателя и редакции: 191104, Санкт-Петербург, наб.  
Фонтанки, 34 (Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме). Теле-  
фон 272-97-38.



## СОДЕРЖАНИЕ

---

Георгий Сащенко	4	Надо жить вечно – иного пути нет
Кира Куликова	8	Российского театра Первые актеры
Наталья Владимирова, Галина Романова	15	Гамлет Каратыгина. Неочевидные истины
Александр Платунов	20	Арлекин
Иосиф Райскин	24	«Времен от вечной темноты...» <i>Александринские страницы творческой биографии М. И. Глинки</i>
Анатолий Орелович	27	Роман с опереттой
Александр Лисицын	31	Савина. Стрепетова. Комиссаржевская <i>Векторы притяжений-отталкиваний</i>
Александр Чепуров	37	Театр-режиссер
	41	В жизни и на сцене <i>Из дневника С. И. Смирновой-Сазоновой (1880-е годы)</i> <i>Публикация Людмилы Даниловой</i>
Николай Эфрос	46	Варламов и Давыдов
Лев Гительман	48	Юрий Михайлович Юрьев
Антонин Даусон	50	Театру нужно отдавать все... <i>Из воспоминаний режиссера</i>
Эра Барутчева	54	Маскарад Александра Глазунова
Вера Иванова	57	Вивьен и его актеры
Аркадий Волгин	58	Я имел честь выходить с ними на одну сцену
	72	Странички театральной истории <i>Нина Мамаева. Нина Ургант. Игорь Горбачев</i>
Ольга Савицкая	79	Художник и сцена
Татьяна Марченко	84	Сюжет длиною в двадцать пять лет
Александр Алешин	89	Окно в Италию
Лилия Шитенбург	93	Воздушный корабль
Валентина Панина	97	Как рождалась «Элегия»
Николай Мартон	99	Выживают те, кому хватает мужества
Виктор Смирнов	102	«Отелло» – сказка для взрослых
Елена Алексева	105	Юность – это возмездие
Елена Алексева	107	«Сколько струн в этой груди...»
Александр Алешин	109	Ее трудно не заметить
Ирина Образцова	111	В поисках амплуа
	112	Состав труппы

---

# Надо жить вечно — иного пути нет

ГЕОРГИЙ САЩЕНКО, директор театра

Любому, думаю, понятно: наш Александринский — Пушкинский — театр особенный. Шутка ли, труппа отсчитывает свой возраст с 1756 года, а знаменитое здание, возведенное по проекту Карла Ивановича Росси в честь победы России над Наполеоном, — с 1832 года. В этом зале на спектаклях сживали Пушкин и Белинский, Тургенев и Блок. Здесь Островский выходил на аплодисменты зрителей после премьер почти всех своих пьес. Чехов испытал радость на представлении своего «Иванова». Сотни других славных людей, чьи имена украшают русскую историю, были почитателями искусства этого театра. Жизнь многих и многих поколений связана с театром, увенчанным квадригой скачущих коней и выделяющимся даже среди архитектурного великолепия Санкт-Петербурга своей величественной и строгой красотой. Простая история его названий увлекательна и красноречива, содержательна и выразительна.

Итак, указом императрицы Елизаветы Петровны 30 августа 1756 года был учрежден Российский для представления комедий и трагедий театр. В соответствии с постановлением Придворной конторы с 6 января 1759 года имя стало более кратким: Российский театр. По указу Екатерины II с 20 декабря 1766 года в название добавлялось слово «Придворный».

Пришел век XIX. Согласно постановлению и правилам внутреннего управления Императорской театральной дирекции с 3 марта 1825 года это — Российская драматическая труппа Императорских Санкт-Петербургских театров. Когда же труппы Санкт-Петербурга и Москвы были взяты под единое начало (6 февраля 1842 года) — Санкт-Петербургская русская драматическая труппа Императорских театров. Вместе с тем сохранялось в официальных бумагах и предыдущее наименование.

Началась Первая мировая война. Город переименован в Петроград. И Императорские театры теперь в нем — Петроградские.

После февральской революции на основании приказа комиссара временного комитета Государственной думы Н. Львова с 6 марта 1917 года театр стал Русской драматической труппой Государственных Петроградских театров. В обиходе его зовут Госдрамой. С 7 декабря 1919 года Наркомат просвещения объявляет его Государственным академическим ассоциированным театром (Госакдрама).

С 9 февраля 1937 года, когда вся страна отмечала столетие со дня гибели Пушкина, по постановлению ЦИК СССР театр зовется Государственным академическим театром драмы имени А. С. Пушкина.

Наконец, с 23 декабря 1991 года согласно Уставу театра он — Российский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина, город Санкт-Петербург.

Широко известно название театра по зданию — Александринский: 13 августа 1832 года указом Николая I новое строение в центре столицы было так названо в честь его жены Александры Федоровны.

Театр, имеющий такую биографию, не может порвать со своим прошлым, все сломать и все поменять, хотя подобные усилия, слава Богу бесплодные, в двадцатые — восьмидесятые годы нашего времени и предпринимались. Не можем мы, естественно, и застыть, не слышать хода времени. Творческое сочетание традиций с современностью и есть наша задача. Она — не из простых и не из легких. Тем не менее мы стремимся с каждым годом решать ее все серьезней, последовательней и объемней.

Предлагаемый вам номер журнала «Арс» посвящен прошлому и настоящему нашего театра. Это не академическое издание, а разнообразные очерки, обращенные к широкому читательским кругам, нашим зрителям, и имеющие целью выделить наиболее интересное и живое в Александринском театре всех эпох его существования. Не ищите в журнале абсолютной полноты ни по какой части. Полноты здесь нет. Взяты лишь отдельные



эпизоды, иногда долговременные, отдельные фигуры, как бы пробы почвы там и сям. Однако и по ограниченному объему специальному номеру журнала «Арс» видно, сколько исторических событий, сколько разных судеб переплетаются с теми, о которых рассказано, как одно отражается в другом.

Сегодня ясно, что на многое, в том числе и на историю Александринского театра, на его прошлое, пора взглянуть по-новому. Увидеть в известных и новооткрытых фактах другой смысл, другую суть — не те, что приписывали им в прошедшие десятилетия. То, что почиталось неправильным, ложным, при внимательном и непредвзятом рассмотрении оказывается зачастую естественными приметами жизни именно этого театра, свойствами его природы, а не отклонениями и заблуждениями.

Поэтому настоятельной необходимостью театр счел весной 1994 года преобразование литературной части в научно-литературную. Возглавить ее в ранге заместителя директора был приглашен известный ученый Евгений Соломонович Калмановский, с которым я познакомился еще в 1968 году в Твери, когда он с небывалой по тем временам смелостью и откровенностью выступил против чинуш от культуры и иных «инстанций», в защиту начинающего и мало кому известного тогда Романа Виктюка. Планирующиеся научные конференции, более тесное сотрудничество с театральными институтами и издательствами помогут многое прояснить.

Вот и на страницах раскрытой вами книжки Н. Владимирова и Г. Романова делают попытку по-иному понять творчество Василия Каратыгина, пристально разбираясь в доступных нам фактах. А. Платунов обращает особое внимание на Николая Дюра, которому до сих пор в исторических трудах не везло из-за неместного отзыва Гоголя об одной его актерской работе. В интересной, хотя, вероятно, и небеспорной статье А. Чепурова «Театр-режиссер» ставится проблема своеобразия Александринского театра в создании на его сцене спектакля как художественного организма. Повторяю: далеко не все, даже из первостепенного, попало под обложку этого журнала.

Несколько лет своей жизни посвятил Григорий Залманович Мордисон — увы, временно от нас ушедший — установлению исторической роли драматурга Александра Петровича Сумарокова в создании первого русского театра и, что немаловажно для нас, прояснению вопроса государственной финансовой поддержки театрального дела в России с учреждением первого государственного театра. Итоги своих разысканий Г. Мордисон кратко изложил в статье «Отец и учредитель правильных российских зрелищ» («Петербургский театральный журнал». 1993. № 2). Значительно более подробно — в изданиях Института театра, музыки и кинематографии (ныне — Санкт-Петербургская академия театрального искусства), где он работал. Исследователь утверждал: «Несомненно, если бы в истории русской культуры не появилась личность такого масштаба, как Сумароков, рождение постоянно действующего профессионального русского театра могло бы отодвинуться на неопределенный срок. Новое дело нуждалось в национальном руководителе. Федор Волков в ту пору не мог стать директором театра. Он не принадлежал к дворянскому сословию, не имел связей и веса при дворе. Между тем со временем возникло основное историческое недоразумение: все, сделанное Сумароковым, стали приписывать одному лишь Волкову, называя его "отцом" и даже "основателем русского театра", придавая тем самым универсальный смысл актерской деятельности Волкова и организованному им любительскому театру для демократических слоев городского населения Ярославля. Сумарокову оставили определение только "одного из организаторов русского театра"».

По мнению В. Г. Белинского, Волков представлял собой некий «движитель общественной жизни в одной ее стороне». Этой стороной было выражение народных начал русской жизни в искусстве. Все это, очевидно, так. Но самое существенное тем не менее в ином. Ученик Сумарокова, Волков стал первым великим русским актером, в игре которого необычайно сильно проявились национальные особенности сценического искусства.

У Сумарокова заслуги иные. Он «отец русского театра» прежде всего потому, что именно ему Россия обязана основанием, как считал И. А. Дмитревский, «правильных российских зрелищ» — регулярно действующего до сего дня профессионального государственного театра, репертуарного театра, как мы теперь говорим, выгодно отличающегося от коммерческого. Состоявшаяся осенью 1992 года в стенах театра научно-теоретическая конференция, посвященная просветительской деятельности Сумарокова, собрала немало ученых и театроведов.

Давно, казалось бы, известное требует поправок и уточнений. И получает их.

За долгие десятилетия у Александринского театра сложилась своя разнообразная, многосторонняя система в отношениях со зрителями, в понимании их потребностей и интересов, целая система сценических воздействий. Разве нет реальной необходимости

внимательно изучить этот долговременный опыт и извлечь из него полезнейшие уроки для новой поры Александринского — Пушкинского театра?

Разумеется, неусыпное внимание к театру царского двора, всех властей имело обратную сторону. Творческие поиски нередко ограничивались ради угождения понятиям и вкусам правящих лиц. Однако сводить дело к этому было бы совсем неверно. Театр жил, работал, совершенствовал свое искусство. Прежде всего в актерских созданиях.

Журнал напомнит вам наиболее выдающихся актеров за два с лишним века старейшей русской сцены. Опять-таки далеко не всех.

Рассказ о биографии, актерских созданиях Александра Евстафьевича Мартынова (1816—1860) читатель найдет в других, специально посвященных ему работах. Путь Мартынова тщательно изучен и, как видно, не вызывает сегодня разноречий.

Не попали на страницы журнала некоторые современники и сподвижники Юрия Михайловича Юрьева — о нем самом можно прочесть здесь соображения, живые воспоминания одного из его последних учеников Л. И. Гительмана, вносящие новые штрихи в знакомый образ. Я же имею в виду Екатерину Павловну Корчагину-Александровскую (1874—1951), Веру Аркадьевну Мичурину-Самойлову (1866—1948), Наталью Сергеевну Рашевскую (1893—1962), Елизавету Ивановну Тиме (1884—1968), Бориса Анатольевича Горина-Горяинова (1883—1944), Иллариона Николаевича Певцова (1879—1934). Они пришли в театр в разные десятилетия его жизни, но немалое время работали вместе. О каждом из них написаны книги, да и сами они оставили мемуары о театре, который оказался главным в их жизни.

После 1917 года театр опять стал объектом особого внимания властей — может быть, более жесткого и сковывающего, чем когда-либо раньше. Особенно все это сказалось после ухода из театра, из жизни Леонида Сергеевича Вивьена, плеяды замечательных актеров: Н. Симонова, Н. Черкасова, А. Борисова, В. Меркурьева, Ю. Толубеева, В. Честнокова, К. Скоробогатова, О. Лебзак, Л. Штыкан и многих, многих других. О временах Вивьена вам напомнят воспоминания А. Даусона, А. Волгина, очерк В. В. Ивановой.

Живое, творческое пробивалось сквозь все препятствия. Оно было всегда. Порой в значительно меньшей мере, чем хотелось бы. Это так. В семидесятые, восьмидесятые годы театр словно потерял управление, если не считать таковым исполнение отдельных указаний свыше и отдельных желаний руководства изнутри.

С начала девяностых Пушкинский театр, как мне кажется, постепенно выходит из состояния затяжной болезни. Надо понимать, что процесс этот психологически сложен и длителен, если исходить из своеобразия театра, а не крушить все в угоду предпринятиям того или другого прожектора-одиночки. Никого не имею в виду конкретно, но могу сказать уверенно: один в поле не воин, это уж точно.

В нашей труппе (одной из самых крупных в Европе) сегодня — широко известные мастера. Конечно, первый — старейшина наш Бруно Артурович Фрейндлих.

Кино разнесло повсюду известность Игоря Олеговича Горбачева, Нины Николаевны Ургант. Своими работами в кино поначалу обратила на себя внимание и Светлана Станиславовна Смирнова.

На недавних гастролях во Пскове местная газета объявила Николая Сергеевича Мартона актером, который покорила старинный город без боя. Но разве не знают, не ценят его и у нас, в Петербурге?

А кому не известны Нина Васильевна Мамаева, Иван Петрович Дмитриев!

Выдвинулся в число ведущих (Пугачев — Большой — Гамлет — Отелло!) Виктор Федорович Смирнов. Сравнительно недавно возвратился в труппу, но уже внушил немалые надежды Сергей Иванович Паршин.

Я взял для примера нескольких актеров, уже отмеченных почетными званиями. Думаю, зрители давно обратили внимание и на Киру Александровну Петрову, актрису с замечательным чувством юмора, которое всегда дает о себе знать в каждой ее интонации, в каждом движении. Звание она получила только что.

На этом имени останавлиюсь, понимая вопиющую неполноту отчета. Надо бы не миновать еще многих, но, как всегда, места не хватает. Да и в конце концов пора критикам заметить, отметить наших актеров, уделять им внимание в гораздо большей степени, чем сейчас. Список актерского состава публикуется.

Все-таки скажу еще вот о чем. С начала 1990-х годов театр пополнился четырнадцатью молодыми актерами. До того в них ощущалась очевидная нехватка. За короткое время зрители, пресса выделили, одобрили Татьяну Князеву (пришедшую в труппу несколько раньше), Наталью Панину, Викторю Сушко, Александра Баргмана, Игоря Волкова, Дмитрия Воробьева. Со временем, будем надеяться, громче заговорят и о других.



Последние годы театр получил возможность свободно приглашать режиссеров на постановки. Работают над новыми спектаклями и наши штатные режиссеры. Как говорится, с переменным успехом. Нам, как и многим театрам, необходим режиссер-педагог, который применил бы все, что открыло сценическое искусство XX века, ради воспитания актера-художника, ради обнаружения в каждом, имеющем хотя бы скромный творческий дар, полноту его возможностей. Но фигура главного режиссера оказывается абсолютно дефицитной по нынешним временам. Иногда приходится исходить из коллективных понятий и вкусов. А это не всегда надежный ориентир, особенно если учесть, что в труппе — актеры разных школ, разных профессиональных исповеданий.

Все равно стратегия и тактика руководства театра, художественного совета — крепить своего рода гражданское согласие, по возможности учитывать желания и своеобразие способностей каждого, поддерживать актерские инициативы. Нет ничего нелепей, вредней для дела такого положения, когда силы творческого коллектива уходят на внутренние распри, на междоусобицы, как это произошло в ряде крупных столичных и провинциальных театров. Однако формальное, непродуманное назначение на должность главного режиссера чревато еще большими проблемами...

Я говорил в основном об актерах. Оно и понятно. Однако ясно и то, что театр, тем более такой большой и многоопытный, как наш, держится трудами десятков и сотен других работников, про которых говорят: «Их не видит зритель». Но вклад их очень хорошо виден всем, кто на сцене, а затем, в конечном счете, передается и зрителям. Назову хотя бы немногих из тех, кто давно и хорошо работает в нашем театре: Г. Федорова — руководитель режиссерского управления, В. Тимофеев — заведующий художественно-постановочной частью; руководители цехов и служб: Б. Майзельсон, Т. Костецкая, Г. Никонова, Г. Месионжник, Е. Федоров, В. Курашкина, Е. Снигирь, Э. Вассерман, Л. Зотчик, В. Соловьева, М. Платонов, М. Мичурин. Список высококлассных и преданных театру специалистов, конечно, более обширен. Здесь и финансово-плановые службы, административная группа, работники медпункта, обслуживающий персонал. Сейчас, когда всякие преграды на дорогах искусства сняты и отброшены, мы уточняем свои ориентиры: чем нам жить, в какую сторону идти.

В театре с такой биографией возможны лишь эпизодические, по тем или иным веским причинам возникающие, собственно театральные эксперименты, побуждаемые модой или влечениями (пусть вполне художественными) постановщика. Нам надо держаться за разумное, за доброе, вечное. Зритель в идеале должен бы ощущать на спектаклях пушкинцев живую основательность жизни и искусства, их нестареющие опоры: веру в добро, любовь, здравомыслие, неприятие фальши, отвержение суеты, тщеты. В этом понимании художественный совет и руководство театра едины.

Поэтому и в репертуаре хотим все больше опираться на классику, на то, что отобрано временем и как раз содержит в себе основное, надежное, прочное, нетленное. Надеюсь, что в ближайшие два — три сезона появятся новые спектакли по пьесам А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и, конечно, А. С. Пушкина.

Особенно пристально вникаем сейчас в наследие отечественной драматургии. Ведь немало ярких, сильных произведений еще недавно избегали как «безыдейные» или «идейно чуждые». Другие же просто обходили по невниманию к тому духовному наследию, которое нам досталось. Превратить старейший театр в Дом русской классики — вот еще одно из наших мечтаний. Ни в коем случае не в музей, разумеется, а именно — в область вечно живого, неустанно обогащающего нас.

Из этого не следует, что в наших планах нет других произведений мировой драматургии — от Шекспира до... Есть они.

Крайний голод вместе со всеми театрами испытываем в современном репертуаре. Ищем и рады будем найти современного драматурга, не впадающего в так называемую чернуху или в разбитную развлекательность, пишущего на прекрасном русском языке, а не на уличном сленге, граничащем с цензурщиной, и опять-таки способного дать истинную пищу уму и сердцу. Нет, самой по себе развлекательности мы не боимся. Но все-таки всему есть предел и мера. Вообще-то хорошие комедии нам очень и очень нужны, и в скором времени репертуар пополнится по этой части.

Дорогой читатель, поймите нас: мы знаем, что одно получается сейчас в театре лучше, другое — хуже. Иногда — много хуже, чем задумывалось. Участвуйте в сбережении и росте старейшего российского театра, помогайте уточнить направление его дальнейшего пути своим вниманием, своими неравнодушными откликами. Мы всегда за них благодарны.

Ведь у российского Александринского — Пушкинского театра нет иного выбора: жить столько, сколько жива Россия. А Россия вечна!

# РОССИЙСКОГО ТЕАТРА ПЕРВЫЕ АКТЕРЫ

КИРА КУЛИКОВА

«Во всех странах театр был верным мерилом просвещения и духа времени», — гласит старинный энциклопедический словарь. Таким мерилом был он и для России.

Отсчет официального существования русского театра идет с указа императрицы Елизаветы, подписанного 30 августа 1756 года. К этому времени в России была уже та «мера просвещения», тот «дух времени», которые позволили появиться профессиональному театру. На протяжении более тридцати лет в Петербурге работали иностранные труппы. В царствование Елизаветы регулярно выступали на придворной сцене итальянские певцы, а в так называемом городском театре — немецкие актеры. Французская труппа в дворцовых помещениях давала спектакли два раза в неделю, знакомя придворную публику с трагедиями Расина, Корнеля и комедиями Мольера. Но самое главное: утвердила себя русская драматургия — трагедии и комедии Александра Петровича Сумарокова, которые уже успели разыграть кадеты Шляхетского корпуса.

Появились и первые любители-актеры, чему способствовал изданный в 1750 году указ императрицы, позволяющий «обывателям», кои «похотят», «русские комедии иметь». И среди них тот, кого по праву назовут «отцом русского театра»: Федор Григорьевич Волков. Российского театра Первый актер. Так определено было в реестре списочного состава учрежденной Елизаветой в 1756 году труппы его места. Утвердившись, звание это перейдет потом к его преемникам, которые на разных этапах существования нашего театра на рубеже XVIII—XIX веков будут возглавлять русскую труппу. Именно они — Российского театра Первые актеры — своим талантом, своей личностью определяли путь развития русской сцены и ту преемственность, без которой не может существовать театральное искусство.

Учредив театр, Елизавета мало заботилась о его обеспечении. Средства, отпущенные русской труппе, составленной из четырех ярославцев и восьми «спавших с голосу» певчих, были настолько мизерны, что их не хватало на изготовление декораций, на пошив костюмов, содержание оркестра. Здание, отданное под выступление русских актеров, помещалось на от-

деленном Невой от городского центра Васильевском острове, к которому еще не было моста, и плохо посещалось зрителями. Сборы от спектаклей забирала казна. Актеры были обречены на нищенское существование. Обо всем этом вопиют письма назначенного указом Елизаветы директором русского театра Александра Петровича Сумарокова.

И, вероятно, не окажись в труппе человека необычайного таланта, уравновешенного, энергичного, не менее Сумарокова любящего театр, но куда более жизнестойкого, умеющего преодолевать препятствия, вряд ли бы русский театр мог устоять. Федор Волков был не только исполнителем главных ролей, но и ближайшим помощником директора труппы. Тяготы прежде всего ложились на него. Неся весь репертуар на своих плечах, он был и постановщиком спектаклей, и художником, и даже бутафором. Немало сделал он для расширения и совершенствования труппы, а главное, помог Сумарокову перевести театр в ранг придворного, что давало ему казенное обеспечение.

Особую славу принесло Волкову исполнение ролей в сумароковских пьесах: Хорева в одноименной трагедии, Синава в «Синаве и Труворе», Оскольда в «Семире» и других. Поражая зрителей «бешеным темпераментом», одновременно он покорял их одухотворенностью и достоинством манер. Отказываясь от бытовых деталей, Волков, как и требовала трагическая драматургия того времени, стремился к приподнятому, укрупненному, облагороженному изображению. От его творчества неотъемлема ясная аллегория, прозрачный зловещий намек, обращение к давно минувшим событиям как способу характеристики современных ему людей и происходящих на их глазах событий. Всего шесть лет довелось ему играть на петербургской сцене. Но и за это время «Волков показал свои дарования в полном уже сиянии... и слава его подтверждена была иностранцами», — свидетельствовал первый биограф актера, русский просветитель Н. И. Новиков. И разъяснял: «Сей муж был великого, обымчивого и пронизательного разума, основательного и здравого рассуждения и редких дарований, украшенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг. Театраль-



ное искусство знал он в высшей степени; при сем был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант... Одним словом, человек многих знаний».

Приверженность идеям просвещенной монархии отличала Федора Волкова не только на сцене, но и в жизни. Участие его в перевороте 1762 года, возведшем на престол Екатерину II, не кажется случайным. При всей легендарности многозначительно звучат утверждения мемуаристов и иностранных дипломатов, что Федор Волков был «первый секретный», «немногим известный деловой человек», что во время переворота он «действовал умом», что вскоре после воцарения императрица якобы предложила ему (актеру!) пост кабинет-министра с вручением ордена Андрея Первозванного и что Федор Григорьевич будто бы от высокого поста отказался, пожелав остаться вольным комедиантом. Конечно, тут немало преувеличений. Но о том, что он сыграл в перевороте значительную роль, прямо свидетельствует широко известный указ Екатерины II от 3 августа 1762 года о награждении тех, кто возводил ее на русский трон. В числе четверых, не принадлежавших к дворянству, Федор Волков вместе со своим братом Григорием получили дворянство и 700 крепостных душ.

Волкову было поручено сочинить либретто и возглавить карнавальное шествие, которым заканчивались коронационные празднества под широкозначительным названием «Торжествующая Минерва». Маскарад был призван воспеть доблести сошедшей наконец «с небес» богини справедливости — Астреи, несущей россиянам «красной рай, науки мир и добродетель».

Другое дело, во что эти идеи претворились в дальнейшем. Федору Григорьевичу Волкову этого не суждено было узнать. Простудившись во время карнавального шествия, он заболел и тридцати пяти лет от роду скончался 4 апреля 1763 года.

Но имя его как актера и гражданина осталось в веках. Пройдет сто лет после учреждения русского театра, и Михаил Семенович Щепкин воскликнет: «Волкову, Волкову, Волкову всем мы обязаны!» Бельский же назовет Федора Волкова необыкновенным человеком, упрочившим в нашем отечестве «новый источник народного образования» — театр, роль которого в просвещении России была особенно велика.

«Если Волков заслуживает названия основателя русской сцены, то Дмитревскому принадлежит не менее почетное название распространителя сценического искусства в России», — утверждал один из самых влюбленных в театр мемуаристов Степан Жихарев.

«Я был учителем, наставником и инспектором Российской труппы. Я отдал на театр моих собственных трудов — драм, опер, комедий — числом более сорока... Не было, да и нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался более или менее моим учением и наставлением... Не появлялась... никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкой не участвовал», — с полным правом пи-



А. П. Сумароков

сал о своей деятельности Иван Афанасьевич Дмитревский в 1802 году, когда числился уже на пенсии.

Намного пережив Волкова, он посвятил русской сцене свыше семидесяти лет. Приняв от него звание Российского театра Первого актера, в течение полувека переиграл почти все главные роли отечественного репертуара. Был постановщиком почти всех игравшихся в екатерининское время русской труппой спектаклей. Многочисленные его ученики стали выдающимися актерами. За свои литературные труды удостоился звания действительного члена Российской академии. «Он первый подал пример, как должен вести себя настоящий артист и до какой степени уважения может он достигнуть», — восхищался Жихарев.

Через два года после смерти Волкова, побывав в Париже и Лондоне (куда послала его Екатерина в «феатрах» чужих стран поучиться), многое из того, что довелось ему увидеть, взял он в арсенал актерских средств. Взял осмысленно, а не слепо. Будучи ближе по своим данным рациональному искусству французских актеров Лекена и Клерон (отходившей, кстати, в те годы от слишком напыщенной, строго узаконенной классицистической манеры игры), он с особым восторгом воспринимает и эмоционально раскованное исполнение великого английского трагика Гаррика. «Он Гаррика в себе с Лекеном сочетал» — такой стихотворной строкой характеризует мастерство Дмитревского его ученик Алексей Яковлев.

Сын своего времени, молодой Дмитревский по взглядам на искусство, конечно, был близок Сумарокову, для которого Расин являлся образцом трагедийного мастерства, Мольер — комедийного, Буало — законодателем теории драматургии, а Вольтер — непререкаемым судьей во всех теат-



Ф. Г. Волков

ральных делах. Играя в построенных по классицистским рецептам трагедиях и комедиях (в том числе свои коронные роли — Синава в *«Димитрия Самозванца Сумарокова»*, Альцеста в *«Мизантропе»* Мольера), он во многом был верен устоявшимся традициям их исполнения. В соединении «искусства и естества» он явно отдавал предпочтение первому. Но даже в рамках классицистских трагедий Дмитревский, по-видимому, нарушал их каноны во имя усложнения образа и пусть еще очень условно понимаемой исторической правды. Так, по описанию одного из первых биографов Дмитревского Федора Кони, он «отыскивал стихии для выражения представляемого характера в глубине души своей, в тайнике чувства, в движении страсти, а не в завитках ораторства, не в декламаторском рыцарстве на сцене», «в сильнейших сценах он говорил шепотом», но шепот этот, услышав из его уст, «зритель не забывал на всю жизнь». В порывах самых сильных страстей «он являлся человеком... Создания его были полны, обдуманны, верны; самый холодный зритель забывался: перед ним являлось действующее лицо в полном обаянии жизни — актер исчезал».

О широте устремлений Дмитревского говорит и тот факт, что он явился приверженцем утверждавших себя на Западе более демократичных «буржуазной драмы» и «слезной комедии», страстным проповедником которой был Дидро. Он же становится первым прославленным исполнителем главной роли в *«Моте, любовью исправленном»* В. И. Лукина, написанном в духе «слезной комедии», а также в других начавших появляться на петербургской сцене подобного рода произведени-

ях, действие которых происходило в России, а гербы носили русские имена.

Умение разумно сочетать, казалось бы, несочетаемое, целеустремленные поиски нового без отбрасывания традиционно проверенного, было то свойство Дмитревского, которое позволило ему значительно расширить репертуарные возможности русской труппы, что в те времена было делом нелегким.

«Театр — школа народная; она должна быть непременно под моим надзором, я старший учитель в этой школе, и за нравы народа мой первый ответ Богу!» — провозглашала Екатерина, превосходно понимая, какую силу в руках правителей имеет сценическое искусство. И зорко следила за всем, что делается на подвластных ей театральных подмостках. Умная, дальновидная, расчетливо-рассудительная, она не оставила без внимания предупреждение Сумарокова: «Если Дмитревского придворный театр когда лишится, так и все здание развалится». Она, казалось, благоволила ему, предназначая главные роли в написанных ею комедиях и «исторических хрониках». Нелюбимый ею сын Павел называл Дмитревского «куртизаном матушкина двора». И все-таки отношения между Екатериной II и возглавлявшим русскую придворную труппу Дмитревским были далеки от кажушейся идиллии.

Больше похожий «на маркиза, чем на актера», с изысканным аристократизмом манер, с любезной миной царедворца на красивом благородно удлиненном лице, в простом, но модном, со вкусом сшитом платье, он и впрямь вписывался в ее дворцовое окружение. Все чрезмерное в жизни и на сцене являлось для него неприемлемым. Любое неприятие чего-либо прикрывалось галантностью. Но за всем этим светским лоском скрывалось глубоко запрятанное, упорное, ни при каких обстоятельствах не предаваемое свое. Особенно, когда дело касалось театра, взгляды на судьбы которого всевластной императрицы и Дмитревского сходились далеко не всегда.

Этим можно объяснить неоднократное стремление его, благополучного Первого актера придворной труппы, приобрести, будь то в Москве или Петербурге, частную антрепризу; они ведь уже существовали в России, правда, в руках иностранцев. Получив после долгих домогательств такую антрепризу (отнятую дворцовой конторой за различные «прегрешения» от ее хозяйки немца Книппера) и обаявшись параллельно по-прежнему служить на придворной сцене, Дмитревский с необычным энтузиазмом начал создавать в Петербурге высокопрофессиональный, поистине публичный, предназначенный для самых широких слоев населения театр. К сожалению, недолго ему довелось быть его содержателем.

Екатерина II к созданию публичного театра шла своим путем. Она готовила реформу театрального дела в России. И в 1783 году провела ее, учредив при Дирекции императорского театра специальный, состоящий из знатных дворян Комитет, которому стали подвластны все петербургские труппы, начавшие выступать в только что построенном Большом театре за деньги. Внезапно разорвав контракт, заполучила она и театр Дмитревского, назначив его «надзирателем» русской труппы.

Дмитревский остался верен себе. С горечью, прикрывшись обычной своей поговоркой — «Могло быть и лучше, да как быть...», он показал такой оппозиционно звучащий спектакль, который стал событием в русском сценическом искусстве. На своем прощальном бенефисе при закрытии вольного театра 27 сентября 1782 года он впервые осуществил постановку фонвизинского «Недоросля» — пьесы, с негодованием воспринятой Екатериной II.

В отличие от восприятия людей более позднего времени, не Простаковы с Митрофанушкой, а «серьезные сцены», по словам Н. М. Карамзина, обращали на себя все внимание публики. «Колкие замечания» Стародума по отношению к «неисцельно больному» двору Екатерины в значительной мере определяли злободневное, резко обличительное звучание всей комедии и идейный смысл роли, написанной специально для Дмитревского. Не случайно, задумав в конце жизни издавать (так и не увидевший свет) журнал «Стародум, или Друг честных людей», Фонвизин хотел начать его предисловием с обращенными к любимому своему герою словами: «Я должен признаться, что за успех комедии моей "Недоросль" одожен я вашей особе». Слова эти, как и само название журнала, современники с полным правом относили не только к фонвизинскому герою, но и к первому исполнителю роли Стародума. За Дмитревским сохранилась стойкая слава — друга «честных людей».

Волков, Сумароков, Фонвизин, Новиков, Державин. Со всеми ними и многими другими вольнолюбивыми, нередко гонимыми талантами Дмитревского связывала тесная дружба. «Счастлив Княжнин, что родился во времена Дмитревского!» — восклицал, говоря о себе, известный драматург.

«Он всем моим произведениям делает честь, их переправляя», — с гордостью заявлял будущий баснописец Крылов в пору своего увлечения драматургией. Вместе с Дмитревским и другими «товарищами» начал он тогда издавать дерзновенно смелый журнал «Зритель», вскоре (в 1792 году) с нешуточными угрозами в адрес издателей по повелению императрицы закрытый.

Реакционные девяностые годы не принесли чего-либо существенного русскому театру. Не принесли они нового и в репертуар Дмитревского. Немало натерпелся он и как «надзиратель русской труппы»: Ивана Афанасьевича то увольняли на пенсию из казенного театра, то вновь призывали, по его собственным словам, «спасть упадающий театр».

Как актер он ушел со сцены уже после смерти Екатерины — в 1799 году. Но еще долго, до самой своей смерти в 1821-м, он был во всех театральных делах высшим авторитетом. К нему обращались, «как к оракулу». И все поразились его энциклопедическим познаниям, его живому, не траченному глубокой старостью уму, способному оценить и приветствовать новое, пришедшее на смену его времени.

Многие годы пополняя русскую труппу своими учениками, Дмитревский подыскал среди них и достойную себе замену. Главные роли он начал передавать отысканному им в купеческом



*И. А. Дмитревский в роли Стародума*

словию Алексею Яковлеву, которого он приватно, вне театральной школы, подготовил для сценического дебюта в 1794 году. После ухода Дмитревского со сцены Яковлев официально занял его место — Российского театра Первого актера.

«В Яковлеве ощутимо меняется тип трагического актера. Лицдеи уступает место взволнованному художнику... В нем сильна струя исповеднического искусства. Жизнь и сцена для него были тесно связаны между собой», — размышляет в своей книге «Театр Мочалова и Щепкина» Б. В. Алперс. И «в нераздельности художника и человека», которая «впервые в истории русской сцены находит недвусмысленное выражение в творчестве Яковлева», видит «необходимое свойство подлинно трагического искусства», характерное для более позднего времени.

В отличие от Волкова и Дмитревского Алексей Семенович Яковлев, пробыв на сцене свыше двадцати лет, не оставил после себя учеников, не проявил себя как общественный деятель, не был руководителем труппы и постановщиком спектаклей. Но своей яркой личностью, крупной актерской индивидуальностью оставил он глубокий след в русском сценическом искусстве. Его биография и сценический путь сливаются воедино. Воплощая в своих лучших созданиях людей беспокойных, со смятенной душой, он сам, после смерти, стал героем мелодрамы режиссера

Александринского театра Н. Куликова «Актёр Яковлев», с успехом обобщив многие сцены во второй половине XIX столетия и нашедший такого исполнителя главной роли, как гениальный Мартынов.

Сложным, погруженным в свои мысли, сосредоточенным человеком предстает Яковлев на страницах многих мемуаров. Они свидетельствуют и о другом: его страстная вера в Бога, в доброе начало человека сочеталась с не менее страстным безверием, ибо он все подвергал сомнению. И порою становился в жизни, как и его любимые герои на сцене, дерзким бунтарем, преступавшим законы приличия и канонизированные верования. И в своей вере, и в своем безверии он повсюду оставался максималистом, как и в чувстве к замужней женщине, главной своей партнерше А. Д. Каратыгиной, которое он пронес через всю жизнь.

Любя и уважая своего наставника Дмитревского, Яковлев вскоре после поступления в театр начал отстаивать свою индивидуальность. «Хорошо

### А. С. Яковлева в роли Гамлета



или дурно я играть буду, о том пусть решает публика; а уж обезьяну я никогда не буду», — заявил он. Дмитревский же, «умный и осторожный старик», по рассказу Жихарева, «провозгласил своенравного юношу любимейшим учеником своим, присвоив, однако ж, к тому, что он *упрямец* и *большой неслуж*». Подготовив под руководством Дмитревского первые роли, которые тот передал ему из своего трагического репертуара (сумароковских Синава, Оскольда, Димитрия Самозванца, вольтеровского Магомета, Беверлея, Ярба в «Дидоне» Княжнина), Яковлев постепенно начал менять их трактовку на более эмоциональный лад. Он не примеривался к ролям, а примерял их на себя. И если они оказывались ему впору, то начинали в его исполнении жить более сложной и противоречивой жизнью, чем позволяла, на первый взгляд, их драматургия.

Так случилось и со слащавыми драмами Коцебу, в которых Яковлев (Фриц в «Сыне любви», Мейнау в «Ненависти к людям и раскаянии») имел непреходящий успех. «Нам совестно смотреть Коцебу, — скажет в середине XIX века биограф Яковлева Р. Зотов, — но род этой литературы всегда будет существовать с некоторыми изменениями, требуемыми веком и вкусом. Обыкновенный быт человеческого общества ближе к сердцу». И добавит: «Яковлев попал тут собственным художественным инстинктом в свою колею... то есть когда увидел возможность играть естественно и передавать зрителям глубокие чувства души, не становясь на ходули декламации».

Но наиболее полно Яковлев раскрыл свой яркий талант не в чувствительных мелодрамах. Исполнив под шумное одобрение публики не один десяток куда более весомых ролей (в их числе такие, как Тезей и Фингал в новаторски звучащих произведениях Озерова «Эдип в Афинах» и «Фингал», Танкред в одноименной трагедии Вольтера), восторженно-единодушное признание зрителей он получил во время Отечественной войны 1812 года, создав образы русских полководцев Димитрия Донского и Пожарского в одноименных пьесах Озерова и Крюковского.

Роль Пожарского, как и роль Димитрия Донского, принадлежала к ампула безусловно доблестных царей и героев, призванных в те годы олицетворять молодого государя Александра I. Обычно к подобного типа ролям Яковлев относился с откровенной иронией, говоря, что они ему «как-то не по душе», что он всегда играет их «с неудовольствием». Но в условиях начавшейся войны образы Димитрия Донского и Пожарского, их триумфальный прием зрителями, разумеется, не могли не воодушевить Яковлева. И все-таки не в них он видел свое предназначение. Его тянули к себе образы вечные, философски углубленные. Пусть в зачастую наивных, неточных, значительно упрощенных переводах, но именно ему на своих бенефисах первому удалось вывести на русскую сцену шекспировских Отелло и Гамлета. И он стал первым на ней Карлом Моором в шиллеровских «Разбойниках». Карл Моор оказался наиболее близкой ему, поистине коронной ролью, увенчавшей его сценический путь. За противоречивой сущностью человека, поставившего себя вне закона, отвечающего насилием на насилие, оказывался одинокий бунтарь, восставший против мира Господня, где «язва,



голод и порок пожирают праведных вместе с неправедными».

Роль Карла Моора была высшей, поворотной точкой сценического восхождения Яковлева. Недолго ему довелось ее играть. Впервые поставленные в его бенефис 5 октября 1814 года «Разбойники» были очень скоро со сцены изгнаны. Потом началось повторение пройденного. И быстрое скольжение вниз. Яковлева охватила черная меланхолия. Он пытался покончить самоубийством. На сценическую карьеру просто-напросто махнул рукой, отдавая молодым актерам роль за ролью. «О последней эпохе яковлевского поприща, — признавался даже ревностный защитник актера Жихарев, — сказать нечего, он упал с каждым днем».

И все же «восхитительные порывы» его таланта успел заметить Пушкин, увидев Яковлева незадолго до его кончины в 1817 году в нескольких, далеко не лучших ролях: «Долго Семенова являлась перед нами с диким, но пламенным Яковлевым... Яковлев имел часто восхитительные порывы гения, иногда порывы лубочного Тальма...» Поэт был юн, порывист, бескомпромиссен, безжалостен ко всему ветшавшему. Наступило новое время. И этому времени, его другому «духу» куда более, чем «упадающее искусство» Яковлева, отвечало возвышенное, достигшее апогея, воспетое Пушкиным дарование Екатерины Семеновы.

Екатерина (или, как называли ее по обычаю тех лет, Катерина) Семеновна Семенова была, по идеалам своего времени, красавица. Ее уподобляли греческим богиням, неизменно воспевали ее лицо, фигуру, подобную античной статуе. Густой синеве выразительных глаз сочиняли мадригалы. Обаянию контрального мелодичного голоса поддавались даже недруги. Богатству аргистического воображения, умению вживаться в страсти героинь, величавости поступи и жестов, неизменно вдумчивому высокому искусству исполнения при наличии пылкого темперамента удивлялись многие современники. Знатные театралы, сидевшие в первых рядах кресел, выказывали ей свое уважение. Партер восторженно рупоклескал. Раек неистовствовал.

Слава сопутствовала ей с первых шагов на сцене. Вступила она на нее в благоприятные времена начала царствования Александра I — всеобщего воодушевленного ожидания радикальных изменений жизни России, оживления культуры, возросшего интереса к театру и куда большей, чем при деспотии Павла, его общедоступности. В начале XIX века значительную роль в сценических делах начинают играть высокообразованные «благородные зрители» — просвещенные театралы: и своими рецензиями в оживившейся прессе, и непосредственной причастностью к спектаклям, а также к судьбам актеров. Именно они способствуют ошеломляющему успеху воспитанницы театральной школы (коей Семенова еще числится) в спектакле «Эдип в Афинах», поставленном в 1804 году. Один из них — драматург А. А. Шаховской, только что назначенный «советчиком по репертуарной части», поручил ей главную роль в трагедии, с постановки которой начался еще один этап в развитии русской сцены. Как бы сплывая в себе принципы высокой трагедии (в прежнем, классицистском ее понимании) и руссоистские традиции сентиментальной драмы с ее культом чувствований «есте-



Е. С. Семенова

ственного человека», «Эдип в Афинах» Озерова дал возможность поистине новаторской постановки спектакля в «античном духе», с грандиозными декорациями Гонзаго, с величавой трагичностью музыки Коаловского, с более свободной и естественной игрой актеров.

Об «Эдипе» заговорил весь Петербург. «Эдипа» восхваляли. «Эдипу» удивлялись. Восхищались также игрой «младой Семеновы», выступившей в роли Антигоны — «дочери нежной преступного отца», «опоры слабой несчастного слепца».

Через год после официального зачисления Семеновы на «первые роли любовниц», она выступит еще в одной трагедии Озерова, созданной уже на мотивы Оссиана, — «Фингал». И в роли «воздушной» Мойны, возлюбленной главного героя, убившего на поединке ее брата, создаст трогательно-нежный образ, одновременно подчеркнув то, что потом станет отличительной чертой трагических героинь актрисы: страстность и право на самопожертвование во имя охватившего чувства. Семенова рано начала проявлять самостоятельность. Чутко внимая урокам нередко противоречащих друг другу учителей (Дмитревского в театральной школе, Шаховского и Озерова на репетициях), она интуитивно отбирала близкое себе, прислушивалась к голосу собственного разума. И следовала, как утверждали рецензенты, «истинному голосу страстей» своих героинь, привнося в них собственное «я».

«Она украсила несовершенные творения... Озерова и сотворила роли Антигоны и Мойны...» Лапидарная, но какая точная формулировка Пушкина: сотворила!.. Через год Семенова с немалым успехом сыграет Ксению в «Димитрии Донском»

Озерова, затем в его «Поликсене» главную роль. И Пушкин увековечит актрису и драматурга крылатой строфой:

Там Озеров невольны дани  
Народных слез, рукоплесканий  
С молодой Семеновой делил...

Уже в ранних сценических созданиях юной Семеновой давали знать о себе то чувство гордости, то подчеркнутое достоинство женщины, какое ей было свойственно и в жизни. Из мемуарных свидетельств вырисовывается сильный и в то же время до болезненности самолюбивый нрав «младой Семеновой». По всей видимости, здесь немалую роль играла своего рода интуитивная самозащита, характерная для многих «незаконных» и безродных, к числу которых и она принадлежала.

При всем том она не была, подобно Яковлеву, актрисой стихийного исповеднического типа. Игра Семеновой, по словам просвещенного ценителя Николая Ивановича Гнедича, «озарена свершением искусства». В 1807 году он специально для нее перевел «Короля Лира», где она сыграла Корделию. А в 1809-м — вольтеровского «Танкреда», в котором роль Аменаиды стала в ее судьбе решающей. С работы над этой ролью и появилась та «тайная школа» у него на дому, в которой Семенова начала готовиться к спектаклям. Знаменитый переводчик «Илиады» Гомера заставлял ее вникнуть в каждую стихотворную строку. Составляя для нее своего рода партитуру роли, помечал ударные места, фиксировал внимание актрисы на отдельных интонациях и на общем смысле произносимого ею. Семенова впитывала в себя его уроки, а потом на сцене как бы переплавляла полученные от него навыки и знания в овеянные собственным чувством образы.

Занятия с Гнедичем помогли Семеновой в поистине сенсационном поединке с одной из самых знаменитых в те годы французских актрис Жорж, которая прибыла в Россию в 1808 году и играла с французской труппой. Семенова дерзновенно бросила парижской знаменитости перчатку: параллельно выступила в трех прославленных ролях Жорж — Аменаиды в «Танкреде», Мерыпы в одноименной трагедии Вольтера и Гермियोны в «Андромахе» Расина. И в течение трех лет блестяще выигрывала поединком. Это вынуждены были признать почти все рецензенты. Признала и сама Жорж, с нарочитой небрежностью бросив: да, в отличие от русской актрисы, она порой «деревянит» роли.

Семенова победила одухотворенностью своего искусства. Жорж «поверила алгеброй гармонию»: раз и навсегда отработав рисунок роли, декламаторское звучание слов, их модуляции и переломы, благородную скульптурность поз и величавость жестов, она при самых трагических ситуациях на сцене была одинаково «богоподобна». Жорж мало думала о звучании всего спектакля, об общении с партнерами. То было мастерство гастролерши, как бы аккумулирующей весь успех.

Не менее четко отработав с Гнедичем особенности создаваемого образа, его индивидуальное звучание, Семенова на сцене жила в общей атмосфере спектакля. Ее героини во французских трагедиях тоже были величавы. Но величие их раскрывалось не скульптурностью поз и торжественностью искусно продекламированных монологов, а

раскрытием «величия сердец» при обращении к партнеру и как ответная реакция на его слова. Особенно сильна была Семенова в воплощении «раздора душ» своих героинь, мучительных их раздумий о совершенных поступках, которыми всегда двигало чувство — большое и страстное, но осуждаемое разумом.

«Одаренная талантом, красотой, чувством живым и верным, она образовалась сама собою... Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич, — отмечал Пушкин, — могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души. Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орган чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, всё сие принадлежит ей и ни от кого не заимствовано».

Вскоре после победы над Жорж, отстранив «скудеющего» Яковлева, Семенова единолично заняла трагедийный трон. Тесно общаясь с будущими декабристами и близкими им Гнедичем, Пушкиным, Грибоедовым, в своих сценических творениях она близка была их страстному обличению тирании, гордому провозглашению свободы личности и достоинства человека. С особой силой это сказалось в ее поздних созданиях — неистово защищающей дочь от смерти Клитемнестре в «Ифигении в Авлиде» и мучительно тоскующей Федре Расина, мятежной Медее Лонжепьера.

Екатерина Семеновна Семенова заслужила от современников высокое наименование Мельпомены — музы трагедии. С гордым достоинством прожила она творческую жизнь, уйдя со сцены в сорок лет. В 1826 году она, актриса из крепостных, узаконила свою двадцатилетнюю связь с князем Иваном Алексеевичем Гагариным. Но и обретя княжеский титул, в памяти людей она осталась все той же великой актрисой с выразительным взглядом, с повелительной и гармоничной речью, с величественной осанкой...

Как все-таки удивительно, но и закономерно соотносится жизнь первых корифеев нашей сцены с началом и концом временных периодов, на которые обычно делится история русского театра. С кончиной Федора Григорьевича Волкова в 1763 году завершилась ее первый, младенческий период. Уход Ивана Афанасьевича Дмитревского со сцены совпал с окончанием исполненного глубоких противоречий просвещенного екатерининского века. Патриотический и романтически-протестантский дух пронизывал на рубеже XVIII и XIX веков смятенное творчество Алексея Семеновича Яковлева. Яркой выразительницей декабристской эпохи являлась младшая его современница Екатерина Семеновна Семенова, актерская жизнь которой пресеклась одновременно с трагическим исходом восстания на Сенатской площади.

Принявший из ее рук трагедийный жезл Василий Андреевич Каратыгин начнет на сцене построенного для русской драматической труппы Александринского театра еще одну главу в истории театрального искусства, которая приведет к новым открытиям, новым веяниям, новым именам актеров. Но это будет уже другая эпоха, впитавшая в себя накопленное, с другим «мерилом просвещения и духа времени».

# ГАМЛЕТ КАРАТЫГИНА



## НЕОЧЕВИДНЫЕ ИСТИНЫ

НАТАЛЬЯ ВЛАДИМИРОВА, ГАЛИНА РОМАНОВА

4 октября 1837 года в Александринском театре состоялась премьера шекспировского «Гамлета» в переводе Н. А. Полевого. Василий Андреевич Каратыгин, в течение тринадцати лет выходящий на сцену в переделке («подражании Шекспиру») С. И. Висковатова, начал играть принца датского в трагедии Полевого. Плавный переход от одного текста (висковатовская пьеса последний раз была сыграна 26 февраля того же года) к другому, исполнение главной роли все тем же Каратыгиным, казалось, не предвещали театральной сенсации. Время рассудило иначе: споры о петербургском Гамлете стали драматическими страницами в истории русского театра. После статьи В. Г. Белинского «"Гамлет", драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» никто не решился написать статью «"Гамлет", драма Шекспира. Каратыгин в роли Гамлета».

Полтора века противостоят мнения историков и современников, видевших премьерные спектакли. Современники были уверены: «Лир, Гамлет, Людовик, Гюг Бидерман, Велизарий утвердили славу нашего первого трагика, которым должна гордиться русская сцена. Равных таланту г. Каратыгина 1-го мало теперь в Европе!»<sup>1</sup>

«Англичане, не зная по-русски, ходят смотреть Каратыгина в Гамлете и, зная наизусть эту роль, восхищаются игрою русского артиста, говоря, что они не видали никогда такой игры в Лондоне»<sup>2</sup>.

«Кто из нас не обязан ему лучшими, сладостнейшими часами жизни за Гамлета? <...> Эта роль — самый важный, самый ценный перл в трагическом венце Каратыгина»<sup>3</sup>.

«Смотрите на него в Отелло, Гамлете, Людовике XI, в Кориолане — и вы увидите образец совершенства»<sup>4</sup>.

Казалось, история могла лишь закрепить славу актера, но судьба В. А. Каратыгина в роли Гамлета стала загадочным исключением. Примером тому был юбилейный (1932) год Александринского театра, когда актер снова привлек к себе внимание. Почти через столетие после премьеры исследователи так рисовали нового шекспировского героя: «упитанный и самоуверенный, он... в данной роли являлся выражением бодрой, краснощекой, поднимающей свою голову буржуазии...»<sup>5</sup> То же социологическое неистовство взял на вооружение и К. Н. Державин: «Апраксинцы и гостинодворцы... бешено аплодировали мелодрама-

тическому пафосу Гамлета — Каратыгина... успех основывался на том, что Каратыгин „метал грома и молнии“ в роли Гамлета»<sup>6</sup>.

Когда в 1940 — 1950-е годы социологический азарт среди историков театра затих, С. С. Данилов стал просто краток: «Каратыгин создает... величавого и властного Гамлета (1837), трактуя его как борца за отцовский престол»<sup>7</sup>.

Литературоведы были не столь категоричны. В 1960-е годы Ю. Д. Левин писал об эволюции в отношении Каратыгина к Шекспиру, о его успехе в роли Гамлета. Исследователь напоминал: «Значение Каратыгина для популяризации Шекспира в России было велико, и не только одни приверженцы господствующего режима восхищались им»<sup>8</sup>.

Итогом театроведческих изысканий стала работа Ю. А. Дмитриева в последнем по времени издания критическом труде по истории русского театра. В ней сказано: «В его исполнении Гамлет был прежде всего принцем, у которого незаконно отняли престол и который опасается за свою жизнь. В чем другом, а в недостатке воли каратыгинского Гамлета упрекнуть было нельзя. Он выходил театральным героем, мечущим грома и молнии. Монологи Гамлета Каратыгин читал низким басом, возводя голову к небу. После сцены „Мышеловка“ он неистово хохотал и обнажал кинжал»<sup>9</sup>.

Историки сознают: доказать неудачу Каратыгина в роли Гамлета не просто, даже убеждая, что «подавляющее большинство» современников — от таких авторитетных судей, как Гоголь, Герцен, Белинский, Аполлон Григорьев, Щепкин, Пров Садовский, до составителя театральной хроники А. И. Вольфа — «не могли говорить о Гамлете Каратыгина без раздражения», считая, что «Гамлет приближается к пародии на шекспировского героя»<sup>10</sup>.

Если обратиться к реальным фактам, то оказывается, что Гоголь, например, спектакля не видел, а к Александринскому театру после премьеры «Ревизора» отношение имел пристрастное. В письме из Рима 1839 года, отдавая должное таланту — «Каратыгин есть один из тех актеров, который вдруг и с первого раза влечет к себе, схватывает вас в охапку, насильно и уносит с собой, так что вы не имеете даже времени очнуться и прийти в себя», — Гоголь судил о новой работе Каратыгина умозрительно: «Есть роли совершенно в его

роде. Но большая часть ролей, созданных Шекспиром, и в том числе Гамлет, требуют тех добродетелей, которых недостает в Каратыгине»<sup>11</sup>.

Еще очевиднее в своей неоднозначности суждения Герцена. Широко известно и любимо исследователями высказывание 1863 года об актере: «лейбгвардейский трагик, далеко не бесталанный, но у которого до того все было заучено, выштудировано и приведено в строй, что он по темпам закипал страстью, знал церемониальный марш отчаяния и, правильно убивши кого надобно, мастерски делал на погребение. Каратыгин удивительно шел николаевскому времени и военной столице его»<sup>12</sup>.

Но Герцен в своем лондонском «далеке» забыл о письме, которое адресовал невесте 18 декабря 1839 года сразу после спектакля: «Вечер, поздно. Велик, небоятен Шекспир! Я сейчас возвратился с "Гамлета", и, поверишь ли, не токмо слезы лились из глаз моих; но я рыдал. Нет, не читать, это надобно видеть (*voir c'est avoir*) для того, чтобы усвоить себе. Сцена с Офелией и потом та, когда Гамлет хохочет после того, как король убежал с представления, были превосходно сыграны Каратыгиным... Я воротился домой весь взволнованный... Теперь вижу темную ночь, и бледный Гамлет показывает на конце шпаги череп и говорит: "Тут были губы, а теперь ха-ха!..." Ты сделаешься больна после этой пьесы»<sup>13</sup>.

П. М. Садовский дебютировал в Малом театре в 1839-м, год спустя после выступлений Каратыгина. На гастроли в Петербург он впервые приехал после его смерти, поэтому трудно установить, где и когда московский актер мог видеть и видеть ли alexандринского Гамлета. Суждение его известно только по воспоминаниям И. Ф. Горбунова, отрицательно относившегося к исполнению петербуржца: «Ну какой Каратыгин Гамлет, какой он Чацкий? Это какой-то директор департамента... Отнимите у него рост, что он с одним своим басом сделает? Он холодный актер, деланный»<sup>14</sup>.

Несмотря на уверенные ссылки Б. В. Алперса, суждений М. С. Щепкина о Гамлете — Каратыгине нам найти не удалось.

А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров...», вышедшей в 1877 году, действительно, описывая сезон 1837/38 года, не принял трактовку роли: «Каратыгин или не понял как следует роль Гамлета, или не смог спадить с него. Шекспировский Гамлет страдает от недостатка силы воли, плачет и философствует, когда бы нужно действовать, а каратыгинский вышел героем, который мечет гром и молнии. Некоторые сцены, требующие энергии и огня, прошли, впрочем, великолепно, особенно сцена с матерью, когда он упрекает ее в убийстве отца. В целом же исполнение было неудовлетворительно». Вольф все-таки счел справедливым оговориться: «Но большинство зрителей... неистово хлопало каждой фразе»<sup>15</sup>.

Действительно, в 1830-е годы торжество артиста Александринского театра вызывало недоумение, иронию, скептицизм критиков, заворуженных П. С. Мочаловым. Этот успех («публика с жаром аплодировала») отмечал В. Г. Белинский<sup>16</sup>. Поклонник московского трагика через Мочалова постигал Шекспира, видел его более десяти раз и Гамлета петербургского знал по московским гастролям.

В статье «Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета» он практически отказался от анализа игры, лишь констатировал, что следовало бы подумать о причинах жарких аплодисментов публики Гамлету — Каратыгину.



Таково «большинство современников», определивших легенду о неудаче каратыгинского Гамлета на протяжении десятилетий.

Интересно, что историки театра ни разу не попробовали проанализировать характер трактовки Гамлета Мочаловым и Каратыгиным, ограничиваясь цитированием оценок современников. Всех подавлял авторитет Белинского. История же постановок перевода Полевого говорит о многом.

Итак, после московской премьеры нового перевода «Гамлета» театралы ждали реакции В. А. Каратыгина, а он не торопился. Был какой-то вызов в том, что 26 февраля 1837 года в Александринском театре играли висковатовскую пьесу. Первым, кто уговорил Каратыгина обратиться к новому переводу, был В. Ф. Одоевский<sup>17</sup>. Именно у него актер искал поддержки в процессе работы над ролью: «Вы обещали, князь, дать мне Вильгельма Мейстера, нельзя ли прислать мне его теперь же! Гамлет идет в понедельник, и мне хочется припомнить читанное»<sup>18</sup>. За три дня до премьеры Каратыгин не был уверен, что его отношения с ролью определились окончательно. После спектакля, уже 6 октября, он писал, возвращая Одоевскому книгу Гете: «...примите искреннюю мою благодарность, успех превзошел все мои ожидания. Не имеете ли вы сделать мне каких-нибудь замечаний, ради Бога, сообщите их, ибо Шекспира надо изучать не год, не два, а целый век. <...> Псылаю обратно Вильгельма Мейстера, хотя он был мне не большая подмога, а весьма бы Полевой сделал хорошо, если бы прочитал его, прежде чем начать переводить Гамлета»<sup>19</sup>.

Судя по всему, столь близкая сознанию интеллигенции конца 1830-х — начала 1840-х годов мысль Гете о непосильной ноше, взваленной на хрупкие плечи Гам-



лета, неспособности его исполнить «великое деяние, тяготеющее над душой», не исчерпывала в глазах актера трагической коллизии Шекспира.

Впрочем, ироническое отношение к переводчику свидетельствовало о явно сознаваемой грани, проводимой Каратыгиным между подлинником и драматургическим материалом, который представляло воплотить.

Концепция Н. А. Полевого отчетливо была заявлена им еще во время подготовки московской премьеры и звучала негероически: «Его страдания нам понятны; они болезненно отзываются в нашей душе, как страдания близкого нам, родного человека»<sup>20</sup>. Такая непосредственная соотнесенность Гамлета с «самим собой» была определяющей в суждениях о «Гамлете» и в 1830-е, и в 1840-е годы. Часто это приводило к парадоксальному восприятию шекспировской пьесы, придавало ей незамутненную ясность бытовой драмы.

Рецензенты, прочитавшие опубликованный перевод Полевого, знакомые с европейскими концепциями гамлетизма, естественно, сверяли их со сценическим воплощением. Искушенные театралы приходили в зрительный зал, не сомневаясь, как должна быть сыграна пьеса. Так В. Ф. Одоевский, даже осведомленный о том, что идеи «Вильгельма Мейстера» Каратыгину непосредственно не пригодились, все-таки начинал рецензию с подробного изложения концепции Гете.

Барон Розен, напротив, счел нужным оговориться: «Гете — лишь одна из сторон истины, и то в переносном смысле, ибо Гамлет погибает от излишества духовной энергии, ложно направленной. <...> Гамлет — человек, одаренный глубоко чувствительностью и необыкновенно силою душевной, но сия последняя сосредоточивается в разуме и питается размышлениями. Несчастный перевес разума над другими качествами души — определитель характера Гамлета и виновник его гибели. <...> Вот как я понимаю роль Гамлета, и г-н Каратыгин понял ее не иначе»<sup>21</sup>.

Примечательно, что каждый из рецензентов услышал в исполнении Каратыгина близкие себе мотивы. «Мы не удивились необыкновенному действию, которое производит г. Каратыгин-ст<арший> в этой роли: ибо... мы едва ли не в нем одном на нашей сцене, а может быть, во всей Европе видим развитие важной части сценики, т. е. полное согласие между искусством понимать характер лица и искусством не противоречить на сцене своему убеждению... счастливое сочетание физических способностей со знанием своего искусства и благородной к нему страстию...»<sup>22</sup>

«Узнав, что г. Каратыгин будет играть шекспировского Гамлета, тихого, скромного, сосредоточившего в душе всю бурю чувств, — писал В. М. Строев, — мы с нетерпением хотели видеть, как знаменитый артист выполнит эту роль, столь несогласную с обыкновенною методою его игры. Гамлет, скрывающий помыслы и душу от всех окружающих, даже от избранной сердцем его Офелии, не мог отличаться резкими движениями, громкими звуками г. Каратыгина. С первого появления г. Каратыгина мы успокоились за этого умного артиста и убедились, что он понимает Гамлета не так, как Дюссис. Обыкновенные эффекты, которыми действовал г. Каратыгин на массу зрителей, брошены. Он вышел на сцену с впалыми, унылыми глазами... Печаль его увеличивается, когда он узнает, что тень его отца скитается ночью по саду. В сцене свидания с тенью Каратыгин произносит только несколько слов, но произносит их так, что они западают в душу. С следующей сцены г. Каратыгин показывает уже

нравственное расстройство героя Гамлета, представляет его полусумасшедшим, и это очень верно. <...> Прикрывая себя маской веселости, Гамлет часто переходит к отчаянной тоске, и эти переходы, очень трудные, исполнены г. Каратыгиным с неподражаемым искусством. <...> Известный монолог — быть или не быть — прочтен с трогательной простотою, без малейшего крика, без малейшего резкого движения. Весь ум, весь смысл монолога выразился в чертах художника. В сцене трагедии г-н Каратыгин принял совершенно новое, смелое положение... По окончании сцены он захохотал с таким злобным торжеством, что зрители совершенно увлеклись его игрою и осыпали его громкими рукоплесканиями...»<sup>23</sup>

Одоевскому и Строеву вторил барон Розен: «Признаюсь, я никогда не ожидал, чтобы энергический Каратыгин мог до такой степени и в таком совершенстве олицетворить эту глубокую, умирительную грусть, которая неспасаемо sneдает внутренности человека... Публика, обыкновенно потрясаемая только бурными движениями страстей и иступления, рукоплескала виду безмолвной печали»<sup>24</sup>.

Современникам нелегко было преодолеть сложившееся к середине 1830-х годов представление о русском гамлетизме. Чаще всего хотели видеть «скромного, сосредоточившего в душе всю бурю чувств»<sup>25</sup>, «юного слабого Гамлета»<sup>26</sup>. Гамлет — не герой. В этом все были едины: А на сцене появлялся Гамлет, который «шел поступью благородной, с величием царственным»<sup>27</sup>, так, как обычно ходили на подмостках Александринского театра герои Каратыгина. В сознании зрителей 1820 — 1830-х годов каждая роль артиста была значима в той мере, в какой сопрягалась с заявленной им романтической темой. И в 1841 году Д. Л. Крюков считал главным достоинством трагика умение превратить противоречивые характеры шекспировских героев в гармонически целостные<sup>28</sup>.

Каратыгин второе десятилетие отстаивал трагическую гармонию личности, героически противостоящей хаосу нравственной пустоты, его персонажи чаще всего не были подвластны разрушающему воздействию среды и обстоятельств. Только в последние годы, сохраняя привычный образ, актер не мог уклониться от катастрофических последствий такого неизбежного одиночества романтического героя.

Обращение к переводу Полевого было логическим продолжением открывшегося направления в творческих исканиях Каратыгина. Зрителям еще казались неожиданными тихая грусть и сосредоточенная сдержанность Гамлета. «Печаль его превращается в трепет, когда он узнает, что тень отца скитается по ночам в аллеях сада», — писал В. М. Строев. Были мгновения, когда зрители готовы были поверить, что герой Каратыгина «слаб, болен, измучен»<sup>29</sup>.

События в Эльсноре только подтверждали закрававшиеся сомнения Гамлета — Каратыгина. Один из рецензентов определил их как «умственное знание», уже завладевшее героем. Но догадка, касающаяся распадавшегося мира вообще, теперь грозила разрушить последний идеал и последнюю иллюзию возможной гармонии.

Сталкиваясь с тенью отца, «г. Каратыгин говорил шепотом тихо, отрывисто, но изумление, ужас и вместе с тем благоговение к царственной тени, мысль о прошлом, мгновенно мелькнувшая в уме его, свет догадки, озаривший душу его, бездна жизни, сжатой в нескольких мгновениях, — все это выразилось и в лице, и

во взоре, и в позе г. Каратыгина», — пояснял Межевич<sup>30</sup>. «Г. Каратыгин не только не старался производить эффектов... и даже... удерживал иногда невольные порывы»<sup>31</sup>.

Гамлету предстояло испытать, как всеобъемлюще крушение. Эпизод не только не соответствовал его идеалу, но впервые ставил под сомнение возможность человека нравственного, разумного сохранить эту гармоническую цельность.

Катастрофическое состояние впервые касалось и духовного строя персонажей, до сих пор в игре Каратыгина сохранявших право бросить вызов эпохе. Но борьба была неравной, время открыло исчерпанность только такого подхода к анализу личности. В репертуаре Каратыгина в том же 1837 году появился Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма), затем Фролло («Эсмеральда, или Четыре рода любви» Ш. Бирх-Горейфера, пер. В. А. Каратыгина), а после Гамлета — Нино («Уголино» Н. Полевого) и король Лир (пер. В. А. Каратыгина).

Рецензенты отмечали разные лики Гамлета. Он актерствовал: «Как хорош был он в иронических разговорах с Полонием, как ловок и насмешлив в ответах другим придворным», — писал неизвестный рецензент<sup>32</sup>. «Вот шутник Гамлет с актерами, вот насмешник Гамлет с Полонием, но вот мститель Гамлет наедине с собою. Какое расстояние между этими двумя лицами, а это все тот же Каратыгин»<sup>33</sup>. Только В. С. Межевич, видевший Каратыгина на гастроях в Москве, не принял актерствующего Гамлета: «Что за странная у него поза, когда встревоженный король удаляется? — Г-н Каратыгин пополз на руках и на ногах. А этот хохот — как он тяжел для слуха, потому что в нем видно напряжение, насилие, слишком неприятное: это хохот из широкой груди, но не из глубины сердца...»<sup>34</sup> Меланхолическая сдержанность Гамлета в любую минуту могла взорваться «злбно раздражительностью»<sup>35</sup>, которая проявлялась не только по отношению к Клавдию, но и к Гертруде, Офелии. Слова: «башмаков она еще не износила» были произнесены «с криком, с напряжением голоса, выражавшими сильно-раздраженное, злбное состояние души, непонятное в Гамлете, сыне, нежно любящем мать свою»<sup>36</sup>.

«Сцена с Офелией была выдержана прекрасно, — писал Межевич. — Г. Каратыгин отделил эту сцену другими красками, представил ее не в том свете, в каком представлял г. Мочалов: у последнего в словах дышала ирония, местами растворенная жалостно, любовью к Офелии; у г. Каратыгина выразилось негодование, кипело сердце оскорбленное; первый как будто с грустью, с сожалением смотрел на прекрасное, чистое создание, второй, раздраженный, в пылу досады, как будто считал Офелию уже погибшею; первый хотел уязвить, второй — оскорбить ее; Гамлет в игре г. Мочалова у м о л я л Офелию удалиться от людей; Гамлет в игре г. Каратыгина приказывал ей сделать это. При этом г. Мочалов сосредоточивает все свое внимание на одной Офелии, как бы забывая, что Полоний и король подслушивают их; г. Каратыгин, напротив, старается выказать, что ему известны умыслы их»<sup>37</sup>. Любовь уже не спасала ни Гамлета, ни Гертруду, ни Офелию, потому не она определяла ход событий.

Пределы человеческого разума в поисках нравственной опоры личности — тема, характерная для русского романтизма второй половины 1820-х годов. Она открылась для Каратыгина еще в Чацком. В 1835 году он перевел и сыграл главную роль в драме Ш. Дюверье «Монман, или Помешанный». В этой пьесе стихия бе-

зумия не поддается объяснению, ее исток — двойственность бытия, ставшая темой и «безумия» Тютчева (1830). В том же 1835 году написан лермонтовский «Маскарад», где слова Неизвестного об обезумевшем Арбенине: «И этот гордый ум сегодня изнемог» — как бы повторяют слова Офелии, поверившей в безумие Гамлета: «О, какой благородный ум повержен»<sup>38</sup>. Злбное торжество, презрение, негодование, пробужденные в Гамлете открывшейся истиной, обращены уже не меньше, чем против мироздания. Не случайно Герцена потряс смех Гамлета — Каратыгина в сцене на кладбище. Это смех человека, осознавшего конечность бытия, смех человека, «гордый ум» которого едва ли мог выстоять перед разрушительной истиной. Волны этого безумия уже накачивали на Гамлета после свидания с призраком. «Истинное помешательство столь же ясно высказывалось и в сцене с Полонием»<sup>39</sup>. Монолог «быть или не быть» оказывался переходом от помешательства к умственному выздоровлению»<sup>40</sup>. У Гамлета — Каратыгина хватало внутренних ресурсов для того, чтобы наедине с самим собой преодолеть надвигающийся хаос. Но всякая попытка действия снова и снова искушала разум непосильной задачей. Увлеченный творческой идеей, актер исключил из диалога с Гертрудой слова: «Открой ему (Клавдию. — Н. В., Г. Р.) всю правду, Расскажи, Что не безумец в самом деле Гамлет. Но сумасшедшим только притворился»<sup>41</sup>.

В безумной ярости Гамлет угрожал матери кинжалом, не властный над своими чувствами, тут же падал перед ней на колени. «Нет, это было уже не искусство, не дарование, а что-то выше дарования и искусства!.. Когда после убийства Полония Гамлет, истерзанный душевным мучением, падает на колени перед матерью и молит ее обратиться к добру — театр потрясся от рукоплесканий, и вместе с Гамлетом плакали многие...»<sup>42</sup> Но Гамлет с холодной вежливостью прощался с матерью. Мощная натура снова одерживала верх над стихией.

Н. В. Гоголь сомневался в созвучии актера Каратыгина и шекспировского Гамлета, но в таком преодолении открывались и едва ли не решающую роль играли личностные качества В. Каратыгина. В 1841 году Р. М. Зотов писал о нем: «Надобно удивляться той удивительной способности, с которой Каратыгин преодолевает все эти затруднения. Он всегда выходит победителем из этого хаоса»<sup>43</sup>. А годом раньше тот же Зотов утверждал: «Творение ли Шекспира или собственные размышления усовершенствовали высокое его дарование, но теперь есть такие роли, в которых он бы, вероятно, мог соперничать с Тальмою»<sup>44</sup>.

Гамлет Каратыгина был создан в эпоху, когда интенсивно переживалась Лермонтовым и Тютчевым трагическая двойственность бытия. Романтические штампы вновь оказались наполненными живым борением страстей. Романтическое представление о личности не только не было разрушено, но обрело новое трагическое содержание. Однако в 1840-е «личность, соответствующую новой философской фазе, нужно было создавать заново»<sup>45</sup>. В поисках новых этических и эстетических категорий менялись и отношения публики с героями недавнего времени. Последние трагические усилия восстановить гармонию, сохранявшую свою привлекательность в ролях Каратыгина, теперь казались исчерпанными. Знамением этого стал памфлет А. А. Григорьева «„Гамлет“ на одном провинциальном театре», с неизвестным разрушавший эстетику 1830-х годов. С этого памфлета и начали изучение Каратыгина в роли Гамлета многие историки русского театра. Но

роль, не принятая ими, более полутора веков сохраняет свою привлекательность и загадочность. Гамлет остался в сознании современников не только ролью великого актера, но и запечатленным на портрете образом, открывшим важную страницу в истории духовных исканий века: «Кажется, на благородном, прекрасном сильном выражением лице его читаете те грустные мысли, какими омрачается душа датского принца, когда он раз-

говаривает с Горацио на кладбище, под голос песни могильщика, когда адали несут гроб Офелии, и судьба, безмолвная, страшная судьба уже вынимает над головой его неизбежный приговор из роковой урны своей. Кто не помнит Каратыгина в эти минуты грустной мечтательности — одним из лучших мест, каким исполнена вся игра его в бессмертном создании Шекспира!»<sup>46</sup>

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Хроника Александринского театра // Репертуар русского театра. 1839. Т. 2. № 12. С. 13—14.
- 2 Булгарин Ф. Панорамический взгляд на современное состояние театров Санкт-Петербурга // Репертуар русского театра. 1840. Т. 1. № 3. С. 23—24.
- 3 В. В. В. (Строев В. М.) Портретная галерея русских сценических артистов. В. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. № 1. Приложения.
- 4 Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санкт-петербургских театров // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 1. № 2. С. 45—46.
- 5 Брянский А. Театр в эпоху крепостничества // Сто лет. Александринский театр — Театр Госдрамы. Л., 1932. С. 107—109.
- 6 Державин К. Эпохи александринской сцены. Л., 1932. С. 59—60.
- 7 Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л., 1948. С. 259.
- 8 Левин Ю. Д. Русский романтизм // Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 297—298.
- 9 История русского драматического театра: В 7-ми т. Т. 3. 1826 — 1845. М., 1978. С. 112.
- 10 Алперс Б. В. Театр Мочалова и Щепкина. М., 1979. С. 231.
- 11 Переписка Н. В. Гоголя: В 2-х т. М., 1988. Т. 1. С. 321.
- 12 Герцен А. И. Собр. соч.: В 30-ти т. М., 1954—1966. Т. 17. С. 269.
- 13 Там же. Т. 22. С. 65.
- 14 Горбунов И. Ф. Отрывки из воспоминаний // Горбунов И. Ф. Соч. Т. 2. С. 387—388.
- 15 Вольф А. И. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. СПб., 1877. Ч. 1. С. 60.
- 16 Белинский В. Г. Г-н Каратыгин на московской сцене в роли Гамлета // Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1977. Т. 2. С. 276—277.
- 17 См.: Из бумаг князя В. Ф. Одоевского // Русский архив. 1864. Т. 1. С. 845.
- 18 Там же.
- 19 Там же.
- 20 Соловьев С. П. Двадцать лет из жизни Московского театра // Театральная газета. 1877. 5 сентября. № 81. С. 255.
- 21 Барон Розен (Розен Е. Ф.) Петербургский театр // Северная пчела. 1838. 21 января. № 17. С. 67.
- 22 Кн. В. О. (Одоевский В. Ф.) Русский театр в Петербурге // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду», 1837. 6 ноября. № 45.
- 23 В. В. В. (Строев В. М.) Александринский театр // Северная пчела. 1837. 2 ноября. № 248.
- 24 Барон Розен (Розен Е. Ф.) Петербургский театр // Северная пчела. 1838. 21 января. № 17. С. 67.
- 25 В. В. В. (Строев В. М.) Александринский театр // Северная пчела. 1837. 2 ноября. № 248.
- 26 Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 4 июня. № 23. С. 455—456.
- 27 Там же.
- 28 См.: Крюков Д. Л. Несколько слов о сценическом искусстве // Москвитянин. 1841. Ч. 3. № 5. С. 224.
- 29 В. В. В. (Строев В. М.) Портретная галерея русских сценических артистов. В. А. Каратыгин // Репертуар русского театра. 1841. Т. 1. № 1. Приложения. С. 1—10.
- 30 Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 18 июня. № 25. С. 495.
- 31 (Б.п.) Московский театр // Северная пчела. 1838. 5 мая. № 100. С. 598.
- 32 Там же.
- 33 В. В. В. (Строев В. М.) Александринский театр // Северная пчела. 1837. 2 ноября. № 248.
- 34 Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 18 июня. № 25. С. 495—496.
- 35 Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 4 июня. № 23. С. 455—456.
- 36 Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные приложения к «Русскому инвалиду». 1838. 18 июня. № 25. С. 495—496.
- 37 Там же.
- 38 См.: Лотман Ю. М. Лермонтов. Две реминисценции из «Гамлета» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. 1961. Вып. 104. С. 281.
- 39 Барон Розен (Розен Е. Ф.) Петербургский театр // Северная пчела. 1838. 21 января. № 17. С. 67.
- 40 Там же.
- 41 См.: Л. Л. (Межевич В. С.) Театральная хроника Москвы // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1838. 18 июня. № 25. С. 495—496.
- 42 (Б.п.) Московский театр // Северная пчела. 1838. 5 мая. № 100. С. 599.
- 43 Зотов Р. М. О нынешнем состоянии Санкт-петербургских театров // Пантеон русского и всех европейских театров. 1841. Ч. 1. № 2. С. 45—46.
- 44 Зотов Р. М. И мои воспоминания о театре // Репертуар русского театра. 1840. Т. 2. № 9. С. 49.
- 45 Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 97.
- 46 Портрет В. А. Каратыгина // Сын отечества и Северный архив. 1838. № 4. С. 11—12.

# ВАРЛЕКИНС

АЛЕКСАНДР ПЛАТУНОВ

*Его портрет висит в небольшой галерее Александринского театра рядом с изображениями А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой, В. А. Каратыгина. Светлые волосы, внимательный взгляд, едва заметная улыбка. И подпись: «Николай Осипович Дюр (1807—1839)». Гуляющей в антрактах публике имя это, вероятно, ничего не говорит. А полтора века назад его бенефисы собирали полные залы, он был любимцем зрителей и драматургов и, по мнению газетчиков, королем русского водевиля.*

Внук лионского мануфактурщика, сын петербургского цирюльника, брат известной актрисы Любови Дюровой, воспитанник гениального балетмейстера Шарля Дидло, ученик многодеятельного князя Александра Шаховского, Дюр остался явлением в русском театре уникальным. Истинно французское изящество, великолепная хореографическая подготовка, блестящее владение искусством внешнего перевоплощения, лиризм — многогранность актерского дарования Дюра выделяла его даже на фоне прославленных мастеров Александринки. Одна из газет писала тогда, что актер настолько многообразен и гибок, что невозможно «верно определить его амплу»<sup>1</sup>. К тому же Николай Осипович обладал честолюбием и работоспособностью — качествами, весьма для актерского дела полезными, что и подталкивало его постоянно к расширению собственных возможностей. Когда в самом начале актерского пути Дюр обнаружил, что ведущие амплу в петербургской драматической труппе заняты, то немедленно начал брать уроки вокала и вскоре блистал на оперной сцене — его даже

сравнивали с выдающимися представителями музыкального театра В. М. Самойловым и О. А. Петровым.

Шаховской, обращая внимание на внешние данные актера: высокий рост, стройную фигуру, симпатичное лицо, — считал, что Дюр станет «славным трагическим актером». Князь ошибся, и дело, вероятно, не в отсутствии у Дюра трагического темперамента. Синтетичность таланта актера неминуемо должна была привести его к водевилю — жанру, в котором он мог в полной мере проявить широту своего уникального дарования. Не случайно даже Белинский, водевильный жанр недолюбливавший, соглашался, что искусная актерская игра «виднее» всего в водевиле. «В самом деле, тут актеру не для чего угадывать автора, нет, в этом случае его дело творить»<sup>2</sup>.

В одной из книг прошлого века водевильному жанру давалось следующее опре-

<sup>1</sup> Русский театр // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1832. 20 марта.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. М., 1953. Т. 1. С. 322.



деление: «Водевиль — такое представление, которое изображает в веселых и забавных сценах простой случай из повседневной жизни»<sup>3</sup>. Именно «представление», а не «пьеса», что должно подчеркнуть особую природу водевильного спектакля. Занимая значительную часть репертуара тридцатых годов XIX века, водевиль оказался наиболее мобильным, способным к изменениям разного рода жанром.

Приведенное мнение Белинского в полной мере применимо к Дюру, который был способен «одухотворить» любую, самую незначительную драматургическую безделку. «Он выходил на сцену, и все оживало. Веселость лилась у него прямо из души и наполняла целую пьесу, по себе сухую и вялую, придавала жизнь и движение ее ходу»<sup>4</sup>.

Когда-то, в самом начале своей сценической карьеры, Дюр сыграл в одном из дивертисментов Арлекина. И на долгие годы остался Арлекином русского театра, искусным лицедеем, заражавшим публику своей энергией и беззаботностью. Его беспечные герои — Легкин в «Подмосковных проказах», Иванов в «Заемных женах», Ипполит в «Учителе и ученике» — излучали жизнелюбие и оптимизм, демонстрировали бодрость и присутствие духа в самых невероятных ситуациях. Их молодость приобретает самодовлеющую эстетическую ценность. Но и возрастные роли Дюра, многочисленные «старички» — Падчерицын в «Крестном отце», Жовиаль в «Стряпчем под столом», Дюкре в «Карете» — были подвижны и энергичны. Чудаковатые, нередко одержимые какой-либо безобидной артистической страстью — сочинением стихов или пением куплетов, они, казалось, варьировали еще одну вековую театральную маску — старика Панталоне, когда-то, наверное, бывшего Арлекином.

И, вместе с тем, его тянуло к почти дагерротипному изображению вполне реальных людей. В черед его водевильных персонажей проглядывают живые лица современников — в Дмитрие Яшуткине («Горе без ума») критик Михаил Яковлев, в балетмейстере Зефире («Актриса, певица и танцовщица») — суровый Дидло, в Сарказмове («Знакомые незнакомцы») — Фаддей Булгарин. Смешивая карикатуру и дружеский шарж, меняя голос и походку, Дюр создает кунсткамеру русского чудачества.



Н. О. Дюр

Его интересует уникальность личности, проявляется ли она в невероятной величине носа или маниакальном путанье жены с зонтиком.

Парижский повеса Жан Дюран — герой модного романа Поля де Кока, — влюбившись, превращается в салонного пай-мальчика («Воспитанник любви, или Как он переменялся»). Богатый домовладелец Эдуард, трижды по ходу пьесы перевоплощаясь, добивается руки возлюбленной («Артист»). Меняющий обличье и голос Макар Губкин завоевывает симпатию и признание окружающих («Студент, артист, хорист и аферист»). Метаморфозы, происходящие с героями Дюра, меняют ли они только внешность или переживают внутренний перелом, отражают своеобразную актерскую тему призрачности реального мира, его карнавальной масочности. Вопреки всем штатным расписаниям и системе амплуа Дюр

<sup>3</sup> Кафтырев С. Первое знакомство со сценой, или Краткое руководство к изучению драматического искусства. М., 1873. С. 12.

<sup>4</sup> Кони Ф. Н. О. Дюр // Репертуар русского театра. 1839. Кн. 7. С. 21.

играет и отцов, и любовников, и их слуг. В одном только водевиле «Час в сумасшедшем доме» он выступил сразу в четырех ролях, одна из которых — женская.

Феноменальность Дюра особенно очевидна в сравнении его с постоянной партнершей Варварой Асенковой. Их сценические взаимоотношения достаточно многогранны. Они то супруги, то возлюбленные, то брат и сестра, то дядя и племянница. Чаще герои Асенковой и Дюра противопоставлены друг другу: она молодая девушка, он — отвергнутый поклонник ее. Так было в «Девушке-гусаре» Ф. Кони, «Ложе первого яруса на последний дебют Тальони» П. Каратыгина, «Невинном в вине» Д. Ленского. Порой они являли согласный союз — Лиза и Черемухин в «Знакомых незнакомцах», Губкин и Анетта в «Студенте, артисте...», Неленора и Родольф в «Царстве женщин». Герои Асенковой походили друг на друга. Нежные, иногда шаловливые, беззаботные, простые, искренние девушки. В ролях легкомысленных жен Асенкова стремилась оправдать своих героинь. Те же искренность и непосредственность окрашивают ее мальчиков-корнетов. Успех Асенковой во многом определялся устойчивостью образов ее героинь и героев. Зрители шли «на Асенкову» и хотели видеть ее такой, какой видели вчера или позавчера. Дюр, напротив, был каждый раз другим — сластолюбивым Кокильяром в «Невинном в вине», светливым Таковским в «Ложе первого яруса...», нелепым Фрейтагом в «Девушке-гусаре». Если Асенкову зрители хотели узнавать, то Дюр был им дорог своей неузнаваемостью. Странность героев Дюра проявлялась всякий раз иначе, несходно. Она составляла своеобразный психологический контраст прелестной наивности героинь Асенковой. Чем смешнее были герои Дюра, чем искреннее и непосредственнее выглядели героини Асенковой, тем большую сценическую остроту приобретали водевильные ситуации.

Сегодня Николая Дюра назвали бы острохарактерным актером, что было бы не совсем верно. Во многих его ролях чувствовалась присущая Дюру-человеку лиричность, особая музыкальность его природы. Казалось, из-за спины бесшабашного Арлекина вдруг выглядывало набеленное лицо печального Пьеро. Совсем не случайно именно Дюр впервые сыграл на сцене во-



*В. Н. Асенкова*

девильный вариант «маленького человека», и лишь позднее эта тема, вместе с дюровскими ролями «по наследству» доставшаяся Александру Мартынову, была воплощена тем с гениальной простотой.

Мир героев Дюра был столь многолик, что никак не укладывался в рамки драматургического материала. В упомянутом уже «Артисте» Дюр, играя Эдуарда и три его маски, вводил в сценический текст роли шарж на Василия Каратыгина, карикатуру на Павла Мочалова, короткие наброски портретов известных актрис. Возникающие в сознании актера персонажи напластовываются друг на друга, показывая свое лицо лишь на секунду и уступая свое место следующему из бесконечной череды героев своего времени. Так спустя столетие в мейерхольдовском «Ревизоре» теснились на маленьких выдвижных фурках гоголевские персонажи — «словно все страсти, все пороки, все лицемерие, вся зависть, все ненавистничество, и глупость вся, и трусость, и злорадство собраны в кулак»<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Кугель А. Р. В защиту // Жизнь искусства. 1927. № 3. С. 6.

«Ревизор» упомянут здесь совсем не случайно. Николай Дюр был первым сценическим Хлестаковым, что имело для его посмертной судьбы решающее значение. Переходящая из книги в книгу знаменитая фраза Гоголя «Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков», кажется, навсегда слилась с фамилией артиста, оттеснив его в третий ряд театральных кумиров прошлого. Но Дюр, несомненно, был перворазрядным актером не только в смысле техники и виртуозности, но и как артист-аналитик, тщательно продумывавший свои роли. «Для каждой роли он составлял сперва умственную канву, в которую вставлял потом характер»<sup>6</sup>, — писал Ф. Кони. Подчеркивая водевильность гоголевского персонажа, Дюр не только подхватывал явно звучащие в самом «Ревизоре» водевильные ноты, но, используя саму специфику «легковесного жанра», задавал характер существа «без царя в голове». За плечами его Хлестакова действительно выростала целая «шеренга водевильных шалунов», которыми, вероятно, восхищался петербургский чиновник четырнадцатого класса. Склонный к пародии, Дюр на этот раз, кажется, спародировал самого себя, собственную водевильную манеру. Многим его Хлестаков, кстати, нравился, и в рецензии на московские гастроли Дюра сказано: «Все положения, в которые поставил Хлестакова автор, были выдержаны умно и отчетливо, без потери живости, без утраты постоянного интереса пьесы, с сохранением благородства в приемах, ловкости в движениях»<sup>7</sup>. Словом, почти как в авторской характеристике Хлестакова: «Он даже хорошо иногда держится, даже говорит иногда с весом...»

Хлестаков для Дюра был отнюдь не проходной ролью. Некоторые рецензенты обращали внимание на то, что сама манера Дюра после участия в постановке «Ревизора» изменилась, стала более резкой, гротесковой. Не всем, правда, это нравилось. Но для самого актера, стоявшего в этот период на пороге тридцатилетия, наступило время полной творческой зрелости. Дюр явно чувствовал тесноту водевильных рамок, его привлекает теперь не столько широта показа разнообразных лиц, сколько глубина изображения отдельного человека. Нет, конечно же, он не мог бросить жанр,

в котором пользовался такой популярностью и который, без сомнения, любил. Но его тяготение к жанровому разнообразию совершенно очевидно, чем и объясняется появление в его репертуаре ролей злодея Александра в мелодраме «Викторина», мольеровского Сганареля в «Хоть тресни, а женись», Границына в инсценировке «Фрегата "Надежда"» Бестужева-Марлинского и, наконец, Дурака Лиры, то есть Шута в шекспировском «Короле Лире».

Любопытно, что и эта роль укладывалась в дюровскую арлекинаду. Мейерхольд, многое из традиций в своем творчестве переосмысливший, писал, что Арлекин — это и «придурковатый простак, слуга-пройдоха, кажущийся всегда весельчаком», и «могущественный маг, чародей и волшебник... представитель inferнальных сил» — «два лика Арлекина — два полюса. Между ними бесконечно большое количество видоизменений, оттенков»<sup>8</sup>. «Веселость» Дюра и волшебное мастерство трансформации, которым он обладал, точно соответствуют двуликости Арлекина. То, что Дюр, будучи талантливым композитором, положил на музыку знаменитые пушкинские строки «Жил на свете рыцарь бедный...», также заставляет как-то иначе посмотреть на личность водевильного премьера Александринки, увидеть иные стороны его артистической натуры.

Дюр умер на тридцать втором году жизни, в самом расцвете дарования, проработав на петербургской сцене десять лет. Но за это десятилетие было сделано так много, что оставшийся после его смерти репертуар поделили три будущие знаменитости русского театра — А. Максимов, А. Мартынов и В. Самойлов. Столь несхожие по многим признакам актеры, таким образом, вольно или невольно развивали в дальнейшем традиции дюровского мастерства. Отблеск сценических приемов Дюра ощущался в русском актерском искусстве спустя несколько десятилетий после его смерти.

<sup>6</sup> Кони Ф. Н. О. Дюр // Репертуар русского театра. 1839. Кн. 7. С. 19.

<sup>7</sup> Г... А... Московский театр: Дюр в Москве // Северная пчела. 1836. 20 июля.

<sup>8</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая: 1891—1917. М., 1968. С. 218.

# „ВРЕМЕН ОТ ВЕЧНОЙ ТЕМНОТЫ...“

## АЛЕКСАНДРИНСКИЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ М. И. ГЛИНКИ

### ИОСИФ РАЙСКИН

Любите ли вы Глинку? Еще бы, слышится со всех сторон, — и какой же русский не любит...

Ну что ж, поговорим о странностях любви. Любви, казалось бы, обнимающей все, что вышло из-под пера великого музыканта.

Вам будут клясться «Иваном Сусаниным», «Русланом и Людмилою», «Камаринской», «Вальсом-фантазией», испанскими увертюрами. Вам напоют несколько популярных романсов. От завсегда таев Малого зала вы услышите о Патетическом трио и о Большом секстете. Записные знатоки припомят «Херувимскую», телезрители-эрудиты — «Патриотическую песню», под звуки которой нынче встают депутаты Государственной думы, а на мировых чемпионатах вручают золотые медали российским спортсменам...

Не ждите только, что вам назовут произведение, в котором «Глинка является одним из капитальнейших симфонистов нашего века» (П. И. Чайковский) и название которого, добавим, выбито на гранитном цоколе памятника Глинке на Театральной площади в Петербурге! Странная, необъяснимая судьба! Точно сам Глинка устами пушкинского Руслана в знаменитой арии напроорочил ее:

Времен от вечной темноты,  
Быть может, нет и мне спасенья!

В самом деле, вот только несколько вех в загадочной судьбе глинкинской партитуры.

Сентябрь — октябрь 1840 года. В разгаре работы над оперой «Руслан и Людмила» по просьбе своего друга, известного литератора, Глинка написал музыку к замышлявшейся для постановки на alexандринской сцене исторической трагедии. 30 ноября 1840 года директор императорских театров А. М. Гедеев отдал распоряжение о включении означенной пьесы в репертуар Александринского театра.

18 декабря 1840 года Глинка писал либреттисту «Руслана» В. Ф. Ширкову: «Вскоре по возвращении из деревни я употребил 6 недель на увертюру и антракты к трагедии... Мне удалось написать их по желанию, и я имею право

считать их в числе хороших моих произведений»<sup>1</sup>.

6 марта 1841 года симфонические номера из музыки к будущему спектаклю прозвучали в концерте композитора и пианиста Э. Габербира. Глинка в письме к тому же В. Ф. Ширкову от 29 марта жаловался: «...немало пострадали уши нынешним Великим постом. Играли мои антракты... — и так терзали моих бедных чад, что я, несмотря на мое долготерпение, не мог удержать своего негодования».

Год спустя после завершения музыки Глинка, наконец, занят подготовкой спектакля, принимает деятельное участие в репетициях оркестра. Накануне премьеры 29 сентября 1841 года он пишет матери — Е. А. Глинке: «...судя по репетициям, можно надеяться, что музыка будет иметь успех — по праву композитора я приобрел ложу».

Пожалуй, не следует долее интриговать читателя многоточиями и умолчаниями. Перед премьерой откроем карты — речь идет о музыке Глинки к трагедии Нестора Кукольника «Князь Даниил Дмитриевич Холмский».

В своих «Записках» (1854—1855) Глинка впоследствии вспоминал: «Исполнили музыку мою довольно опротно, но пьеса не удалась и выдержала только три представления». На сцене Александринского театра «Князь Холмский» шел 30 сентября, 2 и 6 октября 1841 года и более не возобновлялся. Не спасло пьесу и участие в спектакле корифеев Александринки — В. А. и П. А. Каратыгиных, И. И. Сосницкого, Н. В. Самойловой. «Замечательно длинное создание г. Кукольника упало с первого раза с страшным гулом и треском, который раздается в ушах

<sup>1</sup> Любопытно, что в том же письме Глинка сообщает о необходимости написать «в половине генваря музыку на Тарантеллу (слова Мятлева)». «Тарантелла» для чтеца, смешанного хора и оркестра была исполнена в Петербурге 13 января 1841 года в Александринском театре в бенефис В. А. Каратыгина, под управлением К. Ф. Альбрехта и после этого неоднократно исполнялась на той же сцене как в 1841, так и в последующие годы.



бедных зрителей, едва высидевших пять длинных актов этого разнохарактерного дивертиссемен-та...» (Литературная газета. 1842. № 16. 26 апреля). Спустя шесть лет трагедия Кукольника была дважды представлена труппой Малого театра в Москве на сцене Большого театра (20 сентября и 5 ноября 1847 года); в отсутствие композитора его музыка подверглась значительным сокращениям. На этом сценическая история трагедии Кукольника и, стало быть, музыки Глинки обрывается.

Повторим, менее всего в этом повинна Александринка и ее блистательная труппа. Критики (и в их числе Ф. А. Кони, В. Г. Белинский) вынесли суровый приговор ходоульней, напыщенной драме Кукольника. Однако инерция оглушительного провала пьесы не могла не сказаться на будущности музыки к спектаклю.

Между тем Глинка — не новичок в Александринке. Для драмы К. А. Бахтурина «Золото и кинжал» он написал большую арию Невольницы (мещо-сопрано) в сопровождении двухголосного женского хора и оркестра. Стоит отметить, что пьеса одного из будущих либреттистов «Руслана и Людмила» была впервые представлена 8 апреля 1836 года, более чем на полгода раньше исторической премьеры «Жизни за царя». Таким образом театральный дебют композитора состоялся в стенах Александринки.

Нелишне напомнить и о том, что с конца сезона 1843/44 года петербургским Большим театром постепенно завладела итальянская оперная труппа. Русские спектакли, и в их числе обе оперы Глинки, были перенесены на московскую сцену. В северной же столице после отъезда Глинки летом 1844 года за границу «Жизнь за царя» и «Руслана» приютили... в Александринском театре. Изредка оперы эти шли целиком; обычно же в рамках излюбленных тогда смешанных театральных программ давались крупные фрагменты. Вот пример: «В пользу актрисы г-жи Степановой. Ария с хором из оперы "Лучия". Каватина из оперы "Лукреция Борджиа". Романс и дуэт из оперы "Карл Смелый". Первое действие оперы "Жизнь за царя". Третье действие оперы "Аскольдова могила"» (Санкт-Петербургские ведомости. 1851. № 19. 25 января).

Однако вернемся к «Холмскому». Только через полгода после смерти Глинки усилиями друзей композитора В. В. Стасова, А. Н. Серова, В. П. Энгельгардта были разысканы в Нотной конторе императорских театров оркестровые партии, и музыка к «Князю Холмскому» была целиком исполнена 27 октября 1857 года в симфоническом концерте студентов Петербургского университета под управлением К. Б. Шуберта.

Если в первых уничтожающих рецензиях на постановку трагедии Кукольника музыка прошла почти незамеченной (исключение составили вокальные номера), то теперь она по достоинству

оценена проникательными критиками. Примечательны, однако, уже самые заглавия откликов. В. В. Стасов анонсирует предстоящее исполнение в «Санкт-Петербургских ведомостях» (25 октября 1857 года) в статье «Об исполнении одного неизвестного сочинения М. И. Глинки». А. Н. Серов публикует цикл из четырех статей под общим названием «Малоизвестное произведение М. И. Глинки» (Театральный и музыкальный вестник. 1867. 10 и 17 ноября, 8 и 15 декабря).

Первый концерт Московского отделения Русского музыкального общества 22 ноября 1860 года открылся музыкой «Князя Холмского». На исполнение партитуры Глинки в концерте Русского музыкального общества в Петербурге с энтузиазмом отозвался Ц. А. Кюи (Санкт-Петербургские ведомости. 1865. 11 февраля). Последующие исполнения в Москве и Петербурге вызвали восторженные отклики П. И. Чайковского (Русские ведомости. 1874. 17 декабря) и Г. А. Лароша (Голос. 1878. № 311).

Партитура «Князя Холмского» была впервые издана фирмой Ф. Стелловского в 1862 году (одновременно ею же осуществлено отдельное издание трагедии Кукольника с пометками в тексте, отсылающими к соответствующим номерам партитуры). Это издание было повторено фирмой К. Гутхейля. К началу XX века вышли еще два издания музыки Глинки — в фирме П. Юргенсона под редакцией М. Балакирева и С. Ляпунова и в фирме М. Беляева под редакцией Н. Римского-Корсакова и А. Глазунова.

Кстати, именно Глазунов, младший современник Стасова и Балакирева, ученик и консерваторский коллега Римского-Корсакова, был едва ли не последним из музыкантов старого «глинкинского закала», кто дирижировал целиком партитуру «Холмского» в Ленинградской филармонии (24 октября 1926 года). Вновь наступает длительный перерыв в концертной биографии музыки Глинки (если не считать эпизодических исполнений отдельных фрагментов, главным образом вокальных). Тут надобно заметить, что в советское время «Князь Холмский» поначалу разделил судьбу «Жизни за царя», обьявленной чуть ли не одним из главнейших музыкальных атрибутов свергнутой монархии. Во всяком случае следующее концертное исполнение «Князя Холмского» в Ленинградской филармонии (12 ноября 1939 года; дирижер Б. Хайкин, солисты М. Софронова и О. Головина) совпало с реабилитацией «Жизни за царя», правда, уже под новым названием — «Иван Сусанин».

Очередной глинкинский «бум» пришелся на подготовку к юбилею композитора и на годы, следовавшие за недоброй памятью постановлением ЦК ВКП(б) об опере Мурадели «Великая дружба», когда Глинка был официально канонизирован. С частотой, никогда более не достигав-

шейся, звучит в Ленинграде и музыка к «Князю Холмскому» (28 апреля 1946 года, дирижер М. Паверман; 17 декабря 1947 года, дирижер А. Гаук; 13 ноября 1948 года и 22 июня 1953 года увертюру и антракты продирижировал А. Гаук, а 24 марта 1951 года — Е. Мравинский).

Никак не укладывается в сознании, что последний раз партитура «Князя Холмского» полностью была озвучена в Ленинграде 17 декабря 1947 года (уже упоминавшийся концерт под управлением А. Гаука; солистками выступали Ф. Розен и Е. Вербицкая). Увертюрой и симфоническими антрактами, правда, дирижировал в Филармонии Б. Хайкин (20 октября 1960 года). Но ведь и с той поры минуло без малого тридцать пять лет!<sup>2</sup>

Автору настоящих заметок, разумеется, есть что сказать о музыке Глинки — и как благодарному слушателю, и как музыканту. Но, думается, читатель специального театрального выпуска нашего журнала скорее поверит признанным авторитетам. Им — слово.

«В «Князе Холмском» есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена. <...> С каким, например, мастерством сделан Глинкой переход от интродукции к Allegro в увертюре! Какое чарующее впечатление производит в этом месте диссонирующее чрезмерное трезвучие, подобно зловещему предчувствию будущих несчастий Холмского, неожиданно переносящее слушателя от воинственно-торжественного настроения к бурному мрачному Allegro. <...> Каждый из следующих за увертюрой антрактов есть маленькая картина, написанная рукой великого художника, симфоническое чудо, стоящее целого вороха длинных симфоний второстепенных композиторов» (П. Чайковский).

«"Князь Холмский" оркестрован по средствам Александринского театра сороковых годов; в нем неполный комплект духовых, но какое неистощимое богатство, какая сочность звука, какой очаровательный колорит в этом крошечном оркестре! Сколько рыцарства, мужества, благородства в этой музыке!» (Г. Ларош).

«Антракт перед последним действием "Холмского" со многих сторон еще замечательнее прочих. <...> Надобно слышать тревожные мучительные триолы смычковых в энергическом ритме, надобно слышать взрыв целого оркестра fortissimo, где все дрожит, трепещет, бьется горячим пульсом, в бреду, в безумном припадке отчаяния. Словами понятия об этой музыке не передать!» (А. Серов).

«Без сомнения, эта музыка заключает в себе одно из самых коренных прав Глинки на бессмертие. <...> Красоты и совершенства художественной фактуры этого великого произведе-

ния... готовят неисчерпаемые удовольствия для тех, кто в состоянии понимать настоящую музыку. Будем надеяться, что их найдется у нас немало и что благодаря им музыка Глинки к "Холмскому" займет, наконец, в нашем понятии то место, которое в глазах всех музыкантов занимают бетховенские увертюры и антракты к "Эгмонту"» (В. Стасов).

Да, верно: Кукольник — не Гете, «Князь Холмский» — не «Эгмонт»! Но ведь Глинка, по свидетельству современников, свою музыку писал, не дожидаясь окончания пьесы, вооружась только ее общим планом и фабулой. Критики и исследователи единодушно утверждают: Глинка по сути создал собственную музыкальную концепцию трагедии. Отчего же сегодня не попытаться восстановить на основе подлинных исторических документов, трудов Н. М. Карамзина, С. М. Соловьева и имея в виду содержание музыки Глинки, — драматургическую канву событий, лежавших в основе трагедии об известном московском военачальнике XV века Данииле Дмитриевиче Холмском? Речь, разумеется, не о том, чтобы «переписать» заново пятиактную трагедию Кукольника. Но некий музыкально-драматический конспект театрального действия позволил бы возродить партитуру Глинки к жизни в ее первородном качестве — в жанре театральной музыки. Читатель без труда подскажет примеры таких широко известных и часто исполняемых литературно-музыкальных композиций, как «Эгмонт» Гете — Бетховена, «Пер Гюнт» Ибсена — Грига.

В творческой биографии Глинки музыка к «Князю Холмскому», как мы видим, не единственный эпизод, связанный с александринской сценой. Но, бесспорно, самый значительный. Впервые прозвучавшая в стенах театра гениальная партитура «Холмского», по нашему глубокому убеждению, — первая русская драматическая симфония (подобно тому как «Камаринская» — краеугольный камень русского эпического симфонизма).

Ибо, если продолжить метафору Чайковского, согласно которой в «Камаринской» — точно куб в желуде — вся русская симфоническая школа, то «Князь Холмский» — плодоносное поле, на котором отечественная симфония возросла.

Зачем же, поле, смолкло ты  
И поросло травой забвенья?

<sup>2</sup> За последние десятилетия была сделана единственная (правда, превосходная) грамзапись увертюры и антрактов из музыки к «Князю Холмскому» (Государственный академический симфонический оркестр СССР, дирижер Е. Светланов. «Мелодия», 1985). В начале 1990-х эта же запись выпущена и на компакт-дисках.

# РОМАН С ОПЕРЕТТОЙ

АНАТОЛИЙ ОРЕЛОВИЧ

Они встретились в 1864 году и не расставались около пятнадцати лет. Роман начинался бурно. Различие в возрасте и в национальных традициях не помешало сближению. Шумная, с оттенком скандальности, слава оперетты способствовала этому. Газеты взахлеб сообщали о ее парижских триумфах, на подмостках разного рода «шантанов» петербургские и заезжие «дивы» отплясывали канкан под бойкие мотивы автора «Орфея в аду» и «Прекрасной Елены». Общественность заинтересованно обсуждала оперетту, еще не узнав как следует. Одни восторгались ее бесстрашием и «революционностью», для других она олицетворяла падение вкуса, снижение нравственных критериев и даже разврат. Уже примерили на себя модное опереточное платье французская и немецкая придворные труппы, игравшие в очередь на сцене Михайловского театра. Широкая публика в массе своей была «за», цензура дала слабину — и императорский Александринский театр не устоял.

Популярность нового жанра была обусловлена не одними художественными причинами. Аудиторию Александринки привлекали хорошенькие актрисы в расчетливо открытых платьях. Разрез до бедра в costume оффенбаховской Елены приводил зрителей в состояние легкого шока. Канкан доводил до экстаза. С замиранием сердца ждали момента, когда Прекрасная Елена, царственно сбросив накидку, продемонстрирует Парису свои прекрасные плечи и упадет в его объятия. Рецензенты не без сарказма смаковали наиболее смелые мизансцены и полушутя, а порою вполне серьезно обсуждали «пределы обнажения» на театре. Общественная реакция на постановки оперетт «Прекрасная Елена» или «Фауст наизнанку» была не менее острой, чем на эротические шоу нашего времени.

Увлечение новым жанром нередко связано с кризисом старого. Так, уже в сравнительно недавний период 60 — 70-х годов обращение драматических

театров к мюзиклу было продиктовано стремлением обновить театральную эстетику, преодолеть узко понимаемый реализм, пополнить традиционный арсенал художественных средств драмы приемами, заимствованными у музыкального театра.

Столетием раньше освоение оперетты Александринской сценой не было сопряжено с такой эстетической «ломкой». Здесь были сильны, хотя и успели несколько обветшать, традиции комедийного спектакля с музыкой: водевиля, который изредка мог фигурировать на афише как «комическая опера» («Мельник — колдун, обманщик и сват» М. М. Соколовского, 1847) и даже «оперетта» («Макар Алексеевич Губкин» П. И. Григорьева, 1840). Опереттам Оффенбаха и других суждено было вдохнуть новую жизнь в старье музыкально-комедийные формы. «Русский театр увидел в оперетте водевиль новой формации»<sup>1</sup>.

Примечательно, что первой пробой было обращение не к нашумевшим сочинениям Оффенбаха, а к скромной одноактной оперетте Зуппе «Десять невест и ни одного жениха», вполне укладывавшейся в рамки водевильной традиции. Новым здесь был только более высокий, чем обычно, уровень музыкального материала.

Показанная в 1864 году в бенефис режиссера А. А. Яблочкина, оперетта Зуппе прочно вошла в репертуар, в ближайшие шесть лет выдержала 108 представлений, а впоследствии возобновлялась<sup>2</sup>.

Ободренный успехом, Яблочкин на следующий год поставил оперетту «Орфей в аду». Задорные мелодии Оффенбаха ворвались в стены Александринского театра. Низведенные с пьедестала греческие боги закружились в канкане. Мифология утратила свою торжественность и обернулась

<sup>1</sup> Янковский М. Оперетта. Л.; М., 1937. С. 226.

<sup>2</sup> Данные приводятся по кн.: История русского драматического театра: В 7-ми т. М., 1980. Т. 5.

комической стороной. Первая из великих оперетт великого композитора явилась русской публике в переделке драматурга В. А. Крылова. Продолжая снижение мифологического пафоса, предпринятое либреттистами Оффенбаха Г. Кремье и Л. Галеви, он перевел текст с французского на «апраксинский и гостиновский». Вот, например, как выглядело появление Меркурия на Олимпе.

Ю п и т е р. Что так долго?

М е р к у р и й (в длиннополом сюртуке и шляпе русского купца поверх костюма мифологического). С московскими купцами позамешкался. Народ такой веселый, право, лихой. Зовут в трактир, чайком побаловали, газету, — а там, гляди, закуски подали.

Ю п и т е р. Что за тон?! Что за манеры?! Что за одежда, наконец?

М е р к у р и й. Ох, голова с мозгами! Они коли да ежели купцы расейские, хошь с ними компанство вести — в ихнюю шкуру полезай.

Пьяненый Ванька-Стикс пел в Аду куплеты сомнительного остроумия на прелестную мелодию Оффенбаха:

Когда я был аркадским принцем,  
Любил я очень лошадей,  
Скакал по Невскому проспекту,  
Как угорелый дуралей ...

Сцены, украшенные подобными жанровыми деталями, шли под благожелательный хохот публики, порою разрастались за счет актерской импровизации и превращались в самостоятельные скетчи<sup>3</sup>. Основные акценты постановки были сделаны именно на буффонно-фарсовых эпизодах, поскольку вокальные номера заранее были обречены на посредственное исполнение: кроме Эвридики — Загородниковой, в труппе не было певческих голосов.

Зато Юпитер, которого играл сам Яблочкин, Плутон — Озеров, Минерва — Прокофьева, Купидон — Лелева, Общественное Мнение — Стрельская, Олимп и Ад — все это было узнаваемо, понятно и близко публике. Рассыпанные в тексте мелкие петербургские злобы дня приводили зрителей в восторг, и вызовам артистов не было конца.

Несмотря на очевидный успех, следующая постановка оперетты в Александринском театре состоялась лишь через два с половиной года. К этому времени в труппе появились, наконец, актеры, способные справляться с музыкальными трудностями жанра.

В феврале 1868 года в одном из очередных бенефисов вслед за «Разбойниками» Шиллера была показана одноактная оперетта Оффенбаха «Званый вечер с итальянцами». Молодой актер Ипполит Монахов, отыграв благополучно роль Шпигельберга в драме Шиллера, снова вышел в оперетте и блестяще

исполнил партию Канифаса. Его незаурядное комедийное дарование и музыкальность особенно ярко раскрылись в пародии на итальянское «бельканто». Отныне он станет неизменным участником опереточных спектаклей, играя параллельно Митрофана в «Недобросле», Молчалина, Чацкого, Хлестакова, Кречинского.

А осенью того же года в спектакле «Прекрасная Елена» на опереточном небосклоне взошла яркая звезда Веры Лядовой. Профессиональная балерина, первая характерная танцовщица петербургской балетной труппы, она уже сыграла несколько ролей в водевилях. Яблочкин, ставший главным режиссером, предложил ей роль Елены. В день премьеры, не смущаясь высокой ценой на билеты, зрительный зал Александринки заполнила отборная публика за всегдатаев Михайловского театра, пришедших сравнить новую постановку с одноименным спектаклем французской труппы. В полном составе явились и сами французские артисты во главе со своей Еленой — знаменитой Огюстиной Девериа. Соперничество двух Елен подогревало атмосферу в зрительном зале. И Лядова победила. По окончании спектакля ей устроили овацию. Русская оперетта получила, наконец, достойную примадонну. Большинство рецензентов отдали ей пальму первенства перед Девериа, а кое-кто и перед самой Гортензией Шнейдер, первой исполнительницей Елены в парижском театре «Варьете»<sup>4</sup>.

Лядова не была записной красавицей, но, судя по отзывам, обладала большим сценическим обаянием. Актерский талант, задушевный серебристого тембра голос, чистое, выразительное пение, балетная выучка и эlegantная пластика, живость и непосредственность делали ее едва ли не идеальной опереточной героиней. Но секрет ее неожиданного успеха был не только в этом. Дело заключалось еще и в том, что она предложила новую трактовку, новые психологические мотивировки характера спартанской царицы. Не пытаясь соревноваться с Девериа по части «кисинно парижского шика», она играла Елену со всей теплотой и сердечностью, которую услышала в музыке Оффенбаха. Перед зрителями предстала отнюдь не та чувственная и опытная кокетка, какой была Елена у Девериа, а наивная, богобоязненная и в то же время страстная женщина, которая борется с «искушением», но не смеет противиться воле богини Венеры.

<sup>3</sup> Как изменялся и развивался текст, становится видно, когда сравниваешь печатные издания либретто «Орфея» (1866 и 1869, 2-я редакция) с рукописью (СПГБ им. Луначарского, фонд либретто).

<sup>4</sup> (Б.п.) Петербургские письма // Иллюстрированная газета. 1868. № 44. 7 ноября. В то же время Незнакомец (А. С. Суворин) отдал предпочтение Девериа: Недельные очерки и картинки // «Прекрасная Елена» на русской сцене // Санкт-Петербургские ведомости. 1868. № 287. 20 октября. Перепечатано в кн.: Суворин А. С. Театральные очерки. СПб., 1914.



*В. А. Лядова — Елена.  
«Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха. 1868*

Успех Лядовой был поддержан удачным ансамблем участников спектакля: Парис—Сазонов, Менелай—Марковецкий, Капхас—Озеров, Агамемнон—Васильев 1-й, Ахилл—Монахов, Орест—Лелева, два Аякса—Алексеев и Стрекалов. Отлично звучали хор и оркестр под управлением Э. А. Кламрота.

Говоря о феномене Лядовой, обычно обходят молчанием фигуру режиссера. В рецензиях на «Прекрасную Елену» того времени Яблочкин упоминается в основном как бенефициант. Историки театра чаще и подробнее пишут о нем как о первом постановщике исторических трагедий «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого и «Борис Годунов» А. С. Пушкина. Между тем, во всем, что мы знаем о постановке «Прекрасной Елены», проглядывают ум, широта и режиссерская инициатива Яблочкина. Тут и смелый вызов нашумевшему спектаклю французской труппы, и способность угадать Елену в молодой водевильной актрисе, рискованное приглашение ее на ответственнойшую роль в свой бенефисный спектакль, и новое, по существу, понимание роли. В эпоху, когда в спектакле правили актеры, а режиссер был «разводящим» и занимался

главным образом хористами и статистами, Яблочкин — одним из первых в русском театре — стремился к целостному решению спектакля, направляя творчество исполнителей, тщательно продумывая мизансцены и оформление<sup>5</sup>.

Только в одной-единственной рецензии встретилось нам с похвалой произнесенное имя дирижера Александринского театра Э. А. Кламрота. Это имя не попало в театральные и музыкальные словари и энциклопедии. В афишах того времени Кламрот изредка упоминается как аранжировщик и автор опереточных компиляций. Как дирижеру спектакля ему по праву принадлежит серьезная заслуга в успехе «Прекрасной Елены»<sup>6</sup>.

А успех этот превзошел все ожидания. После бенефиса на спектакль пошла «обыкновенная без-

<sup>5</sup> О Яблочкине-режиссере см.: Яблочкина А. 75 лет на сцене. М., 1960.

<sup>6</sup> (Б.п.) Бенефис г. Яблочкина // Петербургская газета. 1868. № 149. 20 октября. Личное дело Э. А. Кламрота находится в РГИА, ф. 497. оп. 97/2121, ед. хр. 15108. Его произведения и аранжировки хранятся в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра.

денежная» (по словам одного из журналистов) публика Александринского театра, и ее реакция была такой же восторженной. В день, когда шла «Прекрасная Елена», театр осаждала толпа народа. На ложи и кресла записывались за много недель. Фотографии Лядовой в костюме Елены пользовались большим спросом. Появились даже пироги «Прекрасная Елена». Спектакль шел десять лет, и количество представлений достигло своеобразного рекорда — 133.

Несколько месяцев спустя Лядова сыграла новую роль в специально для нее поставленном переводном фарсе с компилятивной музыкой под броским названием «Все мы жаждем любви» (цитата из «Прекрасной Елены»). А осенью 1869 года неутомимый Яблочкин выпускает подряд еще две оперетты: «Фауст наизнанку» Ф. Эрве и «Птички певчие» («Перикола») Ж. Оффенбаха. Оперетты, как обычно, поставлены тщательно, с большим вниманием к оформлению и костюмам, с хорошо отрепетированными музыкальными номерами. В «Фаусте» — редкий случай — по требованию публики повторяется на «бис» хор солдат. Но главные симпатии зрительного зала естественно принадлежат Лядовой. В роли Маргариты она играет крохотку, нигде, в том числе в канкане, не переходя границы художественности. Ее Перикола покоряет публику душевной грацией и лиризмом. Рискованную сцену опьянения Периколы актриса проводит, лишь заразительно смеясь. Партнеры ее все те же: Сазонов (сладострастный старичок Фауст и простодушный Пикилло), Монахов (тупой солдафон Валентин и любвеобильный вице-король из оперетты Оффенбаха), Лелева (плутоватый, похожий на бесенка Мефистофель). Спектакли пользуются успехом. Но если «Периколе» суждена продолжительная сценическая жизнь, то «Фауст наизнанку» уйдет из репертуара уже в следующем сезоне. Причин этому несколько. Во-первых, Эрве-композитор стоит неизмеримо ниже Оффенбаха. Во-вторых, либретто Г. Кремье (кстати сказать, в хорошем, остром переводе В. С. Курочкина) лишено героев, которым зрители могли бы сочувствовать, и представляет собою, в сущности, лишь дерзкую пародию на оперу «Фауст» Гуно. В-третьих, можно предположить, судя хотя бы по кислой реакции прессы, что Яблочкин не нашел в данном случае ключа к прочтению этой оперетты, напоминающей театральный капустник с парадоксальными смещениями характеров и даже с элементами абсурда (чего стоит появление «тени» убитого Валентина из суповой миски!).

Сезон 1869/70 года — пик популярности оперетты на александринской сцене. Она составляет четверть от общего количества спектаклей.

Далее происходит непоправимое. В марте 1870 года внезапно умирает В. А. Лядова. Огромная толпа провожает ее в последний путь на Смоленское кладбище. Едва оправаясь от удара, в театре ищут

актрису, способную заменить Лядову. Из Мариинского театра приглашают Кольцову, из Москвы выписывают Кронеберг. В 1872 году в труппу приходят Абарина и Чернявская. Театр ставит «Прекрасную Галатею» и «Легкую кавалерию» Зуппе, «Разбойников», «Волшебную песенку» и «Парижскую жизнь» Оффенбаха, серию оперетт Леока — «Чайный цветок», «Рыцарь без страха и упрека», «Зеленый остров», «Дочь рынка». Ни одному из этих спектаклей не суждена долгая жизнь «Елены» и «Периколы».

Между тем с начала семидесятых годов под самым боком у Александринки, в нескольких десятках метров от ее здания, обосновалась сильнейший конкурент — театр «Буффа». Отчислив часть своих доходов дирекции императорских театров, он ставит оперетты на французском языке с привлечением парижских звезд. Хотя аудитория «Буффа» несколько иная, а билеты дороже, жизнь русской оперетты осложняется. Сравнение часто оказывается не в ее пользу.

В 1874 году конфликт с театральной дирекцией приводит к увольнению из театра режиссера Яблочкина. Отныне его творческая судьба будет связана с театрами Тифлиса, Одессы, Москвы. Это чувствительная потеря для Александринки, и в частности для судьбы опереточных спектаклей на ее сцене. В течение десяти лет именно Яблочкин был здесь главным приверженцем и пропагандистом этого жанра. Покидает театр и уезжает в провинцию Кольцова — лучшая Галатея в оперетте Зуппе. Обладательница яркого контральто и актерски одаренная Абарина переходит в оперу. Через несколько лет она вернется на александринскую сцену, но уже в качестве драматической актрисы. Есть, однако, в труппе и приобретения. Еще при Яблочкине на роли молодых героев взят Арди, удачно дебютировавший как Пикилло в «Периколе». В оперетте «Зеленый остров» они с Монаховым уморительно смешно играют дочь и мать, доставшихся в жены губернатору острова (Озеров) и его секретарю (Сазонов). Несколько лет спустя появляется еще один яркий исполнитель ролей Пикилло, Париса, Пигмалиона — Мариус Петипа (младший), сын знаменитого балетмейстера. Молодой Варламов блистательно играет царя Менелая в «Прекрасной Елене», а также Юпитера в «Орфее в аду», вице-короля в «Периколе». Но длится это недолго. Роман Александринского театра с опереттой подходит к концу. Из-за болезни горла расстается с опереттами Сазонов. Спивается и в 1877 году, в возрасте тридцати пяти лет, умирает Монахов; спустя еще год из театра уходит последние примадонны Чернявская и Кронеберг. Пользуясь выражением Салтыкова-Щедрина, можно было бы сказать: в сезоне 1878/79 года история оперетты на александринской сцене «прекратила течение свое».



# САВИНА СТРЕПЕТОВА КОМИССАРЖЕВСКАЯ

## ВЕКТОРЫ ПРИТЯЖЕНИЙ-ОТТАЛКИВАНИЙ

АЛЕКСАНДР ЛИСИЦЫН

*Три громкие артистические фамилии, вынесенные в заголовок статьи, навсегда останутся в истории отечественного театра. Актрисы эти были ярчайшими и самобытнейшими Личностями, которыми в лучшие его времена неизменно славился Александрийский театр. Именно незаурядность личностного начала и позволила всем трем — в разной, разумеется, степени — проявить свой актерский дар и свою душевную неординарность в этом несомненно мужском театре. Другое дело — «вписывались» ли те или иные мощные личности в «тронотоп» этого своеобразнейшего театра? О том и поразмышляем.*

*Полина, или Пелагея, Антиповна Стрепетова (1850—1903) впервые вышла на александрийскую сцену 15 ноября 1876 года. «Неимператорская» артистка появилась на казенных подмостках не в качестве дебютантки, а как «главная приманка» бенефисного спектакля. Елизавета Матвеевна Левкеева сумела упротить театральное начальство, и двадцатилетней артистке Московского художественного кружка позволили сыграть одну из своих коронных ролей — Лизавету в «Горькой судьбине». Бенефициантка точно знала: сбор будет полным — и не прогадала. Однако, несмотря на оглушительный успех, в труппе столичного императорского театра Стрепетова начнет служить лишь через пять лет — в декабре 1881 года.*

*Мария Гавриловна Савина (1854—1915) тоже играла в том бенефисном спектакле, только не в драме А. Писемского, а в одноактной комедии А. Мельяка и Л. Галеви «Осеннее солнышко». За ее плечами уже два сезона напряженной работы в здании Карло Росси, почти полсотни ролей, не считая дебютов, и благодарное признание публики.*

*Вере Федоровне Комиссаржевской (1864—1910) суждено оказаться на александрийских подмостках ровно через два десятилетия — весной 1896 года. Стрепетова вот уже шесть лет как покинула Петербург, а Савина целых двадцать два года неутомимо и щедро дарит столичным зрителям свое виртуозное искусство. Через шесть сезонов отсюда уйдет и Комиссаржевская. Савина же прервет здесь свой актерский путь, лишь когда уйдет с пути жизненного. Пережила она и Стрепетову, и Комиссаржевскую — и старшую, и младшую...*

«Как убежать из своего дома, прожив в нем сорок лет, то есть жизнь? — с болью пишет Савина, понимая, что недолго ей осталось царить на александринской, ее сцене. — Я органически связана с ним; в моей убогой я пережила и перестрадала все мои роли: тридцать семь лет казенное зеркало отражало мое лицо то в слезах, то безумно счастливое (теперь поставили новое роскошное трюмо, но жаль того, как близкое существо)»<sup>1</sup>.

Почему же для Стрепетовой и Комиссаржевской — одной за девять, другой за шесть лет творческой жизни — Александринский театр «своим домом» не стал, а для Савиной стал еще с дебютов, несмотря на то, что сначала ее действительно, по собственным словам артистки, «эксплуатировали безобразно»?

Личности Савиной и Стрепетовой формировались в сходных обстоятельствах провинциального театрального быта.

Пробежим глазами последний абзац воспоминаний Стрепетовой «Минувшие дни»: «Я пришла в Казань... и познакомилась... с М. Г. Савиной. <...> Я узнала, что она, бедная, имела только два платья: коленкоровое розовое с белыми бумажными тесемками и желтое коленкоровое с черными тесемками. Она показывала мне все свои убогие наряды и говорила, что все придется в долг делать, но что это ее не беспокоит, так

как они живут с мужем, постоянно должая. Замуж вышла она 16 лет, без любви, лишь бы избавиться от матери, которая ее не любит...» и так далее. А завершает свои мемуары тем, что уверяет читателей: «...в первый раз я встречаю такую чудную правдивую женщину, и такую несчастную, потому что она и теперь в рабстве: муж ее эксплуатирует, он — совершенное животное, пьет и спит, а она одна работает...»<sup>2</sup>.

А вот что вспомнилось о той же поре Савиной: «Мы все ждали ее дебютов, так как слышали, что она хорошая актриса. За кулисы она ходила редко... Я стала часто навещать ее и большею частью уходила расстроенная, быв свидетельницей безобразных сцен между ею и Стрельским. Он беспрестанно подавал повод к ревности, и жизнь ее была похожа на ад. <...> К концу января она дебютировала в "Семейных расчетах", "Каширской старине" и "Ребенке" и имела огромный успех»<sup>3</sup>.

Воспоминания друг о друге вроде как две капли воды похожи. Однако нюансы, конечно, есть. В рассказе Стрепетовой о юной несчастной Савиной все бесспорно. Во фрагменте Савиной о Стрепетовой финал оптимистичен. И еще. Савина не забывает сказать о том, что ее новая знакомая — хорошая актриса и имеет огромный успех. У Стрепетовой же о Савиной-артистке — ни слова...

Потом, и очень скоро, начнется неизбежная вражда двух ведущих актрис одной провинциальной труппы, но это уже совсем иная история.

На александринских подмостках Савиной и Стрепетовой делить было нечего. Спустя три года после ухода Пелагеи Антиповны из театра Савина в запальчивости напишет В. Крылову: «И всем я мешаю и гублю все таланты! <...> Укажите мне не только "загубленный", но и просто "талант", появившийся за это время. Стрепетова. Кто ее губил? И что общего было у меня с ней? Почему она девять лет играет со мной на одной сцене, и на десятый это оказывается неудобным? Она ушла потому, что не могла делать того, что делала я, а считала себя выше»<sup>4</sup>. Все верно, только с одной поправкой — и Савина тогда не очень могла делать то, что удавалось Стрепетовой.

А по-настоящему удавались на александринской сцене Стрепетовой лишь старые, множество раз и прежде игранные роли; та же Лизавета, Катерина из «Грозы», бедная невеста Марья Андреевна, Аннета из «Семейных расчетов» Н. Куликова. Из новых, пожалуй, она одолела лишь Степаниду в «Около денег» А. Потехина и, что делает ей величайшую честь, — Сарру в чеховском «Иванове».

«Особенно захватила весь театр по тонкости и по драматизму исполнения заключительная сцена ее (Стрепетовой. — А. Л.) с В. Н. Давыдовым (Ивановым. — А. Л.). Оба эти ярких таланта точно разгорались от контакта. Когда занавес опустился, публика несколько мгновений молчала, вся под впечатлением только что пережитой драмы. Я была на первом представлении



А. Я. ГОЛОВИН  
«МАСКАРАД» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА. 1917



*Эскиз занавеса разрезного с бубенцами 2-й картины*



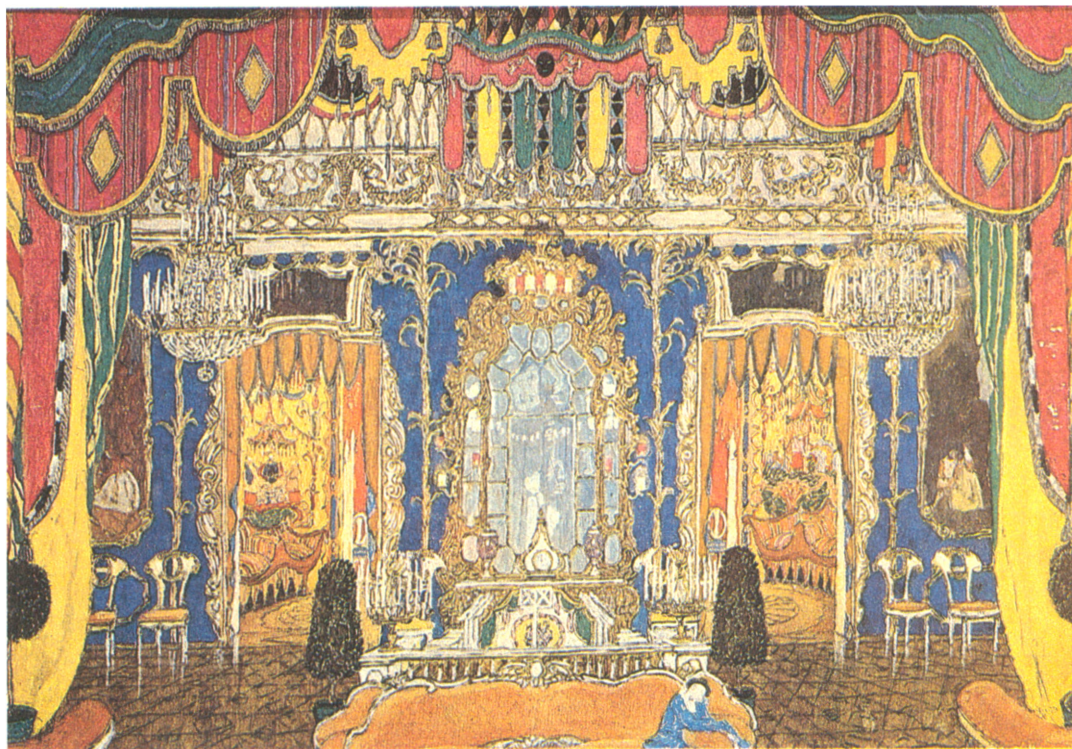


Эскиз костюма Нины 2-й картины





Эскиз костюма Неизвестного II действия



*Маскарадный зал. Эскиз декорации 2-й картины*



этой пьесы, и мне показалось, что после нескольких секунд молчания все зрители поднялись как один человек и двинулись вперед, к барьеру, аплодируя и восторженно, даже как-то благоговейно повторяя "браво, браво", — много лет спустя вспоминала актриса М. Читау-Кармина<sup>5</sup>. В том, первом представлении «Иванова» в Петербурге Савина играла Сашу, играла бледновато, сама это поняла и, не задумываясь, передала роль молодой В. Мичуринной. А Сарру она исполнит впервые лишь в сентябре 1897 года, и роль эта будет в ее репертуаре тринадцать лет.

Но вот вопрос: была ли чеховская героиня близка Стрепетовой? Вряд ли. Вспомним слова А. Н. Островского, который, как никто, безошибочно чувствовал личность актрисы. «Это явление редкое, феноменальное», — считал драматург и уточнял: «Ее среда — женщины низшего и среднего классов общества...»<sup>6</sup>. В пору своей службы на столичной казенной сцене Стрепетова не хотела да, пожалуй, и не могла выйти за эти рамки.

Савина же именно в пору «стрепетовских сезонов» делает все, чтобы расширить свой репертуарный диапазон. В отличие от издерганной, подавленной, буквально бежавшей из Москвы от смертельно оскорбившего ее мужа Стрепетовой, Савина переживает в 1880-е годы удивительный подъем. Все у нее складывается тогда на редкость замечательно: в начале десятилетия для Марии Гавриловны и Ивана Сергеевича Тургенева продолжает звучать их неповторимая «элегия», наконец-то расторгнут брак с давно опостылевшим Савинным, и можно выйти замуж за Н. Всеволожского. Кстати, тогда же, в его пермском имении Сива актриса пишет свои воспоминания, которые, видимо, по контрасту с нынешним светлым мироощущением называет «Горести и скитания».

Стрепетова вечно жалуется Островскому: «Меня гонят, насколько в состоянии у нас гнать на "Руси" своего собственного брата. Кто гонит и кто Иуда, Вы, конечно, знаете»; «Им хочется подвести меня под общий уровень посредственности или перевести на старух. Так или иначе, а стереть меня с лица театра»; «Неужели шайка восторжествует, и меня сотрут с лица земли русской?»<sup>7</sup>. Она просит защиты у драматурга и при этом проваливает роль Ксении в спектакле по его новой пьесе «Не от мира сего». Савина же с успехом играет Зою в «Красавце мужчине» Островского и пробует себя в ибсеновской Норе. Именно в это десятилетие она борется за «Власть тьмы», причем Л. Н. Толстой от нее в полном восторге и все повторяет домашним: «Да она, видно, умница, понятливая...»<sup>8</sup>, «Вся насквозь умница — одна дыхнута!»<sup>9</sup>. Актриса исполняет Катарину в «Укрощении строптивой» Шекспира, Евлампию в «Невольницах» Островского, ставит в свои бенефисы тургеневскую «Провинциалку» и «Бедную невесту». Наконец, в бенефис



И. Горбунова, после долгих колебаний, соглашается сыграть Катерину в «Грозе». Две последние роли — из репертуара Стрепетовой.

В 1907 году, когда Стрепетовой уже не было на свете, газета «Петербург» опубликовала материал «Что пережила Савина, готовясь к "Грозе"». Вот как вспоминает актриса событие почти тридцатилетней давности: «Несмотря на то, что у нас не принято отказываться от участия в бенефисе товарища, я, как только услышала, что речь идет о Катерине, прямо замахала руками...

Ведь Катерина принадлежала к репертуару Стрепетовой и была одной из коронных ее ролей.

— И охота вам ставить пьесу, которая все время стоит на репертуаре и шла всего несколько дней тому назад? — пробовала я урезонить Горбунова. — Если уж вы непременно хотите моего участия, то я сыграю Варвару...

— Нет, вы именно Катерину должны играть... Ничего не значит, что пьеса недавно шла... Если вы будете играть Катерину, пьеса приобретет интерес новизны (здесь и дальше курсив наш. — А. Л.), — настаивал Горбунов.

Я все-таки упорно отказывалась, и Горбунов сказал мне, что я поступаю не по-товарищески.

— Ну, а разве в отношении Стрепетовой я поступлю по-товарищески, вторгаясь в ее репертуар и отнимая у нее роль? — ответила я. — Вы знаете, что Стрепетова и без того относится ко мне не особенно дружелюбно... Что она скажет, когда я возьму ее роль?..»

Горбунов, видя, что Савина непреклонна, призывает на помощь А. Потехина, который был тогда управляющим труппой и, надо сказать, очень благоволил Стрепетовой. Потехин начинает уговаривать артистку, а та ему отвечает: «Для Катерины есть в труппе *специальная бытовая актриса* — Стрепетова»<sup>10</sup>.

Последняя реплика Савиной звучит буквально в унисон словам Островского, которых Мария Гавриловна, разумеется, знать не могла. Стрепетова, утверждал он, «не усиливает петербургской труппы, не составляет с ней одного целого (то есть „специальная“ актриса. — А. Л.); она как будто лишняя, посторонняя, точно гостя, приехавшая на пять-шесть спектаклей». И в декабре 1890-го, когда истек срок контракта, гостя наконец ушла.

На адресе, поднесенном артистке благодарной публикой в том же году, художником-передвижником Н. Ярошенко изображен коршун, котгящий бедную голубку. Похоже, не одному ему взаимоотношения двух актрис виделись коллизией между кровожадной хищницей и несчастной жертвой. Полно, да так ли это?! Ведь эпизод с «Грозой» свидетельствует о высокой профессиональной этике Савиной, том нравственном качестве, коим всегда отличались истинные мастера александринской сцены.

После того как «товарищеский совет», созванный актрисой, предложил ей все же взяться за роль, она сыграла Катерину. Сыграла по-своему, совсем не похоже на Стрепетову. Спектакль не однажды возобновлялся, Катерина оставалась в репертуаре Савиной и была ею исполнена в общей сложности четырнадцать раз...

Период службы на императорской сцене Санкт-Петербурга Веры Федоровны Комиссаржевской (1896—1902) для Савиной стал чередой впечатляющих триумфов. Здесь и блестяще прошедшие гастроли в Берлине и Праге, и пожалование звания «Заслуженной артистки императорских театров», и юбилейный бенефис по случаю двадцатипятилетия артистической деятельности в столице. В ту пору к ней, как никогда, приложимы слова Вл. И. Немировича-Данченко, написанные еще десять лет назад: «Все Савина, да Савина! <...> Она в духе — и весь театр сияет и веселится. Стоит ей нахмуриться, и все, все ходят на цыпочках, не знают, как угодить ей»<sup>11</sup>.

Однако «царица Александринки» встретила Комиссаржевскую в своих владениях очень тепло и гостеприимно. Она говорила даже: «Пойдите, посмотрите эту актрису, это редкая актриса... Когда я смотрела ее на дебютах, мне вспомнились мои первые шаги на той же сцене...»<sup>12</sup>. Савина тотчас же поняла: в театре появилась актриса иного, чем у нее, амплуа и конкуренции бояться нечего. Дебютировала же Вера Федоровна своей удивительной Розы в «Бое бабочек» Г. Зудермана, и не исключено, что Савиной действительно приглянулась «правдивая, простая игра этой девочки, ее угловатые манеры, порывы...»<sup>13</sup>.

В сентябре 1896 года Комиссаржевская, уже актриса александринской труппы, с подъемом играет Ларису в «Бесприданнице», в начале октября — Клерхен из «Гибели Содомы» Зудермана, тоже восхитившую публику, а 12 октября получает роль Нины Заречной, от которой отказалась Савина.

За два дня до этого Мария Гавриловна пишет письмо А. Суворину (ему Чехов доверил распределение ролей и просил поручить роль Нины именно Савиной), где есть такие слова: «Я думаю, что если Нину отдать Комиссаржевской, а мне сыграть Машу, то пьеса, несомненно, выиграет. Маша очень интересный тип, и я с большим удовольствием поработаю над нею». Главная мотивировка отказа — годы героини, ведь они «слишком подчеркнуты, и литератор твердит все время о „свежем молодом чувстве“, которое так его охватило, что он не задумывается совершить преступление. На „чувство“ я могу иметь претензию, но в „свежесть“ его вряд ли Вы поверите — и я боюсь вдвойне: за автора и за себя»<sup>14</sup>. Думается, в случае с ролью Нины Савина не кривит душой, а вот с Машей... Дело в том, что актриса появилась лишь на одной репетиции, почитала роль по тетрадке... и вернула ее режиссеру Евтхию Карпову.

Что это было? Неприятие Чехова? Дурное предчувствие?

Первое вряд ли, ибо ровно через одиннадцать месяцев после злополучной премьеры «Чайки», 17 сентября 1897 года, Савина сыграет Сарру в «Иванове». Причем сыграет так, что покорит даже Суворина, верного обожателя Стрепетовой. «Я думал, — признавался литератор, — что она не овладеет этой сценой (в третьем акте. — А. Л.) так, как владела г-жа Стрепетова, и приятно ошибся: она была поразительно правдива и до глубины души, мучительно тронула зрителей»<sup>15</sup>. Савина еще дважды столкнется с чеховской драматургией, и оба раза останется к ней холодна. В 1902 году, кстати, почти сразу же после ухода Комиссаржевской, она сыграет Аркадину в новой постановке «Чайки», и ее прогноз — «ничего хорошего, окромя дурного, я не ожидаю»<sup>16</sup> — полностью оправдается. «Ничего хорошего» не вышло и из «Вишневого сада» на одесских гастролях с антрепризой А. Долинова осенью 1904 года. Это и не мудрено, если исполнительница Раневской считает, что «роли у меня никакой...»<sup>17</sup>. Мы не беремся разгадывать эту загадку, а она здесь определенно есть — ведь буквально в предыдущем сезоне Савина филигранно исполнила Наталью Петровну в таком дорогом ей «Месяце в деревне»...

Но вернемся немного назад и посмотрим, как же обстоят дела на казенной сцене у Комиссаржевской. Первый ее сезон прошел под знаком трех ее лучших ролей: Ларисы, Клерхен и Нины Заречной, в начале второго она сыграла Сашу в «Иванове», в том самом спектакле, где так удачно выступила Савина, и... серьезно заболела. Свой

третий александринский сезон актриса начинает Софьей в «Горе от ума», а в феврале получает первый бенефис, для которого выбирает «Дикарку» А. Островского и Н. Соловьева. Роль Вари не только любима Комиссаржевской, но и очень дорога Савиной. Смирнова-Сазонова, в дневнике которой постоянно появляются записи вроде этих: для Комиссаржевской «действительно нет плохих ролей, она все играет удивительно», «Комиссаржевская имела большой успех. Ее даже встретили аплодисментами. Она решительно стала любимицей публики. О Савиной все забыли», «Теперь уже не спрашивают в кассе, играет ли Савина, а спрашивают, играет ли Комиссаржевская», — в день бенефиса безапелляционно изрекает: «Когда-то в «Дикарке» производила фурор Савина, теперь она забыта, взошла другая звезда»<sup>18</sup>.

И это написано всего через шесть дней после бенефиса М. Писарева, где Савина впервые сыграла одну из лучших своих ролей — Веру Филипповну в драме Островского «Сердце не камень», которую она исполнила вплоть до 1914 года! Дневник Смирновой-Сазоновой, к сожалению, очень точно отражает внутри- и околотеатральное «общественное мнение». Двух больших актрис, трудящихся на одной сцене, обязательно хочется видеть врагами, этими «орлеанскими девами» с палицей, копьем и щитами. В таком обличье некий лихой карикатурист изобразил Савину и Стрепетову на фоне Александринки и снабдил это надписью: «Турнир за сценическое первенство».

Савина ни Стрепетову, ни Комиссаржевскую на турниры не вызывала и с императорских подмостков не изгоняла. «Специальная бытовая

актриса» Стрепетова на самом деле была гостьей — быт в россиевском зале никогда не был полновластным хозяином. Никогда здесь по-настоящему не хозяйничали и «новые формы», которые начала мучительно и как-то судорожно, подобно Косте Треплеву, искать Вера Комиссаржевская. Поиск же этот, на наш взгляд, был явно «спровоцирован» профессиональным кризисом. Актриса отчетливо стала ощущать его в 1900—1901 годах, на пороге грядущего века.

Ей плохо удаются трагические образы, к примеру Дедемона, а ее Комиссаржевской пришлось исполнять с самим Томмазо Сальвини, не получаются Офелия и Снегурочка... Даже Смирнова-Сазонова, более чем доброжелательно относящаяся к Вере Федоровне, замечает, что с великим трагиком она «все время играла ему не в тон. Это была современная барышня, а не итальянка тех времен», а у Комиссаржевской — Снегурочки слышит «крикливые ноты».

В одном из писем 1900 года Комиссаржевская вспоминает, «как сын царя Салтана, пущенный в море в засмоленной бочке, в один прекрасный день встал, потянулся и вышиб дно из бочки. Говорят, что у каждого человека есть такие минуты, когда надо вышибнуть дно»<sup>19</sup>. У Комиссаржевской этот день, по-видимому, наступил 1 августа 1902 года.

А Мария Гавриловна Савина, актриса-*assoluta* (этот почетный титул существует в балетном мире, но к мастеру драматической сцены такого класса он, конечно же, вполне применим), безупречный профессионал высочайшей пробы, как раз готовилась тогда встретить свой уже двадцатый девятый сезон в поистине *родном доме* — Александринском театре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: *Светаева М.* Мария Гавриловна Савина. М., 1988. С. 269.

<sup>2</sup> *Стрепетова П.* Минувшие дни // П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. Л.; М., 1959. С. 268 — 269.

<sup>3</sup> *Савина М.* Горести и скитания. Письма. Воспоминания. Л., 1983. С. 82—83.

<sup>4</sup> Цит. по: *Шнейдерман И.* Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. Л.; М., 1956. С. 154.

<sup>5</sup> Цит. по: *Беньяш Р.* Путь актрисы // П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. С. 77.

<sup>6</sup> *Островский А.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., 1952. Т. 12. С. 213—214.

<sup>7</sup> Цит. по: П. А. Стрепетова. Жизнь и творчество трагической актрисы. С. 283—284.

<sup>8</sup> Цит. по: *Черткова А.* Из воспоминаний о Л. Н. Толстом // Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1978. Т. 1. С. 428.

<sup>9</sup> Цит. по: Коңчина Марии Гавриловны Савиной: В 2 х т. М., 1916. Т. 1. С. 185.

<sup>10</sup> *Савина М.* Мои воспоминания о «Грозе» // Савина М. Горести и скитания. Письма. Воспоминания. С. 173 — 174.

<sup>11</sup> *Немирович-Данченко Вл.* Избранные письма: В 2-х т. М., 1979. Т. 1. С. 58.

<sup>12</sup> Цит. по: *Шнейдерман И.* Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. С. 279.

<sup>13</sup> Цит. по: Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.; М., 1964. С. 300.

<sup>14</sup> Цит. по: *Шнейдерман И.* Мария Гавриловна Савина. 1854—1915. С. 272.

<sup>15</sup> Там же. С. 269.

<sup>16</sup> Там же. С. 274.

<sup>17</sup> Там же. С. 274.

<sup>18</sup> Цит. по: Вера Федоровна Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. С. 305—306, 308.

<sup>19</sup> Там же. С. 310.

Свой дом въ Струи, М. Аверина, для опирающаго посто.  
**АЛЕКСАНДРИНСКАГО ТЕАТРА**  
(чѣти на Покровскій, противъ С.)

Ассесоръ Императорскихъ Академій, предъавль бундль:

## ПОЖАРСКОЙ,

Трѣтъя въ первомъ дѣйствіи, въ синагахъ, соит. г. Крюковскаго.  
Онъ всѣхъ новѣе декораций Беранского декоратора г. Грениуса,  
примѣнитъ въсѣхъ въсѣхъ, который поименъ декораторомъ  
Гонимыхъ.

### ДѢЙСТВУЮЩИИ ДІАНА:

Князь Пожарскій . . . . .	Г-нъ Каратыгинъ А.
Сынъ, супруга его . . . . .	Г-жа Круковская Б.
Гонимый, сынъ его . . . . .	Г-жа Паша-Пуретанъ Анна.
Мать его, супруга его . . . . .	Г-жа Беретанъ.
Лакейскій, Князьскій Тонюшка . . . . .	Г-нъ Таленковъ.
Освободитель, вѣдѣль, Зорюшка . . . . .	Г-нъ Радловъ.
Служитель, служитель Князь Пожарскаго . . . . .	Г-нъ Жуковъ.
Вожь, Смоленскій г-данинъ . . . . .	Г-нъ Калининъ.
Начальникъ др. данинъ . . . . .	Г-нъ Хвостовъ.
Васильевъ, вѣдѣль, вѣдѣль Пожарскаго, Дружина Сивилевская и Васильевскій вѣдѣль и народъ Московскій.	

за право показанія въ первый разъ.

## ИСПАНСКИЙ ПРАЗДНИКЪ,

Новый дисперссименитъ въ одномъ дѣйствіи, соит. Гольдштейнъ  
скаго г. Бакинъ, новѣе музыка соит. А. Сандинъ и Соло, дѣлыва  
раши г. Грениуса.

### ДѢЙСТВУЮЩИИ ДІАНА

Испанскій Пальмова . . . . .	Г-нъ Олентъ.
Супруга его . . . . .	Г-жа Чеснокова Б.
Управитель . . . . .	Г-нъ Марьянъ.
Госпои . . . . .	Г-жа Триванова, Писарева, Тисевская, Бокшова.
Госпои . . . . .	Г-жа Круковская, Дале, Гольцова и Мушкетерова.
Танцовщица Пальмова, Г-жа Александръ, Шелковскій, Гитриковъ, Ма г-жа Зубова, Александръ и Беретанъ, Беретанъ; музыка соит. Соло, г. Гольманъ, г-нъ Беретанъ, Андрюха и Найдаръ Гольмановъ изъ (воинскій) Иностранскій и Давидовъ (изъ изъ дома для вѣдѣль музыка соит. А. Сандинъ, г. Шелковскій, ма большая) Пальмова и Пальмова (изъ дома) Г-жа Гольманъ, Шел ковскій, Александръ, Сивилевскій, Сивилевскій, Зубова, Александръ и Беретанъ, на сѣ гитриковъ; музыка соит. г. Бакинъ, г. Фредерикъ и г-жа Круковская (изъ дома); музыка соит. А. Сандинъ.	

### Начало въ 7 часовъ.

Цѣна мѣстамъ:	
Билеты по 20 руб. . . . .	Кресла . . . . . по 5
Билеты по 15 . . . . .	Мѣста сзади . . . . . по 3
Билеты по 10 . . . . .	Исподъ оркестра . . . . . по 5
Билеты по 5 . . . . .	Исподъ оркестра . . . . . по 2
Билеты по 1 . . . . .	Исподъ оркестра . . . . . по 1

*В. А. Каратыгин в роли  
Пожарского.  
«Пожарский, или Освобожденная  
Москва» М. В. Крюковского,  
первый спектакль на сцене  
Александринского театра*



# Театр - режиссер

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ

Этим театром правит здание. Правит Росси. Правит торжественный белоколонный фасад с квадригой Аполлона. Правит зал с изумительной акустикой, где с любого места слышен даже шелестящий шепот на сцене, где слова льются без всякого видимого напряжения. Правит золоченый портал, словно предназначенный быть вечной эстетической рамой спектаклю, — и костюмному, романтическому, и модерновому, и лапотному. Правят легенды и были этой сцены.

Этот театр сам правит собой. И своими актерами, разными и порой такими непохожими друг на друга. Правит режиссерами — хотя бы они того или не хотят. Правит публикой, которая в разные времена была разной, но всегда — гостей. Так же, как и актеры никогда не были здесь полновластными хозяевами, но всегда состояли на службе у этого Государственного с большой буквы театра.

Наверное, есть какая-то закономерность в связи задач, идей, заложенных и в основание российской драматической труппы, и в строительство самого этого здания. Эти события разведены во времени, связаны с различными эпохами. Основанный в елизаветинское время, Российский театр был задуман Александром Сумароковым как своеобразный атрибут российской государственности. А спустя восемь десятилетий, уже в николаевскую эпоху, Карл Росси навек «встроил» этот театр в ансамбль российской столицы.

Подобно северной столице России Александринский театр был обречен стать вместилищем явлений разных и многих, порою диаметрально противоположных друг другу, не согласующихся между собой. Но это многое и разное удивительным образом сопрягалось на этой сцене благодаря холодноватой остротности театра, стремящегося царствовать над жизнью, не солидаризируясь ни с кем, а заботясь о чем-то главном и важном.

Еще царил среди петербургских театров Большой каменный в Коломне, еще поднимал свой занавес Малый театр, когда рядом с ним был замыслен Новый каменный театр, которому предстояло стать символическим воплощением самой идеи Российского театра. Архивные дела о строительстве этого здания охватывают около четырех лет<sup>1</sup>. Под 1832 годом числится целая серия документов об устройстве и открытии Нового театра<sup>2</sup>. Перелистывая их, невольно ощущаешь всю грандиозность и значительность стро-

ительства этого театра-мира, где мелочное и глубоко содержательное, возвышенное и низменное сошлись в своей нерасторжимости. Изготовление механизмов для сцены и торги на содержание буфетов, заказ полных комплектов декораций и занавеса берлинскому декоратору Гроппиусу и устройство отхожих мест, передача театра под наблюдение главному машинисту Андрею Роллеру и устройство комнаты для полицейских чиновников, — словно два полюса реальности. И, наконец, дело о наименовании театра и площади перед ним — Александринскими. Идеальный театр российской столицы создан<sup>3</sup>. И это классическое порождение николаевской эпохи начинает жить своей жизнью, приобретает черты образа, который станет «обыгрываться» во времени, включаясь в сюжет русской драмы.

Чуждаясь всякой односторонности, этот театр никогда не был рабом одной стилиевой манеры, одной идеи, какого-либо одного направления, одной, пусть даже гениальной творческой личности. Его нельзя было, подобно московскому Малому театру, назвать «домом Островского», «домом Щепкина». А в противоположность московской — нельзя в полной мере окрестить «официозной, верноподданической сценой». Этот театр всегда ускользал от попыток навязать, прилепить к нему раз и навсегда заготовленные ярлыки. Ведь не случайно на его сцене наряду с петербургскими мастерами в спектакли вполне

<sup>1</sup> О постройке вместо Малого Нового театра (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 3799).

<sup>2</sup> Об устройстве механизма для Александринского театра (Там же, д. 5772, 5793). Об устройстве буфета в Александринском театре (Там же, д. 5795). О сдаче театра на ответственность главного машиниста А. Роллера (Там же, д. 5831). О расходах по постановке декораций и двух передних завес берлинским декоратором Гроппиус (Там же, д. 5837). О назначении комнаты для наряда караульных для Александринского театра (Там же, д. 5904). О разных распоряжениях по открытию Александринского театра 31 августа 1832 года (Там же, д. 5812).

<sup>3</sup> О высочайшем повелении наименовать выстроенный каменный театр Александринским и площадь перед ним тем же именем (Там же, д. 5902).



органично включались и москвичи-гастролеры, вспыхивали иные яркие самоценные таланты.

Последний директор Императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский в своих воспоминаниях отмечал, что здесь «всем было место, и новым, и старым, одни другим не мешали, а спорили с пеной у рта, и хоть в отставку подавали, но все оставались на местах». Труппа театра никогда не отличалась клановой замкнутостью. Большинство режиссеров были люди пришлые, многие артисты, поступившие на сцену уже опытными мастерами, выростали помимо традиций Александринского театра. Именно в этом обстоятельстве видел Теляковский причину того, что рядом с самой левой постановкой Мейерхольда «У царских врат» Кнута Гамсуна в 1900-е годы, в которой все актеры «играли поновому», Давыдов и Варламов, например, прекрасно играли «Горячее сердце» Островского совсем «по-старому»<sup>4</sup>.

Читая рецензии прошлого века, мы часто встретим в них такой оборот: «такая-то пьеса была обставлена первыми сюжетами труппы». Обстановка пьесы означала не просто распределение ролей. Театр сам диктовал свою драматургию, свои сюжеты. И каждый из актеров был таким своеобразным сюжетом, сплетавшим вязь какой-то большой, казалось, ни от кого конкретно не зависящей и никем не управляемой драмы.

В истории театра мы не раз читали о засилье так называемого третьесортного репертуара, в котором вынуждены были играть первоклассные актеры. Но почему-то именно его, этот репертуар, так любили они выбирать для своих бенефисов, и именно здесь проявлялось существо театральности, диктуемой той метадрамой, теми метасюжетами, которые правила искусством этого театра, выстраивавшего свои отношения с реальностью и историей. Этот будто бы третьесортный репертуар, четко ориентированный на творческие индивидуальности конкретных актеров, своеобразно соединял наличествующие «сюжеты» в определенные сценические композиции спектаклей. Актеры-сюжеты монтировались в пьесы, пьесы компоновались в спектакли, а те, в свою очередь, встраивались в театр с принадлежащими этому зданию декорациями, костюмами, бутафорией, со своей публичкой и критикой. На протяжении девятнадцатого века здесь царил не театр пьесы, не театр автора и даже не театр актера, а в полной мере своеобразный театр Театра.

Истоки этой идеи коренятся в театральном искусстве прошедших веков. Но для петербургской сцены многое в утверждении и осмыслении постановочных принципов связано с вполне конкретными именами и датами. В 1803 году дирекция Императорских театров озаботилась реформой своего делопроизводства<sup>5</sup>. Были созданы соответствующие инструкции, где упорядочивались отношения всех людей и служб, участвующих в подготовке спектакля. Была переосмыслена сама система соподчинения в этом процессе, были определены все этапы составления репертуара, а затем постановки его на сцену. Незадолго перед тем членом дирекции по репертуар-

ной части стал крупнейший впоследствии театральный деятель и драматург князь Александр Шаховской. С небольшими перерывами прослуживший в театральной дирекции более двух десятилетий, он был не только плодовитым драматургом, писавшим почти во всех театральных жанрах, но и воплощением энергичной, деятельной силы, строившей, формировавшей сам тип петербургского спектакля.

В центре его художественного мира был театр. Он мыслил театром, строя свою модель по принципу Театра театров. Его сценический мир включал в себя репертуар и сюжеты почти всех эпох, стран и стилей. Шаховской выращивал своих актеров, или «с ю ж е т о в», сообразуясь с их индивидуальностями; словно демиург, крепко держал все нити в руках и ревниво относился к любым попыткам сильных творческих личностей вырваться из-под его власти, встать в центр композиции, самовольно присвоив себе право на спектакль.

Шаховской правил спектакль от имени Театра, подчинял себе его машинерию, его балет, музыку, слетая голоса в ансамбли и хоры. Он ввергал в орбиту театра сюжеты разных писателей и поэтов, сочинения новые и давно забытые, зачастую вовсе не приспособленные для сцены, обнаруживая в них то театральное, что, казалось бы, было скрыто от глаз самих авторов. Он инсценировал, переделывал, компоновал для Театра. Театр являлся для него тем, что было выше его самого, его собственного творчества. Он даже не заботился о литературной отделе своих театральных композиций. Ведь над ними надстраивался спектакль, который поражал своим зрелищным великолепием, сражениями, чудесами, провоцировал театральные споры.

Приказав сделать подробнейшие описи всем театральным вещам — декорациям, бутафории, машинам, костюмам, — Шаховской своей рукой помечал в этих реестрах варианты их использования в спектаклях<sup>6</sup>. Он монтировал постановки не только технические, он монтировал характеры и коллизии, зрительские реакции, на которые были рассчитаны те или иные из придуманных им эффектов. По сути дела именно с Шаховского начинается целая эпоха «монтировочного» искусства петербургской сцены. Монтировочное мышление исходит из идеи целого, из идеи Театра, властвующего над сюжетами сцены и зала, сплетающего множественность драм и конфликтов в единую театральную метадраму, образующую поэтику исторических метасюжетов.

Борьба театральных партий, различных творческих личностей, мечтавших овладеть художественным пространством петербургской сцены, увела самого Шаховского от руководства театром. В 1826 году он уходит в отставку. Но система получила свое развитие и закрепление.

В 1828 году инспектором русской драматической труппы становится А. И. Храповицкий,

<sup>4</sup> Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., 1965. С. 113.

<sup>5</sup> РГИА, ф. 497, оп. 17, д. 81.

<sup>6</sup> См.: РГИА, ф. 497, оп. 4, д. 1766 и др.



личность, казалось бы, совсем не яркая — актер-любитель, возомнивший себя знатоком театра, своего рода чиновник-писарь, испытывавший недолимую страсть к всевозможного рода циркулярам, инструкциям и рапортам. О количестве бумаг, пушенных в ход этим «поэтом» сцены, ходили в актерской среде анекдоты. Главное же, чем был знаменит Храповицкий, — это Проект инструкции инспектору драматической труппы, где он пытался законодательно закрепить единоначалие в процессе подготовки спектакля, а также введение самой системы монтировочных ведомостей как своеобразных режиссерских партитуры спектаклей<sup>7</sup>.

В архиве дирекции Императорских театров за 1828 год значится первая из сохранившихся развернутых монтировок — подробнейшая роспись всех декораций, костюмов, бутафории спектакля «Тридцать лет, или Жизнь игрока», мелодрамы Дюканжа, имевшей на протяжении многих лет большую популярность<sup>8</sup>. Подобная монтировочная ведомость являлась не просто реестром «потребного» для пьесы, но фактически формировала саму структуру действия будущего спектакля, задавала его композицию. Она являлась тем самым звеном, которое вкомпоновывало пьесу в театральное пространство, принуждала ее жить в нем в определенном ритме «чистых» и «полных» перемен.

С открытием Александринского театра, то есть с тридцатием годов, искусство монтировки начинает интенсивно развиваться. Замечательный театровед Сергей Владимиров в своей работе, посвященной истокам русской режиссуры, предлагал для большей ясности ввести разделение режиссуры в том смысле, в котором мы привыкли ее понимать в XX веке, с ее ярко выраженным личностным началом, и постановочного искусства, в котором режиссеры XIX века зачастую достигали высочайшего уровня<sup>9</sup>. Режиссеры XIX века были по большей части неизвестны широкой публике, ибо их личностные свойства выражались лишь в их организационных качествах, в умении «править» спектаклем как бы под диктовку Театра, растворяясь в нем и служа ему. Подлинным режиссером в сегодняшнем смысле слова, признанным мэтром был именно Театр.

В собрании фонда «Русской драмы» Петербургской театральной библиотеки, в рукописном фонде Театрального музея, в фонде дирекции Императорских театров, хранящемся в Российском государственном историческом архиве, имеются сотни монтировочных ведомостей, рабочие экземпляры пьес, альбомы с планировками сцен и другими режиссерскими пометами. Монтировочные листы Ивана Сосницкого, Евгения Воронова, Александра Яблочкина, Ивана Лепина, Федора Федорова-Юрковского, Евтихия Карпова являли собой образцы постановочного искусства александринской сцены. Среди наиболее совершенных театральных композиций можно назвать постановки «Гамлета» (1837), «Грозы» (1859), «Маскарада» (1864), «Смерти Иоанна Грозного» (1867), «Бориса Годунова» (1870) и некоторые другие. Успеха достигали те из «монтировщи-

ков», кто наиболее чутко улавливал «музыку» театра, кому удавалось, казалось бы, из разрозненных частей выстроить цельную композицию.

В монтировке лермонтовского «Маскарада», сделанной в 1864 году Евгением Вороновым, находим развернутую партитуру сценического действия с подробнейшими планами и рисунками деталей декораций и бутафории, схемой освещения, создающей «игру настроений», подчеркивающей атмосферу той или иной сцены<sup>10</sup>. Но самое главное, что было найдено тогда режиссером, — это прием, с помощью которого драма Лермонтова вкомпоновывалась в порталную раму александринской сцены, а следовательно, в сам театр. Е. Воронов предложил систему ритмических «отбивок», осуществленных с помощью своеобразного интермедийного занавеса. Красное драпри, выполненное по рисунку режиссера, по особому звонку спускалось в финале каждой картины, оставляя свободным просцениум, и поднималось в начале следующей, что подчеркивало нерв нарастающей трагедии и вместе с тем вписывало ее в портал театра. Фактически в том далеком нережиссерском спектакле был найден прием, который полвека спустя уловил и осмыслил в своей постановке «Маскарада» Всеволод Мейерхольд.

Однако отношения между пьесой и монтировочным спектаклем приобретали порой характер драматической. Такова, например, коллизия, связанная с премьерой чеховской «Чайки» 17 октября 1896 года. Чехов своей драматургией, своим личностным миром «взломал» порталы старых театров, потребовал реальности и достоверности чувств и предметов. «Чайка» не вписывалась в режиссуру Театра. Она диктовала свою, собственную, сугубо индивидуальную режиссуру. Она требовала своего театра, всего театра — целиком, на что гордая Александринка злобно огрызулась.

Вспоминая злополучную премьеру, Л. А. Авилова невольно задумывалась о той пропасти, которая легла между миром авторской души и залом Театра, неожиданно повернувшимся к Чехову почти звериным оскалом: «Ему было хорошо, когда он писал. Далеко был тогда Петербург с Александринкой, далеко был день первого представления, а теперь далеко было Мелихово с его покоем и тишиной, и вместо флигелька — переполненный зрительный зал и лица друзей, внезапно обратившиеся в звериные хари»<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Проект правил к руководству инспектора Императорской Российской труппы об управлении оной (РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 4031).

<sup>8</sup> РГИА, ф. 497, оп. 1, д. 4100.

<sup>9</sup> Владимиров С. В. Об исторических предпосылках возникновения режиссуры // У истоков режиссуры. Л., 1976. С. 13.

<sup>10</sup> Монтировка драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (РГИА, ф. 497, оп. 14, д. 222). Режиссерский экземпляр драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад» (СПб.ТБ, шифр 1.4.50, № 52123).

<sup>11</sup> Авилова Л. А. А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 163.

«Автор провалился», — с горечью констатировал Чехов и был прав. Его пьеса требовала не Театра театров, а театра Автора. Здесь столкнулись два мира-театра. Однако очевидно, что существовала реальная возможность «обыграть» на александрийской сцене и чеховскую «Чайку». А. Р. Кугель, в целом негативно относившийся к драматургии Чехова, отметил эту возможность. «Единственно в строгой характерности исполнения лежало некоторое спасение пьесы», — писал он после премьеры<sup>12</sup>.

Казалось, сойдишь в одном спектакле Савина — Аркадина и Комиссаржевская — Нина, и столкновение двух типов театра приобрело бы свое содержательное, драматургическое значение. И тогда чеховская комедия ожила бы на александрийской сцене. Однако этот спектакль занял какое-то неопределенное положение: от родного берега отстал, а к новому не пристал. Троекратный отказ Савиной участвовать в нем, чехарда с распределением ролей подточили его внутренний нерв, оставив в одиночестве Нину — Комиссаржевскую. Не спасла и блестящая декорация озаренного светом луны озера, о которой говорили как об искусном сценическом эффекте.

Если чеховский «Иванов», поставленный в 1889 году в бенефис режиссера Федорова-Юрковского, вполне «монтировался» с «Адвокатом Патленом» в единый спектакль, то «Счастливым днем» Островского и Неveuxина, данный в один вечер с «Чайкой», лишь оттенил горечь провала.

Однако в отличие от Малого театра александрийская сцена недолго числила Чехова своим врагом. Здесь в скором времени были поставлены все пьесы драматурга. Поставлены в самых разных сценических манерах, далеко не всегда копирующих открытия МХТ. Хотя и мхатовский стиль оказался не чужд Александрийке, которая и эту краску пыталась включить в свою сценическую палитру. В 1902 году М. Е. Дарский «реабилитировал» чеховскую «Чайку» на императорской сцене. В этом спектакле играла Савина, но уже не играла Комиссаржевская, а режиссер активно использовал в мизансценировке опыт Московского Художественного театра. И хотя александрийские актеры сопротивлялись такой «балетной» режиссуре, этот спектакль, имевший явный успех, знаменовал собой важное событие. Как стиль, как новый жанр в Александрийский театр вкомпоновывался и Чехов с его мхатовскими постановками. Он входил сюда, как многие, гостем, не претендуя на хозяйское положение. Чехов для Александрийки тоже становился своим именно потому, что был переосмыслен в ином, несколько остранившем плане.

Монтировочное мышление проявлялось не только в области декоративной и постановочной. Оно приобретало черты своеобразного стилевого ансамбля актерских индивидуальностей. Когда будущий корифей александрийской сцены Юрий Михайлович Юрьев впервые вступил на эти подмостки, он был поражен одной еле уловимой особенностью игры, которая ему, выученику московской школы, показалась удивительной. Александрийские актеры делали небольшие паузы после реплик своих партнеров. Эти постоянные

разрывы, задерживавшие действие, эта неспаянность объяснялись тем, что каждый из актеров играл свою роль в отдельности, оторванно от своего партнера, не имея с ним полного общения<sup>13</sup>. Актеры «компоновали» себя друг с другом в спектаклях, что позволяло строить многообразные композиции александрийских спектаклей, которые в своем стилевом ансамбле, казалось бы, могли граничить с эклектикой. Это-то качество впоследствии блестяще угадал Мейерхольд в постановке «Дон-Жуана» (1910), предложив своеобразный метод «стилизации» актерских индивидуальностей и впрямую подойдя к монтажному принципу построения действия.

Александрийские режиссеры начала XX века подробнейшим образом изучали традиции режиссуры прошлых десятилетий. Следы этих «проработок» остались в театральных архивах. Мы знаем, что монтировки прошлых лет собирал и изучал М. Дарский, делая выписки из режиссерских экземпляров пьес. Знакомились с ними и Ю. Озаровский, и А. Санин, и В. Мейерхольд. Но именно Мейерхольд в своей системе театрального традиционализма довел александрийский стиль до своего логического завершения в композиции лермонтовского «Маскарада». Режиссер вкомпоновал в свой спектакль не только портал сцены, не только зрительный зал театра вместе с публикой, он вкомпоновал в действие весь Театр с его актерами, с его традицией, стилем. Мейерхольд создал своеобразный спектакль спектаклей александрийской сцены, способный существовать сквозь время, вопреки времени. Александрийский «Маскарад» жил около трех десятилетий. Он продолжал существовать даже тогда, когда имя его создателя исчезло с афиши, когда погибла большая часть его декораций и сменились многие актеры. Такая поразительная живучесть этого спектакля, быть может, объясняется тем, что его режиссура приобрела какие-то сверхличностные качества, стремясь стать абсолютным выражением Театра. Мейерхольд, по сути, переосмыслил монтировочный принцип александрийской сцены, увидев в нем новые перспективы для искусства XX века.

Двадцатый век приучил нас думать, что театр и спектакль строят личность, являясь доминантой организуемого театрального смысла. Александрийский театр заставляет посмотреть на явления с другой стороны. Не навязывать себя театру, а услышать себя в театре. В свое время этот закон усвоил Мейерхольд, его отчетливо сознавал Л. Вивьен, его по-своему учел и Г. Товстоногов, прикоснувшись к этой традиции.

Этот театр учит сопрягать себя с всеобщим, включаться в режиссуру сверхличностного, сверхидейного, сверхконцепционного. Наверное, в облике Александрийки проглядывает нечто из будущего, то, что не связано ни с кем конкретно, но с теми, кто угадает самое существо Театра.

<sup>12</sup> *Homo Novus* (А. Р. Кугель). Александрийский театр // Петербургская газета. 1896. 18 октября. № 288.

<sup>13</sup> Юрьев Ю. М. Записки. Л.; М., 1963. Т. 1. С. 535.

# В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ

## ИЗ ДНЕВНИКА С. И. СМИРНОВОЙ-САЗОНОВОЙ (1880-е годы)

В 1877 году актер Александринского театра Николай Федорович Сазонов (1843–1902) женился на Софье Ивановне Смирновой (1852–1921). Союз талантливого, находящегося в зените славы, обласканного двором (не случайно его пригласили режиссером для постановки в Эрмитажном театре «Бориса Годунова» силами придворных любителей) актера и молодой писательницы демократического направления стал сенсацией.

Софья Ивановна начала вести свой дневник с момента замужества и продолжала до смерти. И хотя А. С. Суворин иронически замечал, что Смирнова-Сазонова делает это с единственной целью прославиться, ее дневник представляет собой замечательный образец такого жанра. В шестидесяти пухлых тетрадях содержатся интереснейшие сведения о людях и событиях последней трети XIX – начала XX века. Естественно, что он попал в поле зрения исследователей.

Обращались к нему и историки театра, в первую очередь А. Я. Альтшуллер, который привел выдержки из дневника в своей монографии «Театр прославленных мастеров» (Л., 1968) и в книге «Пять рассказов о знаменитых актерам» (Л., 1985).

Мы предлагаем вниманию читателей выдержки, касающиеся жизни и деятельности актеров Александринского театра в 1880-е годы. Публикуемые фрагменты требуют некоторых предварительных пояснений.

Смирнова-Сазонова сама была свидетельницей многих эпизодов театрального бытия тех лет, кое-что знала со слов Сазонова, от своей сестры-актрисы, из рассказов знакомых. Она не претендовала на роль подневного летописца именно театральной жизни, бывала пристрастна в своих оценках и характеристиках, но через призму ее восприятия вырисовывается облик театра тех лет со своими проблемами, большими и маленькими, волнениями и неурядицами, успехами и неудачами.

### 1878

*6 апреля.* Островский состарился, исписался, и, не желая в этом признаваться, валит всю вину на актеров: «У меня этого не было, это актеры выдумали. Они своими словами все играют». Его упрекают за водевильный конец «Последней жертвы», а он говорит, что у него конец был хорош, но он его переделал, потому что драматические сцены теперь играть некому.

### 1880

*15 февраля.* Была на бенефисе Нильского. Идет пьеса Пальма «Очертя голову». <...> Интерес спектакля состоял в том, что в первый раз выступали вместе перед публикой Савина и Читау 2-я. Прием обеим восторженный. Савиной подарили два букета. У бенефицианта никакой роли нет! Немножко в начале и немножко в конце. Но при выходе, когда он еще ничего не сказал, кричали ему сверху: «Браво, Нильский».

*16 февраля.* Андреев-Бурлак дебютирует Осипом в «Ревизоре». А роли не знает. Не знает ее и Новиков, играющий Городничего. Суфлер подвыпивши и плохо подает ему. Новиков шепотком говорит ему, что он его зарезал: спутал его. Суфлер из будки: «Я ничего вас не спутал: "В этой комнате кажется как будто темно"». И продолжает суфлировать. Когда опустился занавес — сцена! Новиков накидывается на суфлера, а тот говорит: «Вы учите роли хорошоенько. Гоголя нельзя своими словами играть».

### 1882

*28 августа.* Генеральная репетиция «Дела». Театр освещен, музыка играет, внизу полно, наверху пусто. Публика знакомая: актеры, литераторы, музыканты. <...> Как пошли сцены с чиновниками, как пошли разговоры, судейские крючки да семейная патока, стали все жаловаться на скуку смертную, только оживились, когда у Киселевского живот заболел, да похлопали Да-

Александринский театр 1880-х годов имел сильную труппу. Его признанной премьершей была Мария Гавриловна Савина (1854—1915); она достигла высот мастерства и почти безраздельно властвовала на сцене. Еще в середине 1870-х годов сложился ее творческий дуэт с Сазоновым, они прекрасно дополняли друг друга. В 1880-е этот артистический союз уже не был таким прочным. Но они продолжали играть вместе, и Савина занимала на страницах дневника немалое место, хотя, помимо удач, Смирнова-Сазонова, может быть, и с некоторой долей ревности, подчеркивала ее капризы, лицемерие, пристрастие к выигранным ролям. И отголоском прежнего блестящего партнерства звучало приветствие Савиной Сазонову, когда тот через двенадцать лет после премьеры снова вышел в роли Андрея Белугина в «Женитьбе Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Не было ли это слегка грустным воспоминанием о том, как тогда они вдвоем покорили весь театральный Петербург?..

Труппа Александринского театра нуждалась в пополнении, и театральное начальство разрешило систему дебютов для провинциальных и московских актеров. Это привлекло в начале 1880-х годов в театр В. Н. Андреева-Бурлака, П. М. Свободина, П. А. Стрепетову, В. Н. Давыдова и других. К «чужакам» относились настороженно. Не все из них остались в театре, предпочли вернуться в провинцию, но те, кто остался — в первую очередь Пелагея Антильевна Стрепетова (1850—1903) и Владимир Николаевич Давыдов (1849—1925) — составили славу русской сцены. Положение Стрепетовой в театре оказалось нелегким. Позади осталась пора ее блистательных успехов в московском театре А. А. Бренко, замужество за М. И. Писаревым и мучительный разрыв с ним. Характер ее стал трудным, надрывно-истеричным; омрачали ее жизнь и вражда с Савиной, и постоянные столкновения с дирекцией. Однако сценический триумф сопутствовал ей и здесь.

выдову за то, что хорошо хрипел в горячей сцене.

**9 сентября.** Савина в первый раз выступает в «Воспитаннице». С нею в один вечер выступают Васильева и Абарина. Николай играл маленькую роль Неглигентова и с успехом. А я его точила, зачем он говорит на «о». Он жаловался Пелагее Егоровне: «Вот, мамаша, она меня ругает за роль, в которой меня не видела».

**13 сентября.** Читали «Листья шелестят», где роль для Савиной как по выкройке сделана. Обмороки, наивность, смерть от чохотки. Все другие ерунда, но эта ничего, пьеса понравится. Николай озабочен отысканием типа для старого, безобразного идиота-мужа.

**24 сентября.** Столетие «Недоросля»! Юбилейный спектакль в Большом театре, где два яруса отданы учебным заведениям. Все битком, многие рвались, но билетов не достали. В антрактах оркестр русской оперы. При электрическом освещении актеры увенчивают бюст Фонвизина.

**27 октября.** Репетиции крыловской пьесы очень интересны. Савина не говорит ни с автором, ни с Потехиным. Нужно ей сделать какое-нибудь замечание, — не смеют. С Потехиным у нее борьба за то, чтобы или не быть генеральной репетиции. Савина говорит: «Не быть». У Потехина что ни шаг, то ошибка. Стал репетировать крыловскую пьесу, не спросивши его об условиях. Теперь она стоит на анонсе, а Крылов потребовал, чтобы ее дали не меньше 20 раз в этом сезоне да 10 в будущем.

**7 декабря.** Нынче спектакль с приключениями. Давали «Злобу дня». Поставили на сцену диван с такими ножками, что когда на один конец сядешь, то другой поднимается. <...>

В 5-м акте, когда Савина перед тем, как застрелиться, читает свой предсмертный монолог, за кулисами вдруг бац из пистолета. Нечаянно. Николай и Ленский, для которых это было репликой для выхода, влетели на сцену. Потом выпустили Петипа, который, желая всех выру-

чить, довольно глупо объяснил, что это он нечаянно выстрелил. Когда опустили занавес, с Савиной истерика. Она накинулась на Петипа за его медвежью услугу, назвала его идиотом, дураком. Поругались!

1883

**5 января.** Выборы актеров в Театрально-литературный комитет. Николай страшно волновался и получил после Савиной больше всех голосов: 21 из 26. <...> Вернулся домой сияющий.

**6 января.** Бенефис Бурдина. Идет «Красавец мужчина» Островского. В театре царская фамилия. Государю пьеса не понравилась. Он сказал: «C'est degoutant»<sup>1</sup>. Пьеса, действительно, циничная. Николай не был вызван за какую-то сцену, за которую, по его мнению, непременно должны были вызвать, и вернулся домой пасмурный. К тому же ждет, что его будут ругать в «Новом времени» за то, что он загримировался Бурениным. Бенефициант вышел в псевдопатриотической пьесе «Русский человек добро помнит». Публике это не понравилось. Сверху крикнули: «Гимн!» Публика шикает. Сыграли гимн да два раза повторили. Государь остался недоволен: зачем играли, когда публика не желала.

**19 января.** Смотрели «Красавца»... Пьеса отвратительная. Женщины выведены все глупые. Говорят, что Островский писал их со своей жены. Только и стоит смотреть Савину, как она выхватывает из камина щипцы и хочет ударить ими мужа.

**12 февраля.** Была на генеральной репетиции «Медеи» в Большом театре. <...> Репетиция только потому генеральная, что все в костюмах, с голыми икрами и плечами. Стрепетова только шевелит губами и делает трагические жесты.

**4 ноября.** Триумф Стрепетовой! Первый раз дают «Около денег». Арди восхищает публику

<sup>1</sup> Это отвратительно (фр.). — *Ред.*

Не все складывалось гладко и у Давыдова. Он неоднократно порывался уйти с казенной сцены. Но зрители встречали его овациями не только в связи с предполагаемым уходом. Сквозь чуть насмешливый тон Смирновой-Сазоновой проглядывает высокая мера его успеха и в роли Муромского («Дело» А. В. Сухова-Кобылина после длительного цензурного запрета было, наконец, поставлено: 28 августа 1882 года состоялась генеральная репетиция, 31 августа — премьера), и в роли чеховского Иванова.

Репертуар Александринского театра в 1880-е годы был очень неравным. Помимо «Дела» или «Иванова», в нем большое место занимали переводы с французского, слегка приспособленные к русским нравам, легкомысленные комедии, надрывные мелодрамы, псевдопроблемные пьесы. Сложно обстояло дело с А. Н. Островским. Как видно из записи в дневнике, актеры подхватили версию о том, что великий драматург исписался, устарел. Премьеры новых его пьес встречались ими сдержанно.

Сазонов, Савина и некоторые другие актеры охотно становились членами Театрально-литературного комитета, который допускал пьесы для постановки на казенной сцене, чтобы хоть как-то влиять на театральное начальство. Но были и другие способы. Савина ездила к Л. Н. Толстому, хлопотала о разрешении на постановку «Власти тьмы», к ней присоединился Сазонов. Когда их хлопоты не увенчались успехом, Давыдов стал читать отрывки из пьесы в частных домах, а затем поставил ее на любительской сцене, в доме Приселковых. Он также читал и комедию «Плоды просвещения». Знакомил слушателей с пьесой Чехова «Леший» П. М. Свободина...

Дневники С. И. Смирновой-Сазоновой хранятся в рукописном отделе ИРЛИ РАН (ф. 285).

в комических местах, Стрепетова — в трагических. Мне лично она не понравилась, слишком кидалась! Такой игры, как в «Медее», не понимаю, за сердце не берет. Некоторые говорили,

что в пьесе много сала. Пожар в последнем действии вызвал слезы.

1884

Н. Ф. Сазонов



*21 января.* Смотрели с Николаем пьесу Островского «Без вины виноватые». Плакали в театре сильно, только не мы. Как Стрепетова начинает искать сына (она его 17 лет ищет!), так дамы за носовые платки. <...> У Стрепетовой в 4-м акте платье сиреневое с зеленым и с белыми кружевами, хуже не придумаешь. Между 1-м и 2-м актами проходит 17 лет, но Стрепетова не постарела, только прическу подняла, а Ленский, так тот даже моложе сына выглядит. Сына играет Петипа, вымазанный, как трубочист, растрепанный.

*26 апреля.* Была в театре, смотрела «В родственных объятиях». В последнем акте публика плачет. <...> Савина своей мимикой в 4-м акте, когда приехала за вещами, чтобы разойтись с мужем, гораздо больше производит на меня впечатления, чем все вопли Стрепетовой. Она ничего не говорит, только с тоской осматривает комнату, где прошли ее лучшие дни, а глядя на нее, плакать хочется.

*12 ноября.* ...В «Чародейке» Савина ее (Стрепетову. — Л. Д.) забила. Стрепетова кричит свое последнее слово: «Князь!» А сверху кричат «Савину!» Савина умирает в корчах от яда очень реально и в то же время красиво.

1885

*9 января.* Бенефис Стрепетовой. Угостили публику! Дали галиматью Островского «Не от мира сего», один акт «Побежденного Рима» со Стрепетовой в роли Постумии (она играла как в самой глухой провинции) и балаганный фарс «1278 р. 50 к.», сочинение гвардейского офицера, где Варламов надевает мешок на голову Николаю и таскает за шиворот Арди. Была вся царская фамилия. Из литерной ложи забросали Стрепе-



*П. А. Стрепетова*

тову цветочным дождем. Были поднесены лавровый венок, две корзины и два букета.

**30 октября.** Были на бенефисе Стрельской. Давали федотовский «Рубль». Пьеса успеха не имела, автор ругает актеров, актеры автора. Федотов приходит в уборную к Николаю со своим нервным тиком и начинает жаловаться, что Петя что-то перехватил, Савина не срепетировала истерику, Варламова ни разу не вызвали.

### 1886

**20 апреля.** 50-летний юбилей Гоголя. Три вечера подряд играют его произведения. Начали сегодня «Ревизором» и апофеозом. Давыдова принимают, что твоего Гоголя. Поднесли ему венок. Публика с ним прощается, так как объявили, что он уходит. Суворин был в уборной у Николая, хвалил его почтмейстера, но сделал замечание, зачем он его играет стариком. Николай ответил, что надворный советник не может быть очень молод.

**2 ноября.** В «Старой сказке» Гнедича Варламов должен играть адвоката. Нужен фрак. Ему шить не хочется. Он все жалованье проедает. Говорит автору: «Вы мне уж не сделайте ли фрак сами?» Савина предлагает подписку на фрак Варламову.

**4 ноября.** Савина на репетиции низко кланяется Далматову и просит его в драматических местах не ломать ей костей. Он в свою очередь, когда подошла драматическая сцена, просит у нее позволения в одном месте потрясти ее.

**23 декабря.** Савина привезла драму Толстого, которую хотела ставить на свой бенефис, но за неимением роли для себя предлагает Николаю.

Она только что получила пьесу в корректуре, сама ездила за ней на поезд, прочла и прямо к нам. Толстой дает пьесу в бенефис с условием, чтобы места были дешевые. «По пятакчу!» \*— объясняет Савина.

Явился суфлер Юдин. Савина от него прячется и потихоньку уезжает, обещая завтра привезти новый вариант 4-го акта, который она опять должна получить с поезда. В том виде, как он написан, этот акт невозможен: в нем родят и убивают ребенка, зарывая его тут же на сцене в погреб. Вообще, пьеса не стесняется выражением: «сука, кобель» так и сыплются. Один мужик постоянно рассказывает, как он ходит в город сортиры чистить. В драме два убийства и несколько незаконных связей. Эпиграфом взяты евангельские слова, что кто посмотрит на женщину с вождением, тот уже совершил прелюбодеяние.

**29 декабря.** Савина ездила в Москву к Толстому переговорить насчет пьесы.

### 1887

**5 октября.** Юбилей Крылова. Актеры поднесли ему чернильницу с лошадьёю, не настоящие — бронзовые. Театр неполон. Свободин, чтобы не участвовать в юбилее, сказался больным. Вследствие этого должны были отменить «Семью» и дали «В осадном положении». После спектакля у Крылова был ужин. Савина между прочим сказала ему: «Тринадцать лет мы вместе с вами портили репертуар».

**22 декабря.** Николай был у директора, просил разрешения поставить «Власть тьмы». Директор сказал, что доложит министру, но успеха не обещал.

### 1889

**31 января.** Юбилейный бенефис Федорова. Идет чеховский «Иванов» с большим успехом.

**6 февраля.** Первый раз играют в Александринке чеховского «Медведя». Весь спектакль из чеховских пьес: «Иванов» и «Медведь».

**7 февраля.** Варламов показал Николаю худую калошу Свободина. Николай устроил подписку, купил Свободину калоши и тут же поднес с приличной речью, а потом послал плотников поздравлять его с подарком и просить на чаек. Свободин был тронут, плотникам пришлось дать целковый.

**8 февраля.** Вейнберг... про Давыдова в роли Иванова: «Вот это актер! Ну, кто из вас может так сыграть. Даже фрак себе прострелил! Кончил играть... и дымится».

**8 мая.** Савина отказалась играть в крыловской пьесе и не хотела, чтобы пьеса шла. Николай схитрил, сказал, что он вполне понимает Марию Гавриловну: когда роль не нравится, зачем ее играть! Но чтобы не беспокоить Марию Гавриловну, отчего бы не передать ее роль кому-нибудь другому, например Ильинской. Так и сделали и сейчас же начали репетировать с новым составом.

**30 сентября.** Савина ездила к директору заявлять, что если Сазонова сделать режиссером,



то она и некоторые ее товарищи оставляют сцену. Теперь за кулисами только и разговору что об этом. Давыдов собирает голоса против Сазонова. Директор будто бы ответил Савиной, что режиссера и не думают увольнять, а упраздняют должность Потехина. Николай, узнав об этой истории, сильно озадачен, говорит: «Ловко это они подвели!»

**9 октября.** Вечером Николай у директора на чтении пьесы Чехова «Леший», которую Свободин хочет поставить в свой бенефис. Говорит, что пьеса так слаба, что директор не хочет ее ставить.

**17 ноября.** Бенефис Варламова. Радость райка и недоумение остальной публики, отчего «Княжну Забаву» играют на Александринском театре, а не у Малафеева на Царицыном лугу. Театр битком, несмотря на бенефисные цены: 35 руб. бельэтаж, 25 руб. — 2-й ярус. Отличный прием и подарки бенефицианту.

**15 декабря.** Кончились одни тревобления, начались другие. Бенефис прошел, в Эрмитажном неприятности. Во-первых, Николай не ладит со Стаховичем, играющим царя Бориса. Старик упрям и все делает по-своему. Николай укажет места, а он ведет сцену по-своему. <...> Но главное не в этом. Великие князья спрашивают, скоро ли поставят декорации и когда народ приведут. А декорации еще и писать не начинали. Николай не может сказать этого, чтобы не подвести директора, а великие князья думают, видимо, что это он виноват — плохо распоряжается. Народу тоже взять негде. В школе у Николая только 35 человек, а их надо 180. Просил у Потехина выходных, тот говорит: «Самим нужны!», да их всего 11 человек. Попросить, чтобы дали солдат, и одеть их боярами, но они перед великими князьями сидеть не смеют, будут в струнку все вытягиваться. Итак, ни декораций, ни народу!

1890

**10 января.** Николай смотрел «Власть тьмы» у Приселковых. Я тоже могла бы, имела входной билет от Давыдова, который ставил там эту пьесу, да не пошла, одичала. Нынче вся аристократия взапуски пустилась играть, отбивает хлеб у актеров. Первый спектакль идет под видом генеральной репетиции. Было человек 300 народу, и рецензенты тут, для славы надо, чтобы об этом написали в газетах. Николай ужаснулся, когда увидел, что шубы сваливают просто на лестнице. После конца выскочил первый, чтобы не уйти без шубы.

**12 января.** (Бенефис Савиной.) Играли «Бедную невесту». Цветов поднесли Савиной столько, что она может завтра же открыть цветочный магазин. <...> Николай притворялся на сцене молодым человеком, играл студента, во 2-м акте трезвого, в 4-м пьяного. Свободин тоже притворялся молодым, но не так удачно. Погожев насчитал, что Савиной 42 года.

**17 января.** Савину пощипали в газетах за то, что она «Бедную невесту» играла в парижских

платях и манерами напоминала светскую барыню.

**18 января.** Государь второй раз был на репетиции («Царя Бориса». — Л. Д.) и даже в роли режиссера: следил с книжкой в руках и делал замечания актерам. Николай разрывался за кулисами, надорвал себе горло, как только зашумят за кулисами, так он влетает и грозо водворяет тишину.

**22 января.** В январе Государь записной театрал: редкий вечер не проводит в театре. А сегодня так и весь день. С репетиции «Царя Бориса» прямо в Александринку на «Кому весело живется». В Эрмитаже Николай все шмыгал мимо него, бегал на сцену. Нынче первая репетиция в костюмах. Николай по этому случаю без обеда. Я ему послала в уборную бутербродов.

**26 января.** («Борис Годунов» в Эрмитажном театре.) Первый и последний раз в жизни были с Любкой во дворце и царское угощение ели. <...> Театр небольшой: 7 скамей амфитеатром, да внизу на полукруглой площадке стулья, больше ничего! На занавесе двуглавый орел. Все ласкает глаз: темный бархат скамеек и мягкий электрический свет высоко висящих люстр. <...> Приехала царская фамилия, все встали, и каждый раз после того, как в антрактах Государь поднимался, вся зала разом вставала с шорохом, напоминающим взмах крыльев целой

М. Г. Савина. Рис. Л. Бакста



# Варламов И Давыдов

НИКОЛАЙ ЭФРОС

*К. А. Варламов — Петр,  
В. Н. Давыдов — Михайло.  
«Чужое добро впрок не идет»  
А. А. Потехина. 1881*



стаи птиц. После всех приехала Стрепетова и прошла, не кланяясь, мимо царя, которого она верно и не видела. Около нас сели Жулева и Савина. Савина нарочно сделала себе бальное платье и ожидала, конечно, что будет царицей вечера. Когда увидела, что к ней никто не подходит, то позеленела. <...> Пьеса началась в 7 часов, а кончилась в 20 минут второго. Хуже всех играла и больше всех успеха имела Стахович, картавая барышня, не выговаривавшая ни «л», ни «р». Но у нее самая хорошая роль — Марья. Играли вообще по-любительски, никто не выдвинулся. Зато костюмы богатейшие, на одной царице на 200 тысяч бриллиантов, декорация — просто картины, посуда настоящая, золотая и серебряная... <...> Николай вернулся только в четвертом часу — его оставили ужинать с участвующими и великими князьями. Для школы был накрыт ужин в других покоях. Это едва ли не первый пример, что актеры приглашены ко Двору в качестве зрителей. И великие князья вместе с другими любителями очень интересовались, что скажут актеры.

**26 марта.** Были у Кривенко на чтении пьесы Толстого «Плоды просвещения». Читал Давыдов, на которого хозяева чуть не молятся. Народу съехалась полная гостиная. Всех рассадили и не велели курить. Второй акт возбудил искренний хохот. Были взрывы смеху и в других актах. После чтения стали сейчас же под гитару орать русские и цыганские песни. Давыдов плясал, Белихов рассказывал чухонские анекдоты и тоже плясал по-солдатски. Репертуар у него не обновлялся: все то же, что мы слыхали и видели у Варламова и Жулевой.

**20 апреля.** Новое начальство завело новинку: пробные спектакли без публики для выходных и маленьких актеров. Принесли лист бумаги и предложили каждому написать, в какой пьесе и какой роли он желает показать себя. Заволновался муравейник.

**7 июля.** Варламов бранит Медведева и откровенно сознает: «У меня вот такой характер, вот поставьте мне кол и скажите, что это начальник, уж я его буду ненавидеть».

Оба они давно на самой вершине театра, оба — справедливая гордость театрального Петербурга и его александрийской сцены. Оба — почти ровесники (если не ошибаюсь, Давыдов года на два старше), оба почти одновременно начали на александрийской сцене свою большую художественную работу, и оба дошли там, по латинскому выражению, «до звезд». Карьеры их шли совершенно параллельно. Правда, Давылов иногда бунтовал и уходил, сердитый и негодующий, с александрийской сцены, впрочем, чтобы довольно скоро прийти назад. Варламов по своей бесконечно мирной и тихой натуре не бунтовал никогда и никогда не отрывался, кроме как для частых летних гастролей, от родной и милой ему александрийской сцены. <...>

И Варламов, и Давылов — реалисты, самые несомненные, чистой воды, то есть они понимают свое сценическое назначение в том, чтобы передавать в театре жизнь, правду чувств и их выражений. Но один... считает, что нужно всегда и неизменно показывать со всею искренностью и непосредственностью непременно себя, приносить на сцену, все равно какую бы роль ни приходилось играть, свою индивидуальность, ее и только ее приводить в движение и ею жить полно, реально, без фальши, без подделки. Индивидуальность г. Варламова — яркая, богатая, и потому он всегда на сцене яркое и занимательное, он всегда производит впечатление, и его везде и неизменно любит его публика. Так как в его индивидуальности доминирует добродушный комизм, то все его герои... непременно добродушны и комичны. <...> Варламов выходит на сцену, нажимает какую-то кнопку, и вся его жизнь приходит в движение, так и расплескивает эта до краев налитая чаша юмор, смех, веселье, всегда при том добродушные, незлобивые и непритязательные. И всегда это — жизнь. Это реалистично в высокой степени. Но в то же время это — реализм очень ограниченный и несложный. <...> Напротив, Давыдов — тот актер, который живет не собою, но чувствами и чертами образа. Свой у него — талант, но чувства — чужие, тех людей, которых он взялся сценически воссоздать. И в этом его самое существенное различие с Варламовым, с которым сходство — только кажущееся. И за этим различием все другие различия и все сходства пропадают, становятся незначительными. <...> Варламов хорош постольку, поскольку сочен и яркое его дарование, его индивидуальность. Давыдов высок тем, что ведет свой талант по правильному художественному пути не упрощенного, но осложненного и углубленного реализма, на который звал Щепкин и по которому еще долго будет идти искусство актера, настоящее его искусство. И потому, к слову сказать, Варламовым актеры могут восхищаться, но им у него нечему учиться, так как сочности ведь все равно не научиться, разве что скопировать тот или другой внешний прием, жест, интонацию... У Давыдова же надо учиться и учиться. Варламов, может быть, гениальная одиночка, но только одиночка. Давыдов в себе заключает целую академию сценического искусства.

(Студия. 1912. № 32-33)

*26 сентября.* Савина больше всех агитировала, чтобы уволили Потехина, и теперь первая наказана. При новом начальстве она играет такие роли, которые в другое время ей и предложить бы не посмели. <...> Она так растерялась, что пришла советоваться с Николаем и Давыдовым, как ей теперь быть.

*30 сентября.* В утреннем спектакле «Горе от ума» дебютировал ученик Николая — Усачев. Чацкого играл Аполлонский и забил Дальского. Его успех — победа старой труппы над новою, своих актеров над провинциальными. Даже буафору радовались за него.

*7 октября.* Николай играл Белугина в первый раз по его возобновлении, это был настоящий бенефис его, такой гром приемов. Савина поднесла ему венок с надписью: «Несравненному Андрюше Белугину». Медведев облюбызал его. После пяти актов он пришел домой, как перышко, оживленный, веселый, в том самом тулупчике, в каком играл. Кстати, за 13 почти лет Белугин так раздался, что на тулупе переставили все застежки.

*16 октября.* Савина, говорят, ездила к Погужеву показывать свое метрическое свидетельство, чтобы убедить его, что она может еще играть молодые роли, что ей только 35 лет. Ее прошлогодние поклонники — Далматов и Коломнин теперь злые враги ее.

*2 ноября.* Была на первом представлении «Симфонии». <...> Когда Давыдов вышел Рубинштейном, в театре треск. Пассек без успеха играла в «Горящих письмах», была только замечательно красива. У Николая в «Симфонии» подлейшая роль наперсника при герое. Начинают носиться слухи, что режиссером будет Давыдов.

*30 ноября.* Стрепетова играет последний раз. Прощается с публикой в «Без вины виноватых». В театре какое-то неистовство. Подали ей адрес с 1200 подписей. Николай посмотрел два акта, говорит, что какая-то девица не платками, а двумя простынями машет. Если вызовы пойдут *crescendo*, то спектакль должен кончиться к четырем часам утра.

*Вступительная статья и публикация  
Л. ДАНИЛОВОЙ*

# ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ ЮРЬЕВ



ЛЕВ ГИТЕЛЬМАН

Юрия Михайловича Юрьева хоронил весь Ленинград. Остановилось движение на Невском проспекте. Процессия растянулась на многие сотни метров от Александринского театра к Александро-Невской лавре. Была середина марта. Но многие ленинградцы открыли окна, балконы и застыли там, словно печальные изваяния в траурных нишах. На крышах трамваев, вдоль домов, залитых холодным светом ранней весны, стояли тысячи людей. Белые лошади под погребальными полонами, ведомые возничими в белых длинных одеяниях и белых цилиндрах, неторопливо везли катафалк с гробом, утопавшим в цветах. Ученики Юрьева, артисты театра, его сотрудники несли бархатные подушечки с наградами, бесчисленные венки живых цветов. Труппа старшей русской сцены шла в скорбном молчании за гробом своего товарища, который в течение 55 лет был ее славой. Далее следовали деятели всех театров Москвы, Ленинграда, художники, писатели, критики, музыканты. Художественный мир России хоронил одного из выдающихся своих представителей. Хоронил великого артиста.

А начиналось все в Москве, в стенах Малого театра, где Юрьев, едва окончив гимназию, прошел актерскую школу под руководством А. И. Южина и А. П. Ленского — виднейших корифеев московской сцены. Молодого артиста, делавшего тогда только первые шаги на императорских подмостках, поддерживала великая Ермолова. Много позднее, на своей фотографии, подаренной Юрьеву в день 25-летнего юбилея его сценической деятельности, она напишет: «Юрию Михайловичу Юрьеву с горячим пожеланием, чтобы знамя чистого искусства, врученное ему впервые Москвой, он держал твердой рукой до конца дней своих». Незадолго до смерти Юрьев привезет фотографию Ермоловой нам, своим последним ученикам, и вместе с другими портретами замечательных артистов Малого театра повелит повесить в актерской аудитории, где проходили его занятия.

В Малом театре Юрьев пробыл недолго. Вскоре после окончания императорских драматических курсов его определяют в труппу столичной александринской сцены. Это было в 1893 году. Юрьеву едва исполнился 21 год. Избалованный любящей матерью, сестрами, проводивший лето в родовом имении в сельце Поняки Тверской губернии, природный москвич, прикоснувшийся уже к традициям московского Малого театра, на сцене которого он выступал в окружении великих актеров — Ермоловой, Федотовой, Южина, Ленского,

Садовских, он оказался в холодной северной столице, предоставленный самому себе. Ему тут все было чуждо, почти враждебно. Сезон в Александринском театре открывался 30 августа. Юрьев приехал в Петербург задолго до начала сезона и сразу же отправился к знаменитому русскому зданию. Он едва ли догадывался тогда, что почти вся его жизнь будет связана отныне с этим творением великого зодчего, напоминающим античный храм...

Мне вспоминается, как резко он оборвал одного из нас, своих учеников, посмеявшего вместо «Александринский театр» сказать «Александринка». Что тут было! Неизменно ровный и даже величественный в обращении, Юрий Михайлович неожиданно зарокотал низким басом. Его лицо покрылось пятнами. Возмущенно и гневно он говорил, что, называя подобным образом Александринский театр, мы проявляем неуважение к самому понятию искусства, которое поднимает человека над мирской суетой и возносит его в прекрасные сферы духа. Художник должен, продолжал он, постоянно пребывать над буднями жизни. Небрежно кинутое слово в связи с театром, на сцене которого творили Савина и Варламов, Давыдов и Стрельская, где продолжают с я щ е н н о д е й с т в о в а т ь (это в устах Юрьева прозвучало особенно величественно) Мичурина-Самойлова, Корчагина-Александровская, Тиме, унижает не театр, а того, кто произнес это слово. Каждому из вас, заключил он, надо уважать в себе художника, артиста. И не допускать амикошонства между собой и по отношению к театру, являющемуся для вас храмом.

Юрьев знал и любил могущество слова. Голос, который Юрий Михайлович иначе, как «орган», не называл, значил для него необыкновенно много. Он вспоминал как-то, что сам в юности обладал скверным тенорком. Но благодаря каждодневной неустанной работе добился того, что его «орган» являл собой воистину драгоценный инструмент, обладавший и глубокими басовыми нотами, и полнозвучием прекрасного баритона. «Почему пианист считает необходимым, — часто повторял он, — каждый день упражняться за роялем, а некоторые наши артисты позволяют себе лишь от случая к случаю заниматься голосом?! «Орган» артиста да и он сам должен быть дорогой инструмент, подобный прекрасному Бехштейну». Показывая мне, как нужно читать некрасовское «Идет-гудет зеленый шум...», Юрьев так воспроизводил голосом шум пробуждающейся природы, когда, набирая силу, зашелестела трава, за-

гудели молодые листочки на деревьях, что я впервые в жизни почувствовал всю мощь великого русского слова, способного передать в самом своем звучании и смысл, и красоту окружающего мира...

Москвич Юрьев пришел к двору, как в ту пору говорили, в Александринском театре. Очень скоро он стал подлинным петербуржцем, и вся его последующая жизнь, за исключением, может быть, трех-четырех лет, была связана с нашим городом. Он полюбил Петербург. И вписался своей великолепной внешностью, стройной, величественной статью, изысканными манерами в слегка замедленный чеканный ритм петербургской жизни, удивительную соразмерность петербургских архитектурных ансамблей.

Уже в первый театральный сезон им сыграно десять ролей. Среди них — Лазрт в «Гамлете» Шекспира и Милон в фонвизинском «Недоросле». И позднее он играл много, увлеченно. Это были в основном роли юных красавцев, всевозможных молодых аристократов, князей, графов, принцев, требующие от актера безукоризненной внешней элегантности, безупречных манер, умения носить костюм... А мечтал Юрьев о Ромео, Гамлете, Чацком... Но классика не слишком привлекала тогда руководство императорских театров, да и подлинную царицу александринской сцены Марию Гавриловну Савину. Поэтому она и называла Юрьева насмешливо «наш классический мальчик», намекая на его очевидное пристрастие к классике. Но Юрьев был упорен. Как часто много позднее, уже будучи прославленным артистом, он говорил своим молодым товарищам по сцене: если вы мечтаете о каких-то ролях, а их нет в репертуаре театра, не унывайте, работайте над ними самостоятельно, и в конечном счете вам удастся сыграть то, к чему лежит ваша душа. Главное — работать настойчиво и уметь ждать! Он говорил это, основываясь прежде всего на собственном опыте. И хотя, как писал тогда известный критик А. Р. Кугель, «Петербург не верил в романтику...», Юрьев сумел уже в ранние годы сыграть и Ромео, и Чацкого, и многие другие роли в классических пьесах, которые, правда, были редкими островками среди необозримого моря князей Ветпужских, графов Водемонов, дон Альваров и других. Назвать эти роли романтическими можно только условно. Да и исполнение их, видимо, не было романтическим. Справедливо пишет современный исследователь А. Кириллов, что Юрьеву в раннюю пору его творчества была в гораздо большей степени присуща некая стилизация его сценических созданий под романтизм, нежели собственно романтическая их интерпретация. Я склонен согласиться с молодым ученым. Именно эти роли подготовили Юрьева к освоению стилизаторского метода, весьма распространенного в начале нынешнего столетия в искусстве модерн.

Юрьев, уже в ту пору обладавший виртуозной сценической техникой и готовый работать неистово, привлекал к себе режиссеров-новаторов, и в том числе Всеволода Эмильевича Мейерхольда, пригла-



*Ю. М. Юрьев. 1940-е*

шенного тогда в Александринский театр. В марте 1910 года он исполнил одну из главных ролей в его спектакле «Шут Тандрис» Э. Хардта. А осенью того же года — Дон-Жуана в знаменитом мольеровском спектакле, также поставленном Мейерхольдом. С этого времени началась дружба двух замечательных художников сцены, которая прервалась лишь десятилетия спустя из-за трагической гибели режиссера в застенках НКВД.

Надо сказать, что Юрьев в самую глухую пору сталинизма оставался человеком внутренне независимым, свободным. Так, например, в первые послевоенные годы, когда поднималась новая волна жестокого террора, он мог с детской наивностью поведать нам о том, что великолепный перстень на его пальце, украшенный бриллиантами и царской короной, это последний «подарок Его Императорского Величества Николая II». И при этом не скрывал своей человеческой симпатии к русскому монарху со столь несчастной судьбой. Или же, когда он хотел сказать, что вид, манера речи кого-либо из нас, его студентов, представляются ему вульгарными, шокирующими, он сердито и презрительно

произносил: «Вы, вы как... комсомолец какой-то!» Слово более оскорбительного слова подобрать в этот момент просто не мог! И это происходило, повторяю, в 1940-х годах, когда почти каждый из нас являлся комсомольцем... Разумеется, Юрьев никаких политических целей не преследовал и никоим образом не стремился противопоставить нас существующему режиму. Тут сказывалась лишь его почти детская непосредственность, наивность и чистота в восприятии окружающего мира. Именно поэтому он и не думал скрывать от нас своей дружбы с «врагом народа» Мейерхольдом, до реабилитации которого тогда было еще далеко. Наоборот, когда представлялся случай, он вспоминал о нем и каждый раз — с огромным уважением и любовью. Известно, что и Мейерхольд, ласково называвший его «Орочка», питал к нему до конца своих дней глубокую симпатию и доверие. Рассказывая как-то о спектакле «Дон-Жуан», Юрьев поведал поучительную, по его мнению, историю: Мейерхольд, осуществляя постановку этой прославленной мольеровской комедии, задумал пластически сложные мизансцены не только

для него, Юрьева, исполнявшего заглавную роль, но и для Константина Александровича Варламова, который в этом спектакле должен был играть роль слуги Дон-Жуана — Сганареля. Варламов на первых репетициях не был — он болел — и появился, когда работа над спектаклем шла к завершению. Разгоряченный репетицией Мейерхольд скороговоркой стал объяснять Варламову, что вот в этом месте Сганарель под соответствующую музыку и с изысканными поклонами слуги XVII века бежит влево. А тут он быстро возвращается и столь же грациозно устремляется на авансцену. И все это он проделывает торопливо, как и положено исполнительному слуге. Варламов, к тому времени необычайно тучный, внимательно выслушал молодого режиссера, сделал выразительную паузу, а потом величаво заметил: «Нет, бегать пусть будут другие, а мне вот тут поставьте скамью, и я всю свою роль проговорю, не вставая с места. Значит так, на этих словах, — переспросил он, желая уточнить мизансцены, предложенные ему Мейерхольдом, — я изящно бегу налево, а на этой реплике я столь же грациозно

## ТЕАТРУ НУЖНО ОТДАВАТЬ ВСЕ...

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ РЕЖИССЕРА

АНТОНИН ДАУСОН

*Антонин Николаевич Даусон — старейшина Александринского театра: он работает здесь с 1933 года. Вместе с В. П. Кожичем ставил спектакли «Живой труп», «Лес», «Горячее сердце», «Пучина», с Л. С. Вильеном — «Игрок», «Все остается людям» и многие другие.*

Режиссура — это не профессия, а призвание, особое ощущение жизни. Как скульптор, как художник, как литератор — это должно быть в человеке от Бога, от природы.

Был в начале века такой режиссер в Александринском театре — Дарский, который расчерчивал сцену, как шахматную доску, где были А, Б, В, Г и т. д. Он Варламову говорил: «Вот вы сейчас, Константин Александрович, перейдете в квадрат А, потом ваш ход на Е, далее и далее и, наконец, садитесь на скамейку: это — Ж». На что Варламов ему заметил: «Уж ты мне про Ж не говори, я сорок лет на нее сажусь!»

Я знал и таких режиссеров, которые расчерчивали, и таких, которые делали глубокомысленные паузы и спрашивали, нравится ли актеру мизансцена. И я застал еще тот период, когда были подлинно великие режиссеры.

Я пришел в Александринский театр в 1933 году и был свидетелем того, как Мейерхольд возобновлял «Маскарад». Он, кстати, сделал это за десять репетиций. Работал Всеволод Эмильевич почти с тем же составом, который был у него в 1917 году. Меня поразила его какая-то необыкновенная легкость. Как вихрь он вылетал на сцену, давал указания артистам. Арбенина играл Юрьев. По своей природе он был артист очень точного рисунка — в слове, в интонации, в движении. Мейерхольд, придя в 1933 году, сказал, что теперь темп жизни таков, что надо спектакль сокращать: зритель устает от продолжительных спектаклей. И он стал все концы картин переносить на авансцену. Занавес закрывался, и в это время проходили перемены декораций. А у Юрия Михайловича была

устремляюсь на авансцену в сторону публики? Прекрасно! Режиссер обиженно отошел в глубь зрительного зала. Но каково же было его изумление, когда Варламов, сидя на скамье, посредством только одного звучащего слова передавал быстро меняющиеся ритмы, в которых существовал Сганарель, изящество его движений, пластики! Мейерхольд восторженно кинулся к сцене и неистово зааплодировал великому артисту. «А после этого говорят, — Юрьев внезапно помрачнел, словно какая-то боль кольнула его в сердце, — что Мейерхольд — формалист, что он не любил актеров... Чувшь все это! Он не любил ленивых актеров, но тех, кто хотел работать с ним, он умел поднять на самые высокие ступени чистого искусства!» Тут Юрьев замолчал, и последовала долгая, горькая пауза...

Юрий Михайлович сделал с Мейерхольдом несколько спектаклей. Но один из них — «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, впервые показанный в феерале 1917 года, прошел через всю его жизнь. В последний раз этот спектакль был сыгран в концертном исполнении на сцене Ленинградской филармонии в

1947 году, в день 55-летия творческой деятельности Юрьева.

Арбенин — любимейшая роль Юрьева. И мы, его ученики, знали лермонтовскую драму почти наизусть. Часто бывали на концертах, в которых Юрьев читал монологи Арбенина или вместе со своей ученицей Ниной Михайловной Железновой, окончившей его класс еще в 1924 году, исполнял отдельные сцены из спектакля. Всем курсом мы участвовали и в юбилейных торжествах на филармонической сцене, где «Маскарад» был представлен полностью.

Естественно, за тридцать лет спектакль претерпел немало изменений. Даже по официальной версии у него было три редакции: три раза его возобновлял Мейерхольд, каждый раз что-то уточняя в его общей концепции, режиссерском решении. Но надо еще иметь в виду и главных исполнителей, которые за эти годы, насыщенные многими событиями, обрели новый человеческий и творческий опыт. И стали в связи с этим иначе интерпретировать свои роли. Это прежде всего относилось к Юрьеву. Как часто я

---

такая мизансцена: он правой рукой облакачивался на секретер, ладонь под висок, и произносил монолог. Он начал, а Мейерхольд кричит: «Юра, Юра, вперед, за тобой занавес!» Юрьев растерян. Пауза. Наконец, Мейерхольд бежит на сцену и говорит: «Возьми и обопришь о воображаемый секретер». Юрьев попробовал, и все вышло...

У Мейерхольда не было постановочной бригады, он сам тут же ставил вальс, полонез, остальные танцы. Была музыка Глазунова, он умел ее скорректировать, поставить в нужном месте. В «Дон-Жуане» он ставил сам фехтовальные сцены.

Он иногда так показывал ту или иную сцену, что артист не мог повторить. Он даже говорил, что у артистов Александринского театра отсутствует умение двигаться, пластики нет. Сам же он испытывал громадное удовольствие в показе, потому что на его репетициях было много публики — актеров, режиссеров из других театров, критиков. Он любил полный зал. Для него это был определенный импульс к творчеству. Иногда раздавались аплодисменты, это ему помогало...

И еще один замечательный мастер — Владимир Платонович Кожич. По масштабу личности он мог, я думаю, стать военачальником, крупным политиком. Но необходимость выразить себя в творчестве увела его в театр. Он очень интересно работал с актерами. Первая пьеса, которую он ставил на малой сцене, была «Вершина счастья». Там были заняты Рашевская и Бабочкин. Бабочкин был уже в фаворе и, когда начались репетиции, говорит: «Товарищ Кожич, вы, пожалуйста, не делайте мне замечаний, я прекрасно знаю материал и я сделаю!» — «Пожалуйста, Борис Андреевич», — и выключил его из работы. Но Кожич так интересно репетировал с другими, что через некоторое время Бабочкин обращается к нему: «Владимир Платонович, как вы думаете, вот эту сцену как мне решить? Помогите мне...» — «Пожалуйста». Он находил общий язык с актерами...

Он был еще сравнительно молод, когда ставил к пятидесятилетию творческой деятельности Мичуриной-Самойловой «Лес». А там Мичурина, Юрьев — «киты» были заняты. Так он, когда проводил беседу с Мичуриной, мне даже сказал: «Я с ней один буду». Им надо было договориться, как они будут репетировать.

И в назначении на роль (а Мейерхольд говорил, что это семьдесят пять процентов успеха спектакля) Владимир Платонович редко ошибался. Он в Юрьеве почувствовал Несчастливцева, актера в самом высоком, благородном смысле этого слова.

Юрий Михайлович Юрьев был примером того, как надо служить искусству. Один из его лозунгов был: «Священнодействуй или убирайся вон!» Будучи художественным руководителем, он каждый день приходил в театр, на каждый спектакль, и артисты не позволяли себе никакой отсебятины, нарушения режиссерского рисунка. Юрий Михайлович был совестью театра. У него существовал определенный способ оценки артистов: «О, этот коренной!» или «А это пристажные...»

Театру нужно отдавать все — это жизнь, судьба, другой нет...

*Записала И. А.*





*Ю. М. Юрьев — Дон-Жуан.  
«Дон-Жуан» Ж.-Б. Мольера.  
Режиссер В. Э. Мейергольд. 1910*

слышал, что в Арбенине он предстал неким ровковым романтическим героем, который, словно лермонтовский Демон, изначально несущий в своей душе страдание, смятение, боль, губил прекрасную и чистую Нину, ибо в самом существе его неизбежно торжествовали смерть и безумие. Ничего этого не было в последнем спектакле. Было другое. Был скорбно умный Арбенин, изведавший в этой жизни все, что только можно было в ней пережить, но сейчас — внутренне умиротворенный: любовь к Нине привнесла в его беспокойную душу гармонию и веру. Однако постепенно, от сцены к сцене в нем пробуждался человек, в душе которого царили смятение и злобная месть. Именно они и погубили несчастную Нину, а его самого привели к безумию. В юрьевском Арбенине 1947 года особенно привлекала трагедия личности, утерявшей веру в человека, в любовь. Чеканно звучащие стихи Лермонтова, произносимые то рвущимся kloчочущим басом, то резко вздымающимся на верхние ноты мощным баритоном, буквально завораживали. Стихи покоряли в исполнении Юрьева тонкой музыкальностью, тщательно разработанной нюансировкой, обилием разнообразных ритмов... Но они никоим образом не были демонстрацией потрясающей техники выдающегося актера.

Они лишь помогали постигнуть трагический внутренний мир героя, рисуемого Юрьевым с рембрандтовской выразительностью, глубиной и мощью.

Юрьев в поздние годы во многом отошел от «стилизаторского метода» искусства модерн, которому он, безусловно, отдал дань в начале своего творческого пути, когда использовал свои великолепные внешние данные, актерскую технику главным образом для того, чтобы подчинить сценический персонаж не столько реальному содержанию, сколько художественному стилю произведения, самой эпохе. Об этом свидетельствуют его занятия с нами, его учениками. А также одно из последних великих сценических созданий — Несчастливцев в спектакле «Лес» А. Н. Островского, поставленном замечательным режиссером В. П. Кожичем.

Конечно, мы, молодые тогда завсегда театров, слышали от театралов старшего поколения, что Юрьев, мол, конструирует свои роли заранее, расписывает каждую запятую, ударение, заранее обдумывает любой нюанс, сценический эффект, основываясь на давно выработанных им технических приемах. А на сцене, оставаясь внутренне совершенно холодным, он лишь блестяще демонстрирует найденное на репетициях, в домашней обстановке. Однако, наблюдая жизнь Юрьева и в театре, и в студенческой аудитории, и у него дома (а он часто приглашал своих учеников к себе домой, на Карповку, где тетя Настя, его многолетняя экономка, угощала нас прекрасным чаем, домашними пирожками), мы каждый раз убеждались, как неправы те, кто так судил о творчестве великого артиста. Да, он действительно много внимания уделял домашней работе над ролью, репетициям, был неутомим в этом и не уставал повторять, что актер должен чрезвычайно много трудиться, чтобы иметь право выходить на сцену. Но он отнюдь не руководствовался лишь внешними элементами роли: техникой произношения текста, эффектным жестом и т. д. Он постоянно и упорно искал внутреннего обоснования в произношении той или иной фразы, в сценическом поведении персонажа. Как часто он требовал от нас, чтобы мы сначала всем существом своим постигли состояние создаваемого образа, духовным взором увидели то, о чем хотим рассказать, и только потом уже произносили текст! А с какой душевной болью говорил он об актерах, которые позволяют себе на сцене быть внутренне холодными и кидать реплики, не вкладывая в них глубинных переживаний, смысла!

Несчастливцев Юрьева — одно из величайших творений мировой сцены. Мне довелось видеть этот спектакль и в далеком детстве, когда в нем были заняты, помимо Юрьева, В. А. Мичурина-Самойлова (Гурмыжская), Е. П. Корчагина-Александровская (Улита), Б. А. Горин-Горяинов (Счастливец) и многие другие замечательные артисты александринской сцены. Видел я сцену встречи Несчастливцева и Счастливецца и позднее, когда Юрий Михайлович вместе с Н. К. Вальяно или А. Г. Джибиновым показывали ее на разных площадках послевоенного Ленинграда. К счастью, сохранились великолепные записи фрагментов знаменитого спектакля. Жаль, естественно, что в свое время его не записали полностью.

Несчастливцев Островского удивительно совпадал с индивидуальностью Юрьева как человека и артиста.

Возможно, именно поэтому такой огромный успех сопутствовал ему в этой роли. Подобно герою великого драматурга, Юрьев жил в мире классических персонажей Шекспира и Шиллера. Он мыслил и чувствовал, как они. Как они, он был благороден и чист душой. Когда Юрьев величественно шествовал (он именно ш е с т о в а л, а не шел!) по Невскому проспекту, легко опираясь на трость с золотым набалдашником, шедшие навстречу ленинградцы невольно уступали ему дорогу, чувствуя в этом человеке, сохранившем до глубокой старости красоту, элегантность и строгую выправку трагического актера, особую внутреннюю значительность. Он словно был из другого мира. Из мира искусства и поэзии. Помню такой эпизод из той далекой поры. Одна наша студентка, кстати, очень одаренная, потеряла продуктовые карточки. Для тех лет это было смерти подобно! Мы обратились за помощью к Юрию Михайловичу. Разговор состоялся у него дома. Нас поразило то, что он никак не мог понять, о каких карточках мы говорим. Наконец, он позвал тетю Настю и недоуменно спросил у нее, о каких это карточках они тут толкуют. Тетя Настя, разумеется, сразу все поняла, заохала-заохала и попыталась объяснить Юрию Михайловичу, чем грозит студентке потеря этих карточек. Наконец, он понял и ровным голосом, словно это было вполне естественно, велел тете Насте отдать свою иждивенческую карточку нашей студентке, а позднее, добавил он, что-нибудь придумаем еще... В этом эпизоде, чрезвычайно взволновавшем нас, был весь Юрий Михайлович

*Ю. М. Юрьев — Несчастливцев,  
Б. А. Горин-Горяинов — Счастливец.  
«Лес» А. Н. Островского.  
Режиссер В. П. Кожич. 1936*



его трогательной наивностью, добротой, с его возвышенной душой, постоянно пребывавшей где-то над жизненной повседневностью...

Не таким ли в исполнении Юрьева был и Несчастливцев, живший в мире шиллеровских образов и презиравший всевозможных гурмыжских, булановых, не способных подняться над своекорыстием своих страстей и желаний? Высокий, красивый, с живописно раскинутыми руками, с необычайно выразительной мимикой, с голосом, великолепно разработанным во всех регистрах, то гневно звучащим на басовых низах, то преисполненным внутреннего отчаяния, поднимающимся до высоких теноровых нот, Несчастливцев Юрьева был подлинным жрецом сцены, великим русским трагическим актером, подобно Николаю Хрисанфовичу Рыбакову, для которого Островский и написал эту роль.

Что бы ни играл Юрьев, в пьесах ли классических, современных, в нем всегда ощущалась высокая культура русского интеллигента. Он знал языки, знал и любил литературу, живопись, музыку. Однажды, оказавшись с ним в Филармонии, когда оркестр под управлением Евгения Александровича Мравинского исполнял Шестую симфонию Петра Ильича Чайковского, я был захвачен тем, как Юрьев слушал это гениальное произведение. Вначале он пребывал в безмятежном состоянии духа, свободно отдаваясь начальным аккордам симфонии. Но по мере нарастания в оркестре трагических интонаций он становился другим. Мне показалось даже, что он поблдепел. Его обычно атлетически развернутые плечи неожиданно поникли, он как бы весь осунулся, руки бессильно повисли с балюстрады ложи... С отчаянием я подумал, что ему плохо, но нет, просто всем существом своим он переживал трагическую судьбу героя, переданную в музыке композитора...

Видимо, именно потому, что Юрьев был способен так глубоко чувствовать музыку, он с непревзойденной трагической силой исполнял на сцене Филармонии монологи Эгмонта из знаменитой трагедии Гете с музыкой Бетховена. В его интерпретации музыка Бетховена становилась неотъемлемой частью гетевского текста. Она как бы организовывала фразы в определенный ритм, то величаво замедляя их, то, наоборот, диктуя им торопливую скороговорку. Но главное — бетховенская музыка тут не являлась лишь аккомпанирующим началом. Она позволила артисту поднять образ Эгмонта до мощного героического звучания...

Юрьев часто говорил: «Популярность хуже ординарности». Он не был популярным подобно некоторым нынешним звездам эстрады. Его любили, глубоко чтили, ибо уже тогда было очевидно его огромное значение для русской сцены. Он олицетворял собой русскую театральную культуру, ее лучшие традиции. Вот почему в светлый, солнечный, но холодный мартовский день 1948 года остановилось движение на Невском проспекте и тысячи ленинградцев вышли на улицу, чтобы проводить в последний путь великого артиста.

# МАСКАРАД АЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА

ЭРА БАРУТЧЕВА

Спектакль готовили к 100-летию со дня рождения Лермонтова. Но военные события и иные обстоятельства помешали планам сбыться. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года. Сама по себе эта дата уже символически рубежна: кончалась-отсекалась одна эпоха, начиналась другая. Символического тут вообще хватало...

Четыре имени неотрывны от александринского «Маскарада». Всеволод Мейерхольд, Александр Головин, Александр Глазунов, Юрий Юрьев — каждый несет в себе целый мир, олицетворяет стройную художественную систему. У каждого свой театр. Театр Мейерхольда... Головина... Юрьева...

Театр Александра Глазунова... Поначалу выглядит не слишком очевидно. Недаром композитора прозвали «русским Брамсом»: тяготел к «чистой музыке», писал вовсе не оперы, а симфонии и камерно-инструментальные ансамбли, не сочинял никаких театральных теорий. И вообще по натуре был органически чужд лицедейству, всяческому притворству, даже непреднамеренному актерничанью, не имел позы в поведении, нарочитости в жесте. Но вот балетный театр Глазунова: возникшие друг за другом на исходе XIX столетия три шедевра — полнометражная «Раймонда», одноактные «Испытания Дамиса» («Барышня-служанка») и «Времена года» — драгоценное достояние русской культуры.

Есть и иная разнохарактерная, но равно покоряющая красотой и обаянием танцевальная музыка в наследии Глазунова. Тут и блистательные концертные вальсы, и балетные сюиты, и инструментальные пьесы (одних вальсов — для фортепиано, струнного квартета, оркестра и пр. — двузначное число). Непременные ассоциации с классическими балетными адажио вызывают многие страницы оркестровых произведений — достаточно вспомнить «полный неги и роскоши» одухотворенный медленный раздел Скрипичного концерта. А балетные сцены, написанные для Ольги Преображенской или для Марии Петипа?

Известно, что Глазунов дружил с Мариусом Петипа, сотрудничал с ним. Сам становился за дирижерский пульт Мариинского театра. Принимал участие в инструментовке шумановского «Карнавала», оркестровал пьесы Шопена для фокинской «Шопенианы». Впоследствии на балетную сцену пришли его «Стенька Разин» (Михаил Фокин) и Пятая симфония (Александр Горский).

Беглый сухой перечень ясно показывает, что Глазунов естественно включается в ряд русских композиторов — от Глинки до Черепнина и Стравинского, «наделенных от природы интуитивным постижением стихии... пляса, в сравнении с которым застылые условные схемы балетной музыки то же, что робкий механический плеск садовых фонтанов в сравнении с динамикой порыва струй стремительных горных потоков и водопадов»<sup>1</sup>.

Влечение к пластически определенному, легкоподвижному, изящному, грациозному как будто находится в некоем противоречии с укоренившимся представлением о Глазунове как о симфонисте бординской складки, пишушем музыку «глубистую», густую и вязкую, вспыхиваемую «мощным плугом» из «черноземного» богатства... Так уж принято было считать, что стиль музыки Глазунова — это стиль его симфоний. Тягу же к танцевальной стихии связывали с «контрабандным воздействием лирики Чайковского и свойственных ему приемов сочинения». Все, что выходило за рамки эпически-богатырского, того, что дало В. Стасову основание окрестить Глазунова Самсоном, воспринималось в определенной среде «непонятым», «продолжающим удивлять».

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. С. 257. В дальнейшем все не оговариваемые специально цитаты приводятся из работ Б. Асафьева о Глазунове, а также из писем и устных высказываний композитора, зафиксированных современниками.

Непостижимый баланс между «тяжестью» и «легкостью», между статуарностью и полетностью — одна из характерных глазуновских черт. Композитора излишне долго продержали в тяжелыхесах кучкистского направления, а потому так и хочется качнуть маятник в противоположную сторону и обратиться к Глазунову — автору «серебряного века», к завораживающе колдовской красоте его музыки, порождению культуры русского модерна.

Да и если бы Глазунов был только «гигантом оптимизма» (А. Луначарский), «статуйей Будды», то зачем бы именно к нему обратился Мейерхольд, имевший возможность выбирать себе соотрудников?

Современники высоко ценили глазуновскую музыку. Многие сумели расслышать в ней покоряющую свежесть, кристальную, ничем не замутненную чистоту, сумели оценить отсутствие вытопсания, узко понятого этнографизма, литературоцентризма. Не вызывало сомнений благородство самой музыкальной материи.

Что же касается театра... Да, опер он не писал. Зато чужой оперой интересовался очень живо. Пусть даже с сильным креном в сторону партитуры («музыкант должен заниматься только музыкой»). В письмах из-за границы постоянно находим упоминания о дрезденских или мюнхенских спектаклях («Вы не можете себе представить моего счастья — еду в Байрейт слышать «Парсифаля» при особенной обстановке»). Дома тоже не пропускал премьер — Верди ли, Гуно ли. Сам показывал желающим «Мейстерзингеров» или «Гензель и Гретель» (услышал в Киеве впервые и тут же целиком сыграл на рояле).

Опыт в театре драматическом был невелик, но — был. В постановке Н. Евреиновым «Саломеи» О. Уайльда (1911) звучала музыка, написанная Глазуновым по заказу Иды Рубинштейн. Номеров всего два: Вступление и Танец семи покрывал.

В том же 1911 году Глазунов, приглашенный в Александринский театр, начал писать музыку к «Маскараду». И через год почти закончил ее. Задержка с выходом спектакля даже пошла на пользу партитуре: в 1916 году появился один из центральных, драматургически важных номеров — Романс Нины.

За этот вынужденный период «простоя» Глазунов стал участником еще одного спектакля. В Эрмитажном театре в 1914 году с благотворительной целью была представлена драма К. Р. «Царь Иудейский». Музыка к этой пьесе уже не ограничивалась двумя номерами. Теперь их было в шесть раз больше. Относительно самостоятельные и развернутые Вступление, Антракты — ко II акту, к 1-й и 2-й картинам III акта, к IV акту сосуществовали с музыкой служебной, фоновой. Наиболее запомнились слушателям «Пастушеская свирель», «Пляска сирийских рабов и рабынь» и в особенности заключительный хор — песнь псалмопевцев «Хвалите Господа».

Музыка в драматическом театре неотрывна от пьесы, от спектакля, порой не существует вне его. Целое состоит тут из фрагментов. А композитор одновременно и самостоятелен, и зависим. Выдерживая из конкретного окружения, его музыка порой много теряет. Не случайно практически не возродилась к прочной концертной жизни даже «Синяя

**ВЪ АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ**  
въ субботу, 25-го февраля,  
**25-ти-лѣтіе службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сценѣ**  
**заслуженнаго артиста Ю. М. ЮРЬЕВА,**  
**Артистамъ ИМПЕРАТОРСКИХЪ Театровъ**  
представлено будетъ  
въ 1-й разъ по возобновленіи (въ 10-й разъ):

# МАСКАРАДЪ,

драма въ 4 д. (10 карт.), соч. **М. Ю. ЛЕРМОНОВА**  
Дворовая художника **А. Я. ГОЛОВИНА**  
Костюм. мебель и бутафорія по рисункамъ художника  
**А. Я. ГОЛОВИНА.**  
Постановка режиссера **В. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА.**  
Музыка **А. И. ГЛАЗУНОВА** (въ 8-мъ карт. Valse Fantaisie  
и И. Ганна).  
Оркестръ гр. **А. Д. Шереметова**, подъ упр. **М. В. Ващенкова.**  
Ballet, Mélancolie (4 карт.) и аккомп. из романса  
Нины (8 карт.), нов. **Г. И. Рубинштейн.**  
Романсы въ 5-мъ исп. артистка ИМПЕРАТОРСКОЙ  
Русской оперы **М. В. Коваленко.**  
Хоръ **А. А. Архангельскаго.**  
Ильинъ работы пера по рисункамъ художника  
и скульптора **С. А. Ефремова.**  
Роль „Арбенія“ исп. заслуженный артист ИМПЕРАТОРСКИХЪ театровъ **Ю. М. ЮРЬЕВЪ.**  
Учѣстующіи: 1-мъ Ильинъ 2. Невинная, Вертинская, Давыдова, Давыдова, Маласева, Можарова, Прозорова, Рощина-Исарова, Сварина, Стахова, Тана, Тарнова, Чарина, Шигорина, Шостаковичъ, Гр. Варяболова, Бердманъ, Борсоевъ, Брагинъ, Вертинская, Гурьянъ, Горина-Гординова, Кабаринъ, Калугинъ, Лавровъ, Локтевъ, Надеждина, Навинина, Пашаевскій, Смолицъ, Студинцовъ, Юрьевъ.

**Начало въ 8 час. вечера.**  
Привѣтствіе юбиляру по окончаніи пьесы.

## БИЛЕТЫ ВСѢ ПРОДАНЫ.

птица» Ильи Саца, одного из признанных театральных музыкантов, умевшего в спектаклях Московского Художественного театра звуками создавать атмосферу.

О двуединстве жанра нельзя забывать и говоря о театральной музыке Глазунова. В том числе о музыке к «Маскараду». Тут композитор, не дублируя основной конфликт, не обязан был воплощать его в интонационной драматургии (это прерогатива оперы), словно бы двигался по параллельной дороге, подчеркивая собственный образно-эмоциональный ряд. А контрапунктические сплетения всех линий и давали эффект объемности, добавляли к тексту подтекст, раздвигали границы воздействия.

Объемистая партитура «Маскарада» содержит более тридцати номеров разного художественного смысла, различных функций и протяженности. Среди них симфонизированные антракты и «послесловия»; две развернутые танцевальные сюиты для сцен маскарада (2-я картина) и бала (8-я картина); распадающееся на несколько фаз погребальное отпевание-хорал. Свообразна «закадровая» музыка — «пантомимы», сопровождающие те или иные важные моменты действия: Нина теряет браслет; Арбенни

разглядывает браслет; Неизвестный является среди масок и т. д. «Реальная» музыка звучит в салонах (фортепианные пьесы «Reverie» и «Melancolie») и в арбенинском особняке (подражание курантам: «во всех комнатах быют часы»).

Композитор имел возможность рассчитывать на довольно большой, так называемый парный состав оркестра — с валторнами и трубами, с тромбонами, литаврами, арфой. В некоторых номерах участвовали такие специфические ударные инструменты, как тарелки, треугольник, колокольчики. В последнем акте занят был хор. Императорский Александринский театр содержал в своем штате полноценный оркестр. Глазунов сам дирижировал им на первых спектаклях. Он же играл во время действия на фортепиано «Reverie» (4-я картина) и «Melancolie» (8-я картина).

Оркестровые краски «аккомпанировали» драматическому действию. Зловещий тембр бас-кларнета, пусть неосознанно, мог приравняться в восприятии зрителя к черному домино и к «белой, необычайно жуткой итальянской маске» Неизвестного.

А тема Маски выростала до значения ключевого символа. В лермонтовской драме светское общество предстало в виде тотального маскарада: на каждом герое — маска, в светском салоне одна, на костюмированном балу — другая... «Душ непорочных нету...» Virtuозно выполненные Головиным причудливые нарядные костюмы и странные, пугающие маски были, конечно же, по душе режиссеру.

Опосредованное отражение темы Маски есть и у Глазунова. Только тут все обходится без гротеска и фантазмагорического уклона. Композитор словно «переоделся» в музыкантский костюм столетней давности. Далеко не всюду определимы следы стилизации. К тому же музыка создавалась все-таки после «Бориса Годунова», «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Но один знак (опять символический!) привлекает особое внимание. В партитуру «Маскарада» включена подлинная музыка Глинки: «Вальс-фантазия» (8-я картина) и «Венецианская ночь» (3-я фигура кадрили, 2-я картина).

Автор изумительных по красоте и пленительности вальсов, Глазунов, вероятно, не затруднился бы и здесь написать собственный вальс. Этот танец особенно важен в драматургии пьесы. Героиня перед смертью вспоминает: «Как новый вальс хорош! В каком-то упоении кружилась я быстрее, и чудное стремление меня и мысль мою невольно мчало вдале. И сердце сжалось — не то, чтобы печаль, не то, чтоб радость». Недаром и у Арама Хачатуряна (спектакль Вахтанговского театра, 1941), и у Венедикта Пушкина (кинофильм С. Герасимова, 1941) именно вальс становится образно-эмоциональным центром танцевальной сюиты. Глазунов же словно бы принципиально заспонил себя фигурой из «золотого» пушкинского века, «передал слово» Глинке, слегка сократив его знаменитое сочинение.

Глазунова совсем не смутил элегический тон «Вальса-фантазии» (по мнению И. Андроникова, полностью принявшего «взметенность, взволнованность» «демонического, загадочного» вальса Хачатуряна, «Вальс-фантазия» Глинки ближе поэзии Баратынского, «нежели бурным страстям романтической драмы Лермонтова»). Наоборот, Глазунов поддержал эту элегическую ноту. В частности — в фортепианных

пьесах, в Романсе Нины, соединяющем в своей проникновенной лирике нежную печаль, тихую скорбь, затаенную безнадежность. По-глинкински изящны и прозрачны многие страницы партитуры. Часто используются соло — гобоя, кларнета (3-я Пантомима, 2-я фигура кадрили), флейты (трио в Польском). В танцевальной музыке постоянно встречается обозначение «grazioso».

А вот в драматическом напряженном антракте между 8-й и 9-й картинами атмосфера сгущается, становится тоскливо-мрачной. Сюда «перетекает» музыка из «Вальса-фантазии», но — изменившая облик, разбавленная осколками фраз из Романса Нины. Позже появится зловещий тембр тамтама. И — как будто «могильным холодом повеяло вокруг...» На месте спокойно-величавого, светло-элегичного Глинки в последнем акте возникает призрак Чайковского...

Это в его беспокойном искусстве ощущалось щемящее чувство незащищенности, уязвимости хрупкой красоты.

Это его Герману чудились хоральные звучания погребального отпевания, подобие которых (Глазуновский хор поет и текст: «Куда сокрылись вы, привязанностей звенья...», и бессловесно, с закрытым ртом) сопровождает все финальные сцены, встречу Арбенина с Неизвестным, безумные речи героя (а в ответ на крик «Не я, не я ее убийца» красноречивым укором — фраза из Романса...).

Это его образы рока, фатальной обреченности слышатся в обобщающем, скорбно-патетическом заключении, одновременно с которым занавес медленно опускается.

Казалось бы, чуждый лицедейства, Глазунов тем не менее таинственно-непостижимым образом сумел поиграть с масками. И если обосновывать связь его с культурой «серебряного века» (ни в коем случае не отлучая от русской классической традиции предыдущего столетия), то не миновать проблемы двойничества, антиномии видимого и сущностного. Как не миновать и идеи пассаизма, взглядывания в прошлое, отдаленное во времени и в пространстве. Или — проблемы самоценной Красоты,пряного звукового пиршества. Или еще — понимания театра непременно и прежде всего как театра пластического, балетного (по существу и драматический театр у Глазунова таков: в «Саломее» — Танец семи покрывал, в «Царе Иудейском» — пляски рабов, в «Маскараде» — мазурка, многофигурная кадрили, галоп, полонез...).

Нет, не нечаянно пригласил Мейерхольд в Александринский театр «русского Брамса». И не невольно пошел туда бывший Самсон. А в итоге — вот оно, знаменательное признание, сделанное в телеграмме Ю. Юрьеву: «Три этапа пережиты мною на моем жизненном пути. Первый мой этап — моя Первая симфония, связанная с памятью незабвенных учителей Балакирева и Римского-Корсакова, второй этап — «Раймонда», вдохновленная моей дружбой с замечательным художником Петипа, третий — это «Маскарад»».

Театральная историческая память легендарна по своей природе. Фактологическая история театра обрывает театральную мифологию, «подтекстом», вбирающим и закулисную сторону событий театрального мира, и человеческие свойства деятелей сцены, не учтенные историей. «Подтекст» передается из поколения в поколение зрителей и жителей театрального мира. Он так же фактологичен, как и история.

Да и как не возникнуть легенде, если совсем недавно — старшее поколение это отчетливо помнит — на сцене Пушкинского театра можно было почти одновременно (ну, уж на неделю — точно) увидеть Симонова и Черкасова, Толубеева и Меркурьева, Борисова и Честнокова, Екатерининского, Янцата, Скоробогатова, Мичурина, Малютина, Фрейндлиха... Да и среди *dii minores* — малых богов этого актерского Олимпа было достаточное количество замечательных имен.

Выдающаяся мужская труппа, уникальные, тщательно подобранные артистические индивидуальности. Выученные, выпестованные в своем большинстве Л. С. Вивьеном, режиссером, художественным руководителем, актером и педагогом. Да и те, кто не были его учениками, приходили в этот театр и находили свой дом на всю жизнь. У Вивьена не было личных пристрастий, он был пристрастен к таланту, прощая ему зачастую многие человеческие несовершенства.

Юрий Владимирович Толубеев очень точно говорил о Вивьене: «Вивьен был необыкновенно честным человеком... Он строил театр, а не свой



Л. С. Вивьен. Рис. А. Галеркина

# ВИВЬЕН и его актеры

ВЕРА ИВАНОВА

успех в театре». Вот действительно необычное, а по нынешним временам и странное качество.

«Жизнь моя сложилась по моему желанию», — написал он в 1927 году, отвечая на просьбу издательства «Современные проблемы» прислать автобиографию. Он мог бы повторить эти слова и в 1966-м, когда заканчивалось его жизненное поприще.

Известно, что в России надо жить долго, чтобы реализовать желания и предначертания своей судьбы. Он сумел жить долго в искусстве театра. И стал театральной легендой.

Вот в его кабинет — кабинет художественного руководителя Пушкинского театра — бесцеремонно входит хозяйственная комиссия и озабоченно начинает переворачивать стулья и крес-

ла, проверяя инвентарные номерки. Вивьен задумчиво комментирует: интересно, как они оценивают этот кабинет сегодня... В девятьсот ...надежтом году я его купил... И пытается вспомнить, сколько же он заплатил в начале столетия за эту национализированную мебель, купленную как обстановка его первой артистической уборной. Инвентаризированное прошлое во второй половине двадцатого столетия...

Пятьдесят пять лет жизни в одном театре. Годы, десятилетия — эпоха, вместившая не один переворот политический, социальный, эстетический. Он сопрягал все это в себе. Уже в годы ученичества ему пришлось (и он охотно это делал) совмещать школу любимого учителя В. Н. Давыдова с острым интересом к занятиям

у Мейерхольда в студии на Бородинской. Туда он приходил учиться пластике, целесообразному действительному движению. Впоследствии с удовольствием показывал упражнения Мейерхольда применительно к конкретной актерской задаче.

Из науки Давыдова он любовно воспринял его основной педагогический постулат: «Вы действующие лица, господа! Действующие!» и, умножив этот принцип на действительное движение Мейерхольда, начиная свою педагогическую деятельность, преподавал именно пластику — выразительное движение — как мастерство актера.

Такое представление о мастерстве актера отражено и в первой, вивьеновской, программе Ленинградского театрального института, им созданного (тогда он назывался ИСИ — Институт сценических искусств), где существовал особый, индивидуализированный этап обучения (второй, после «подготавливающего»). Он строился со строгим учетом индивидуальности ученика. Цель — связать слово с движением и развить творческое воображение на разных драматургических жанрах, а затем и театральных стилях различных эпох.

Индивидуальность — его принцип отбора и в педагогике, и в формировании труппы. Своей задачей он считал воспитать и образовать личность человека-актера, способного к самостоятельной работе над ролью. Совершенный инструмент и совершенное им владение. Тогда есть сотворчество режиссера и актера, из которого возникает ансамбль спектакля как соединение дирижером солирующих инструментов симфонического оркестра. (Иной раз на предложение

поставить ту или иную пьесу мог сказать с сожалением: все хорошо, да вот — фюгата нет! — имея в виду Шарлотту в «Вишневом саде»). Только учитывая этот принцип, можно понять разнообразие его школы, породившей многообразие артистических индивидуальностей. Ведь в одном списке его учеников будут имена вроде бы несовместимые. Школа Вивьена соединяет потрясающее трагическое исповедничество Н. Симонова и жизненную органику Ю. Толубеева, «масляную» бытовую живопись В. Полицеймако и кружевную вязь психологических состояний М. Екатерининского, и так далее, и так далее, вплоть до удивления, что С. Мартинсон, чисто мейерхольдовский артист, тоже ученик Вивьена.

Мастер выделки этих индивидуальностей являл: «Автор спектакля — режиссер, но автор роли — артист. Индивидуальность необходима, поскольку второй план роли — мир человеческой личности, душа актера».

Впрочем, это относится к временам, когда театр под его руководством исповедовал приоритет ценности человеческой личности. Сегодня, когда все направлено аналитически на ее — личности — разоблачение, развенчание, а главное — на деиндивидуализацию — «все черненькие, все прыгают» — это, наверное, надо считать фактом истории.

Во всяком случае, это объединяло всех мастеров этой сцены, а Вивьен опять же сопрягал исторически сложившийся принцип формирования труппы Александринского театра со своеоб-

## Я ИМЕЛ ЧЕСТЬ ВЫХОДИТЬ С НИМИ НА ОДНУ СЦЕНУ

АРКАДИЙ ВОЛГИН

Все-таки до неприличия быстро летит время! И вот уже оказывается, что не так много осталось людей, которым выпало счастье общаться с великими артистами Александринки. Иногда быть с ними на сцене и видеть их за кулисами, в жизни. Их — подлинно великих и таких земных. И быть может, эти отрывочные эпизоды, свидетелем которых я был, напоминают об уникальных мастерах и светлых людях.

Николай Константинович Черкасов из театра был фактически уволен. Пришел новый директор, который мало разбирался в театральных делах, и после очередного тяжелого разговора Николай Константинович сказал, что, видимо, ему придется уйти. На что директор радостно ответил: «Ну и уходите!» И Черкасов навсегда ушел из театра. Когда в Англии Лоуренс Оливье преподнес ему венок как лучшему актеру мира, он разрыдался и сказал, что на его родине так не считают. Он был уволен из театра, а когда он умер, хоронил его весь город. И вторым несли венок от семьи Косыгиных. Он был другом Косыгина, стоило ему снять трубку и сказать: «Понимаешь, какое дело произошло», — и этого директора как ветром бы сдуло. Но он не мог себе этого позволить...

Поэтому мне и хочется рассказать о тех, с кем мне выпало счастье вместе работать.

Леонид Сергеевич Вивьен. Личность удивительная. В твидовом пиджаке, с бабочкой, с неизменной трубкой — аристократ из старинного французского рода, инженер по образованию и учитель всех звезд Пушкинского театра. У нас сейчас, когда изображают аристократов, выпячивают грудь, надуваются и говорят через губу. Более демократичного человека, чем Вивьен, я в жизни своей не видел. Он как-то легко, свободно ходил, помахивал руками. У него был свой определенный маршрут наверх, в четвертый ярус.





*Сидят: В. В. Меркурьев, Л. С. Вивьен, К. В. Скоробогатов.  
Стоят: Н. К. Черкасов, В. П. Кожич, А. Ф. Борисов. 1951*

Он объяснял, что так отдыхает на каждом марше. При встрече он часто говорил: «Чик!» А если ему говорили: «Добрый день», отвечал: «Безусловно!» Когда его спросили, что такое «чик», он ответил: «Это, стало быть, милый, честь имею кланяться. Чтобы не так долго было».

Для него Симонов был Коля, а Меркурьев — Вася. И они, в общем, его побаивались.

Уверен, что во многом благодаря Леониду Сергеевичу царил в театре атмосфера порядочности, подзабытого слова — «приличности». Когда я сегодня слышу, что Леонид Сергеевич безразлично относился к людям, я думаю о том, что с 1937 года по 1953-й в этом театре попал за решетку один человек, и того скоро выпустили...

В свое время мы все много и упорно учились марксизму-ленинизму. И вот какую историю рассказал мне Алексей Александрович Ян. Они с Вивьеном пришли на очередной экзамен по истории партии. А следует заметить, особых знаний этого предмета у Леонида Сергеевича не было. Экзамен шел приблизительно так:

Экзаменатор. Леонид Сергеевич, наверно, мы с вами не будем говорить по билету, это не очень удобно...

Вивьен. Да.

Экзаменатор. В каком году был первый съезд партии?

Вивьен. Гм. Стало быть, милый, знаю. Дальше!

Он был, как и все его ученики, большие артисты, немного ребенком. То есть многие его поступки чисты и наивны по-детски. Приводит как-то раз Леонид Сергеевич в театр и радостно сообщает, что нашел замечательную пьесу. Приводит и автора — Войтехова, который написал знаменитую пьесу «Павел Греков», потом был посажен. Он оказался одним из первых реабилитированных. Войтехов читает нам первый акт своей пьесы, все в восторге, ждут продолжения, но второй акт еще в процессе написания, а будет еще и третий. Мы начинаем репетировать. Читаем второй акт — он значительно хуже первого. Леонид Сергеевич смущен, но уверяет труппу, что Войтехов к третьему акту разойдется: «Живет у меня на даче, ест, стало быть, клубнику, и все у него будет хорошо!» Накануне премьеры появляется третий акт. Ахинея полная. А декорации уже этажа в четыре стоят. «Ну что ж, давайте прогоним это безобразия», — говорит Вивьен. Приходят на прогон люди из органов искать крамолу. Но все пропускается, ибо ничего нет вообще. «Ну что ж, стало быть, милый, не получилось, — заключает Вивьен, — ребенок был недоношенный».



*Н. К. Черкасов — Хлудов, В. И. Честноков — Голубков. «Бег» М. А. Булгакова.  
Режиссер Л. С. Визьен. 1958*

Владимир Иванович Честноков. Сказать, что это был скромный человек, — значит не сказать ничего. Ни разу за все годы совместной работы мне не удалось первым с ним поздороваться. Ну никак не получалось! Я как-то заблудился, придя в театр. Мечусь, понимая, что опаздываю на репетицию, вижу: сидит Владимир Иванович. Я к нему: «Помогите!» Он говорит: «Я сейчас вас провожу». Лифта тогда у нас не было, и он, пожилой человек, побежал со мной на пятый этаж. Короче, мы заблудились с ним вдвоем. И потом он объяснял, что артист Волгин не виноват: это он, Честноков, плохо знает Александринку.

Они учили нас. Учили самым фактом своего присутствия. Учили во время спектакля. Очень тактично, неназойливо.

Мы репетировали пьесу Володина «Назначение». Спектакль не вышел, к сожалению; а мне думается, это была лучшая и единственная в полном смысле слова режиссерская работа Игоря Олеговича Горбачева. У меня что-то не заладилось с ролью. Вдруг ко мне подходит Владимир Иванович и говорит: «Аркаша, вы все правильно делаете, у вас роль в кармане, но вы стоите не на той ноге. (А я играл такого бабника, самбиста.) Понимаете, вы вперед стоите, а Саня — он откинулся назад. Поменяйте ногу. Сместите центр тяжести!» Я попробовал — и почувствовал себя совсем другим...

Юрий Владимирович Толубеев. Я имел честь — нет, не дружить, это было бы с моей стороны слишком самоуверенное заявление, но бывать у него в доме...

Мы вместе играли в спектакле «Дело, которому ты служишь». Он приходил в театр гримироваться где-то за час. Иногда, если я играл Устименко, мы с ним сидели в одной гримбурной, и я видел, как он все делал, размеренно и постепенно. Снимал брюки, потом рубашку. Уборная благоухала хорошим одеколоном. Он был пижон, даже ботинки чистил каким-то неммыслимым кремом. Так же постепенно, деталь за деталью, он одевался, в промежутках курил, задумчиво ходил по гримерке. И если я прибежал минут за пятнадцать, то получал большой нагоняй. В спектакле наши герои — Богословский и Устименко — встречаются, и оба хромают. Толубеев — Богословский восклицает: «Хорошо, хоть на разные копыта охромели». Однако так случилось, что в начале отпуска я сломал ногу по-настоящему и охромел таким образом, что «копыта» поменялись местами. Звоню я Юрию Владимировичу перед началом нового сезона и прошу «переставить» ногу. Я затрудняюсь повторить точно текст, который услышал в ответ, но смысл его был примерно таков: «Ты что, с ума сошел? У меня вся роль на эту ногу поставлена!»

разно им употребленным советским принципом коллектива единомышленников.

Интересно, что история театра пока еще «не заметила» этого уникального противоречия ведущей идеи «коллективизма» на всех уровнях, объединенного «единомыслием», и наличия великолепных, ярких, ренессансных по разнообразию и дарованиям индивидуальностей в искусстве советской эпохи. Вивьен это противоречие воплощал в себе, воспроизводил в учениках и воссоздавал в картине мира своих спектаклей. В них представляла жизнь столь же многообразно и многоцветно, как и коллектив спектакля, подобранный им из разноликих талантов его актеров.

Известно, что Вивьен отличался широтой и терпимостью к режиссерским удачам не только у соседей, но и на сцене руководимого им театра. Он приглашал на постановки Н. Акимова и Г. Товстоногова, к тому же постоянно работал рядом с замечательным режиссером В. П. Кожичем. На чем же они сходились, особенно с Кожичем? Во взглядах на сущность и природу этого театра как театра мастеров, призванных к полноценному, объемному воплощению человека, к



*Н. К. Черкасов — Варлаам.  
«Борис Годунов» А. С. Пушкина.  
Режиссер Б. М. Сушкевич. 1934*

*А. Н. Волгин — Каргин, В. В. Меркурьев — Сергей Иванович.  
«Тяжкое обвинение» Л. С. Шейнина. Режиссер В. В. Эренберг. 1966*



созданию уникальной конкретности образа. Оба считали обязательным видение за персонажем масштабной личности актера, учитывали его исповедальную власть над зрительным залом. Актер всегда должен быть выше персонажа. И Кожич мастерски «учитывал» личности Юрьева и Горин-Горяинова, Мичуриной-Самойловой и Корчагиной-Александровской в «Лесе», а Вивьен — Симонова во «Фландрии», «Моцарте и Сальери», «Борисе Годунове» и Черкасова в «Беге»...

Можно подумать, что при такой системе мастера-актеры как бы застывали в своеобразном амплуа. Однако это случалось только с режиссерами-постановщиками, использующими готовые данные артиста. Только «своему», внедрившемуся в индивидуальность и умеющему ею управлять, Мастера позволяли вмешиваться в технологию создания образа. Тогда и получались открытия новых сторон личности, как у Черкасова в «Беге», у Симонова в Сальери, у Борисова в Кисельникове («Пучина») или у Честнокова — Алексея Ивановича («Игрок»).

С точки зрения современной режиссерской агрессии получается какая-то странная режиссура, «обслуживающая» актера. Разумеется, это не так. Именно через жизнь актера удавалось сказать то, что никоим образом не могло быть выраженным в слове, ограниченном цензурными запретами. Так в «Беге» в первую очередь через то, что делал и как жил на сцене Черкасов, Вивьену удалось рассказать о трагедии белых в Гражданской войне, о трагедии всей русской эмиграции. А в спектакле «Все остается людям» через него же — о трагическом одиночестве



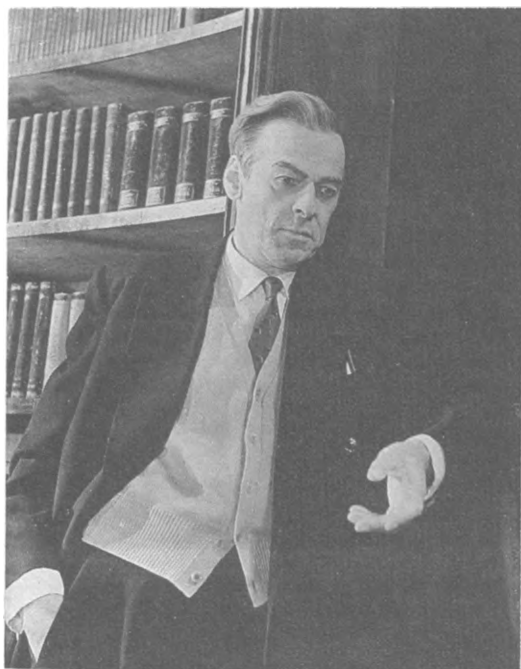
*Н. К. Черкасов — Дон-Кихот,  
Б. А. Горин-Горяинов — Санчо Панса,  
«Дон-Кихот» по М. Сервантесу,  
пьеса М. А. Бугакова. Режиссеры  
В. П. Кожич и А. Н. Даусон. 1941*

В целом ряде вопросов он был жесткий человек. И тут неважно, как он лично к тебе относится. Главное — правда театра. И это было в них во всех. Все они далеко до входа в театр снимали головной убор в прямом и переносном смысле слова.

И еще одна история. Очень был сложный период в театре. И Юрий Владимирович поехал к Романову, тогдашнему первому секретарю обкома партии. «Ну, я ему все скажу!» Вернулся счастливый: «Все в порядке». «А что там было?» — спрашиваем. «Как что? Ну я ему сказал: во-первых, что это такое? Сигареты «Аврора», крейсер революции, а какой-то флажок черт-те какой, пачка вся помятая... И он тут же позвонил при мне директору табачной фабрики, и всё — сигареты уже сняты с продажи! И подарил мне альбом». — «А вы поговорили там...?» — «Нет, не успел». У него и обида изливалась в какой-то детской форме. Как-то он позвонил буквально ночью: «Аркашка, слышишь, я тут стихотворение новое написал». И если там было слов девяносто, то семьдесят передать на бумаге нельзя. Говорят, сейчас эти стихи в Бахрушинском музее...

Мне посчастливилось с первой своей роли быть занятым в спектаклях, в которых играл Николай Константинович Симонов. Играл я и в спектакле «Перед заходом солнца». Первая картина. На сцене все действующие лица, человек тридцать, просто так стоять неинтересно. Решил: снимают отца фоторепортеры, а почему бы и сыну, которого я играл, не фотографировать? О Симонове говорили, что ему вообще неважны партнеры: он никого не видит. Где-то после двадцатого спектакля я перестал фотографировать, поднадоело. В антракте Николай Константинович спросил: «Аркадий, почему вы перестали фотографировать? Я что, не фотогеничен стал?»

«Тяжкое обвинение». Плохая пьеса была. Симонов и Меркурьев играли по существу эпизодические роли. По две картины у каждого было. А я играл молодого следователя. Сцена, о которой хочу рассказать, потом стала знаменитой, о ней все писали. Герой Симонова, крупный инженер, на которого написан донос, приходит к первому секретарю обкома. Его играл Василий Васильевич Меркурьев. Секретарь дает ему бумагу, в которой изложено обвинение. Николай Константинович читает эту бумагу — он каждый раз читал ее, именно ч и т а л, от начала до конца. А кто-то смел утверждать, что он чуть ли не артист школы представления! Пауза была минуты три-четыре. Читая, он брал спичечный коробок и постепенно поднимал его. В зрительном зале было слышно, как кто-то дышит, не то что шевелится. А рука с коробком все шла и шла вверх. Потом коробок выпал из резко разжавшихся



**Н. К. Черкасов — Дронов.**  
*«Все остается людям» С. И. Алешина.*  
**Режиссеры Л. С. Вивьен**  
**и А. Н. Даусон. 1959**

таланта в коллективе карьеристов от науки. Из уроков разнообразных сопряжений Вивьену удался главный — он сумел осуществить прямую связь времен и традиций с острым чувством современности. Он часто цитировал Э. Делакруа: «Надо работать средствами, присущими эпохе, в которой вы живете, иначе вас не поймут, — и вам уже не жить». Это чувство современности диктовало ему выбор пьесы, художника, постановку света, мизансценические решения, но важнейшим оставался смысл жизни человека на сцене. И поэтому, даже стяжав славу и популярность в кино, все знаменитые артисты этого театра стремились обратно, «домой», чтобы здесь им помогли открыть в себе что-то новое, неизведанное, чтобы было чем жить дальше.

Для «музыки» его спектаклей очень важным было соотношение вторых планов ролей — миру души актера. Вот этот второй план роли и умножался на персонаж. И когда Вивьен назначил на роль Хлудова Черкасова, то он делал все возможное, чтобы увести артиста от того первого и простого, что так хорошо умел делать Черкасов, — от изображения персонажа. Это было необходимо, особенно после того, как артист уже «потратился» в целой серии портретных ролей в кино да и на родной сцене сыграл Маяковского в режиссуре Н. В. Петрова («Они знали Маяковского»). Черкасов мастерски умел «вылезать в шкуру роли» — по его собственному выражению — и зачастую говаривал, что еще не готов играть, мол, не знает, как этот персонаж ходит. В возрастных и портретных трансформациях был легок и неузнаваем. Но Вивьену нужен был в

пальцев и падал на стол. Весь зал вздрагивал от этого звука. И вот что меня поразило: однажды в антракте я увидел, что Николай Константинович что-то делает с коробочкой. Я подошел и вижу: он ее туго набивает спичками, чтобы коробка была тяжелой и звук падения звонкий. А ведь ему достаточно было только выйти на сцену, и зал был полностью в его власти. Его обожали, боготворили. И пожалуй, он был из всех них самым большим ребенком. У нас в актерском фойе стоит диванчик. Однажды, проходя мимо, я вдруг слышу раскаты гомерического хохота. Стоит Николай Константинович и рассказывает анекдоты. Несколько раз я был свидетелем, как это происходило. Рассказ анекдота заключался примерно в следующем: «Бежит собака по песу... Ха-ха-ха...» У него текли слезы, он задыхался от смеха. Куда бежит собака, так узнать и не удавалось, но смешно было безумно, он умел заразить человека «с пол-оборота».

Однажды Николай Константинович пригласил меня сниматься в своем творческом вечере. Я бы горшки за ним пошел выносить, а он: «Не могли бы вы принять участие...» Уровень такта и культуры, который нам сегодня и не снится!

В спектакле «Дикий капитан» у него была реплика: «Я там был и обнаружил людоедов». И вдруг мы видим, что явно готовится какой-то сюрприз. Симонов носится по мастерским, суетится. И вот на одной из репетиций он выходит на сцену с мешком и на словах про людоедов вытряхивает на сцену его содержимое и начинает хохотать. Оказывается, он заказал бутафорские человеческие кости! Меня ввели в «Дикого капитана» срочным вводом: артист заболел, и я за день учил роль. Минут за сорок до спектакля стучусь к Симонову: «Простите, можно? Мне бы хотелось пройти текст, я сегодня первый раз». Прошли текст. Симонов: «Все хорошо!» — «Простите, если я что-то не так сделаю...» Симонов: «Так кого вводят — вас или меня? Я сделаю так, как вам удобно».

Василий Васильевич Меркурьев. Мне посчастливилось сыграть с ним много спектаклей. Так вот, у Василия Васильевича была, смею думать, одна очень болезненная тема: он всю жизнь мечтал играть героев. Это была его неслетая песня. «Вот Коля Черкасов, Коля Симонов, они героев играют, а я нет».

Однажды ехали мы с ним из Риги в Ленинград и часа три проговорили. Он мне говорил: «Отелло — это же я!» И он начал читать монологи. Следует заметить, что текст он всегда знал очень приблизительно. Сюжет как-то еще знал, но при этом свято верил, что знает текст до конца. И когда его спрашивали, как



*Н. К. Симонов — Протасов, О. Я. Лебзак — Маша. «Живой труп» Л. Н. Толстого.  
Режиссеры В. П. Кожин и А. Н. Даусон. 1950*

он работает над ролью, он всегда отвечал: «Я вам скажу так: у меня главное дело — твердое знание текста». И тут он мне начинает читать монологи Отелло. Мне было забавно минуты две-три, через три минуты я уже слушал не отрываясь, минут через пять думал: «А почему бы и нет?». И к концу был уверен, что другого Отелло и быть не может.

А что касается знания текста, то он «выезжал» за счет потрясающей органики. Должны мы были в Киеве на гастролях играть все то же «Тяжкое обвинение». Василий Васильевич говорит: «Товарищ Волгин (он всегда звал меня «товарищ Волгин»), завтра праздник, 7-е ноября, и Николая Симонова пригласили на трибуну. Меня тоже пригласили, но я не пойду. А он пойдет и, наверное, там себе позволит... Так что мы должны быть на спектакле готовы». Приходит вечером совершенно трезвый Симонов и «в лоскуты» — Василий Васильевич. А у меня первая реплика: «Следователь Каргин явился по вашему приказанию, товарищ первый секретарь обкома партии!» Он должен меня спросить: «Как вас зовут?» Я отвечаю: «Сергей». — «Сколько тебе лет, тезка?» Я отвечаю: «Двадцать один». Вечером выхожу я на сцену и вижу, что Василий Васильевич смотрит метра на полтора мимо меня. И я понимаю — беда. Стою. И слышу первый текст: «Тезка, а тебе сколько времени?» — «Двадцать один». Пауза. Сложная игра, какое-то похмыкивание. Я шепчу текст, а Василий Васильевич: «Ты что шепчешь, ты громко скажи, что я думаю». Я, конечно, сказал, но самое удивительное не это. Спектакль смотрели артисты киевского театра, потом они пришли за кулисы и стали восхищаться Меркурьевым. Я говорю: «Ребята, он был сегодня в тексте не очень тверд...» — «Да в каком тексте! Не валяй ты дурака!» Текст ему вообще был не нужен. Он просто ж и л на сцене — и всё.

Сейчас принято ругать то время, но я утверждаю, что они делали всё очень искренне. Играли паршивые роли, каких-то ходульных секретарей обкомов и вкладывали в них свое сердце. Конечно, обманывались и обманывали, но как-то по-детски, иногда даже смешно. Был у нас спектакль «Танцы на шоссе», и репетировал главную роль Меркурьев. Но там был конфликт поколений, и он отказался играть в этой «антисоветской» пьесе. Василий Васильевич так это переживал, что даже попал в больницу. Он искренне, до боли в сердце, верил, что нет конфликта поколений, не должно у нас быть...

И вот еще история, услышанная мною в том же поезде Рига — Ленинград от Василия Васильевича: «До чего ведь додумались: обвиняют меня во всех смертных грехах, говорят, что у меня там стадо коров заведено на даче. (У него дача в Громоове была.) А я им рассказываю такую штуку. Рядом с дачей у меня аэродром есть, я попросил летчиков, чтобы они от взлетно-посадочной полосы еще метров пятьсот проложили шоссе, чтобы мне в объезд не ездить. Когда самолеты не летают, я по этому шоссе, по бетонке и еду на дачу. И надо тебе сказать, что у нас там в округе есть бык. Ну не бык, а просто людоед! Как видит человека, так бросается, А у меня коровка есть, одна коровка, а не стадо, как говорят. Вот однажды я гуляю по бетонке с зонтиком и в красных трусах — жарко. И вдруг этот бык. Ну, думаю, мне конец. И тут вышла моя коровка. Она-то меня и спасла: отдалась ему прямо на взлетно-посадочной полосе. А говорили — стадо. В обкоме, когда я им все это рассказал, некоторые люди плакали!»

Если я рассказал о них что-то не вполне корректное, пусть меня простят Бог и они. Но я действительно люблю их всех. Они для меня великие артисты и великие люди.

*Записала ИРИНА ОБРАЗЦОВА*





*«Ревизор» Н. В. Гоголя. Режиссер Л. С. Вивьен. 1952. Сцена из спектакля*

Хлудове не портрет, а тот трагический гротеск, почти трагическая клоунада, к которой он вел Черкасова в сценическом образе.

Черкасов боялся играть Хлудова. За ним стояла фигура Слащева-вешателя. Документы, история Гражданской войны рассказывали о Слащеве страшное. Страшное было и у Булгакова. И, объясняя персонаж Черкасову, Вивьен подарил Хлудову талант. Хлудов, говорил он, — талантливый полководец и ненавидит тех, кто, натренировавшись на парадах в Царском Селе, по бездарности предал Россию. Именно поэтому его ненависть обрушивается на Врангеля, поэтому он видит всех вокруг предателями. Погибла Россия, и потому ничего и никого не жаль. Для Вивьена «Бег» был трагедией эмиграции — трагедией Шаляпина, Рахманинова и других замечательных людей, выброшенных революцией за пределы России. Он заряжал Черкасова праведным гневом в несправедном деле. И рядом ставил Честнокова в роли Голубкова, рассчитывая на его беззащитную негибнущую доброту. И Честноков с его предельным чувством ансамбля и непрерывной линией жизни персонажа становился даже не отдельным лицом, а как бы глазами зрительного зала. Он был неистребимо доверчив и совестлив. Мало этого — ответствен за бессовестность других. Именно он в Константинополе незаметно пробуждал ответственность за других в Хлудове, выводил его из трагического столбняка — спора с невидимым Крапилиным.

Мощный, разрушительный и преобразующий темперамент Черкасова как бы разбивался о тихую, упорную беззащитность Честнокова. А от Фрейндлиха в этом спектакле потребовалось только «изобразить» Врангеля. Бруно Артурович

*Н. К. Симонов — Сальери,  
В. И. Честноков — Моцарт.  
«Маленькие трагедии» А. С. Пушкина.  
Режиссер Л. С. Вивьен. 1962*







*Н. С. Рашевская — Анна Устиновна,  
А. Ф. Борисов — Кисельников.  
«Пучица» А. Н. Островского.  
Режиссеры В. П. Кожич и А. Н. Даусон. 1955*

рассказывает, что Вивьен ему так и сказал: а вот Врангеля, кроме тебя, изобразить некому. Будто сформулировал одну из самых сильных сторон артиста — мастерство психологического портрета.

Концепция спектакля рождалась у Вивьена через драматургию ролей. В этой работе он сосредоточивал сотворчество режиссера и актера, сопрягал концепцию персонажа со вторым планом роли — душой, индивидуальностью артиста. Где же пределы режиссерского воздействия на работу мастера, способного к самостоятельной работе над ролью? Ведь эта самостоятельность — один из главных педагогических постулатов обучения и воспитания в школе Вивьена.

Действительно, когда сравниваешь работу таких артистов у разных режиссеров, то становится очевидным этот предел воздействия режиссера и предел самостоятельности актера.

Когда Черкасов играл Маяковского в постановке Н. В. Петрова («Они знали Маяковского»), то, не загруженный никакой концепцией роли в спектакле иллюстративном, он был всерьез оза-

бочен лишь изобразительно-портретной стороной роли. Больше всего его смущала поза Маяковского, читающего стихи. Ну почему, почему поэт читал, стоя на широко расставленных ногах? Рисунки, хроника, современники фиксировали эту позу. У Черкасова не получалось. Интонация не совпадала с пластикой. Для Черкасова это всегда было знаком неслеланной, необъясненной роли. На какое-то время даже был отложен выпуск премьеры. Но однажды на репетицию примчался радостный Черкасов: ему подарили американские ботинки на толстой синтетической платформе. И он понял: платформа мешает... Ноги надо держать врозь... Изобразительная задача была исчерпана, и ею исчерпана роль.

Когда же Черкасов работал с Вивьеном, будь то роль Грозного в «Великом государе», или Дронова во «Все остается людям», или Барона в «Скупом рыцаре», он получал концепцию роли, уводившую его от прямой изобразительной задачи, подчинявшей себе его пластическое мастерство.

Иной раз ему было невыносимо трудно. Так было с ролью Барона. Вивьен добивался трагедии властолюбия. Деньги — средство. Черкасову мешала цель — власть. Для чего она... Наслаждение властью... Он этого не понимал. Оживал в сцене

*Ю. В. Толубеев — Блохин,  
С. С. Сытник — Лезушка.  
«Сказки Старого Арбата» А. Н. Арбузова.  
Режиссер А. А. Музиль. 1971*



с герцогом, когда в нем просыпался рыцарь долга — другая цель.

«Предел» был, разумеется, в каждом из Мастеров. Однажды даже Вивьен ошибся, когда поручил роль Макбета Симонову (1940 год). Не получилось. Симонов оказался неспособен играть Зло человека, подчиняющегося Злу. И, назначая его на роль Сальери, режиссер задавал трактовку пушкинской маленькой трагедии как трагедию Сальери, как историю трагической ошибки. Симонов не мог ограничиться драмой зависти — трагик Симонов мог только «присвоить» персонаж и жить на сцене со всем простодушием и откровенностью гения, обнажая самые сокровенные пружины душевной жизни. Он делал потрясающие «открытия в глубь человеческой породы»<sup>1</sup> и «жил в искусстве ради прославления безграничных нравственных и духовных сил человека»<sup>2</sup>.

Эмоциональные взрывы Симонова потрясали зал — они были совершенно непредсказуемы и спонтанны на каждом представлении спектакля. Его герои были из тех, кого трудно встретить в повседневности. (Впрочем, разве можно встретить в жизни трагического героя?) Ими не управляла обычная житейская логика. И тем не менее Симонов всегда был психологически достоверен, хотя никогда не опускался на уровень жизнеподобия. Его герои были душевно окрылены, даже тогда, когда он пытался придать им характерность. Никто, кроме близко наблюдавших его, не замечал, что Сатина в «На дне» он играл, по-волжски «окая», а в роли капитана Ивня («Дикий капитан») ходил морской раскочкой. Любые «привязки» к бытовой характерности не замечались, тонули в совершенно уникальном, ни с чем не схожем душевном мире его созданий. Даже попав в тривиальную ситуацию пьесы «Тяжкое обвинение» Л. Шейнина, он читал донос на себя молча, глазами, а потом широко отводил руку в сторону, будто отбрасывал гнусный лист, и это чтение и жест вызывали овацию в зрительном зале. Это был немой эмоциональный взрыв.

При всей непредсказуемости внутренней жизни его героев Симонов был актером четкого сценического рисунка. В работе с ним Вивьен был озабочен жесткой мизансценой — необходимостью помочь Симонову найти пластику позы и жеста, удержать в рамках мизансцены его «вулканический» — как говорили в старину — темперамент. И круг его ассоциаций был вполне реалистичен. Астрова, как он сам рассказывал, он знал в жизни: это был знакомый его отца, человек, талантливый во всем, но не совершивший ничего из-за внутренней пустоты. А Сальери он построил на странной, на первый взгляд, живописной ассоциации: работая над ролью, он рисовал глухого Бетховена, окруженного сонмом видений, стоящих за его спиной.

Нет, не его персонажи, а он сам был с горных вершин, озарявших его создания.

Как-то на вопрос — чем определяется личность актера? — Вивьен сказал: наличием своей большой нравственной темы (с ее позиций актер объясняет персонаж). Черкасов мог открыть в

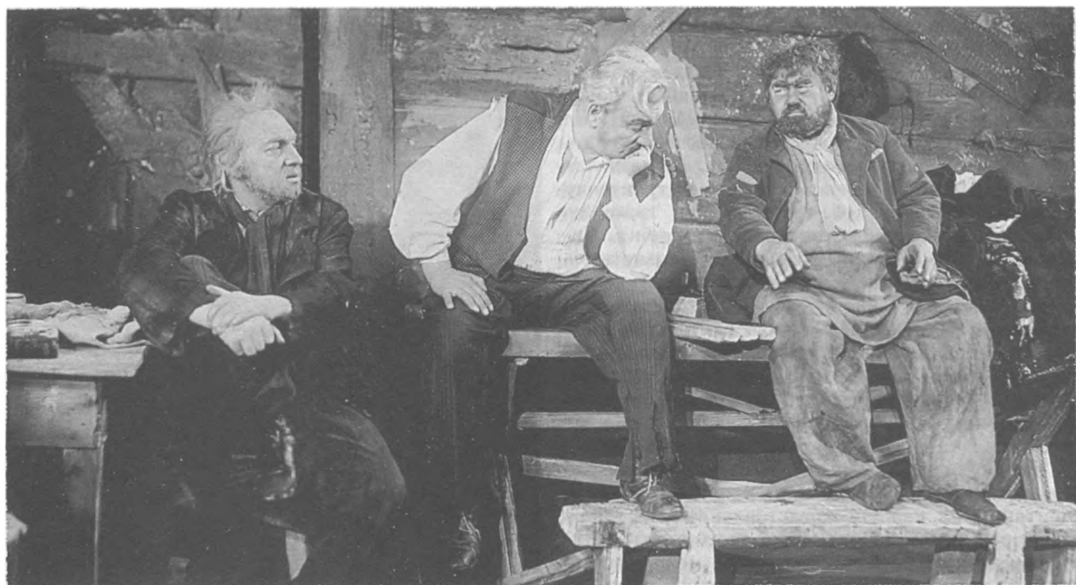


*В. В. Меркурьев — Грознов.  
«Правда хорошо, а счастье лучше»  
А. Н. Островского.  
Режиссер И. В. Мейергольд. 1958*

своим героем любые причины его неадекватного поведения и в трагическом гротеске выявить противоречивый строй человеческой души. Как бы ни был эксцентричен его сценический рисунок — он объяснял человека. И если Симонов, создавая сценический персонаж из своих душевных порывов и возможностей, поднимал его на не встречающуюся в обыденной жизни духовную вертикаль, он тоже объяснял возможности человека. И ни тот, ни другой никогда человека не приговаривали. Драматургия страдания человека в экстремальных условиях бытия раскрывалась ими по-разному, но с той силой убедительности, которая удивляла и потрясала как открытие. У них не было конечных оценок, оценки возникали у зрителя из представления о том, что исключала нравственная природа этих актеров.

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Русский трагик // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 589.

<sup>2</sup> Цимбал С. Николай Симонов. Л., 1973. С. 14.



*М. Л. Никельберг — Актер, Н. К. Симонов — Сатин, Ю. В. Толубеев — Бубнов.  
«На дне» М. Горького. Режиссеры Л. С. Вивьен и В. В. Эренберг. 1956*

В формах самой жизни или в формах своей жизни — вот спор, идущий много десятилетий вокруг способа существования актера на сцене. Конечно же, ни Черкасов, ни Симонов никогда не играли в формах своей жизни. Даже когда Черкасов играл Дронова — депутата, ученого, общественного деятеля — персонаж, во многом совпадающий биографически с самим исполнителем. Играл почти без грима, и похожим, и не похожим на себя. Не было в неостановимо разнообразном, ежеминутно меняющемся Черкасове той самоуглубленной непрерывной работы мысли, что у Дронова. Даже печаль Черкасова по поводу его неотступной болезни не сопрягалась с тем сосредоточенным ожиданием смерти, к которой был приговорен персонаж. Все было сходно и несходно.

И дело было не в гриме и не в признаках характерности. Характерность для мастеров — предлагаемое обстоятельство, обуславливающее поведение. Отсюда изящество сдержанной пластики Дронова — человек экономит силы, ощущая их ограниченность. Отсюда — напряженная шея у Ивана Грозного, шея, вынужденная буквально подпирать тяжеленную шапку Мономаха.

А у Толубеева — Бубнова его немисливо заросшая шерстью физиономия и фантастическое пальто из множества заплат. Оно необходимо, чтобы актер мог рассказать, как рачительно акуратен Бубнов, как любовно он оглаживает, поправляет этот ворох лоскутков, когда идет продавать свои картузы. И как вольно, будто плащ, будет распахнуто это одеяние на пьяном и веселом его хозяине, украшенном ожерельем из баранок. Все эти детали нужны: они — средство, помогающее погрузиться в ситуацию.

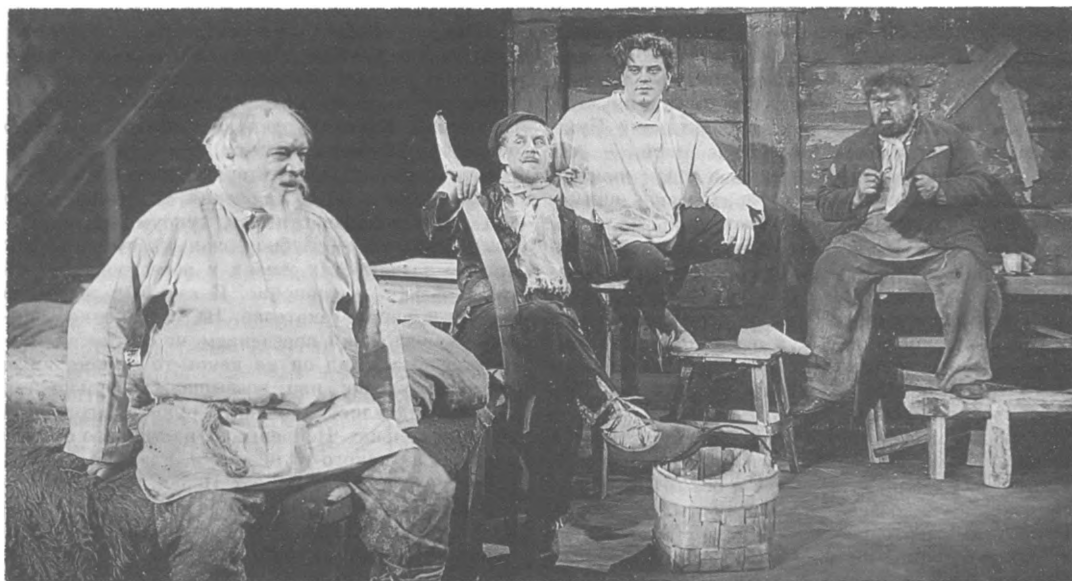
Каждый из них умел так глубоко погружаться в ситуацию («действующие лица, господа!»), что заражал и заряжал своим действием партнера.

Толубеев рассказывал, что, играя Городничего, все пытался увернуться от пронзительных и хитрых глаз Осипа — Черкасова, а тот все вертелся, чтобы поймать взгляд Городничего. Так, сама собой, рождалась мизансцена кружения двух прохиндеев, пытающихся перехитрить друг друга. Они любили репетировать: каждый приносил свои варианты, и Вивьен иной раз просил: Коля (или Юра), «не больше трех вариантов»...

Точки «выходов» из ситуаций поддерживались режиссурой, переводились в образные обобщения. На репетициях «Ревизора» режиссер В. В. Эренберг предложил вообразить «Ревизора» в балете. Отсюда родилась почти танцевальная пластика сцен встречи Городничего с «начальством» из Петербурга. Порхал Хлестаков — Фрейндлих, перелетая с перил на подлокотник кресла, а перед ним скользил с балетной легкостью Толубеев — Городничий.

Театр всегда потрясение, всегда нарушение границ, говорил именно Толубеев — актер, которого сравнивали с В. Н. Давыдовым по силе жизненной правды на сцене. И эта сценическая правда рождала неповторимые, уникальные в своей конкретности образы.

Перевоплощение. У Толубеева — вот оно: можно проследить даже по фотографиям. И, конечно же, узнаваемость — нерастворимый осадок актерской индивидуальности. Куда девать бархатный толубеевский бас или неистребимый говорок Меркурьева, да и вообще всего Меркурьева



*К. В. Скоробогатов — Лука, Б. А. Фрейдлих — Барон, И. О. Горбачев — Васька Пепел, Ю. В. Толубеев — Бубнов. «На дне»*

с его ростом, массой тела, выразительным лицом — его не скроешь ни гримом, ни костюмом.

Впрочем, Черкасову тоже было никак не скрыться, хотя он был мастером трансформации и играл разные роли разными голосами: Варлама — природным басом, окрашенным подражанием Шаляпину; Хлудова — скрипучим фальцетом в сцене «На станции», а затем, постепенно, возвращал голосу басовые ноты; Мичурина же — от баса до стариковского тенорочка. Но и это совсем не затем, чтобы спрятаться. Вся голосовая партитура нужна артисту для передачи состояния персонажа. Игра в маски и масочки, игра в форму им была противопоставлена. Они не типизировали. Каждый человек-персонаж для них был единственным.

Толубеев любил преображения. А фактурность Меркурьева — постоянная величина. Но внутри человека на сцене он располагался свободно и удобно, вписывая свою фактуру в личность изображаемого, даруя ей свое обаяние, способность вызывать интерес и симпатию. Или же шел от противного — за значительностью открывал глупость, чванство, пустоту и добивался сатирического эффекта. Мог возникнуть и контраст — за внешностью сильного, уверенного в себе человека открывалась его житейская неустроенность, неприспособленность. Последний вариант всем еще памятен: это Бурцев в спектакле «Пока бьется сердце».

И при всей очевидной узнаваемости Меркурьев был актером перевоплощения. Работая над ролью, он начинал думать, ходить, жестиковать в характере, ритме и темперементе действующего лица. Он тщательно «осервезнивал» свои роли, избегая комических акцентов. Находил

в персонаже свою маленькую драму и даже в образах откровенно сатирических ухитрялся внедрить хоть крохотную, но лирическую нотку. Старый, мудрый, с причудами Грознов, роль, игранная им на протяжении всей жизни, в конечном счете оказывался трогательным стариком. Даже его Мальволио, бесконечно смешной своей уверенностью в собственном величии, был протодушно восторжен и лиричен, когда поверив — «Она в меня влюбилась!» — шел на встречу с госпожой танцующей походкой, отведя руки за спину, как крылья: летит на крыльях любви. Нога повисает над каждой новой ступенькой — вот-вот взлетит от восторга. Слово, интонация — всегда вслед за мимикой, жизнью рук и тела. А само слово... Меркурьев всегда ратовал за чистоту авторского текста, но в самом процессе произнесения с текстом происходили удивительные метаморфозы: авторский текст превращался в собственный текст персонажа, вроде возвращался в природное общение. И у партнера Меркурьев не любил любования текстом самим по себе. Часто ворчал: ну что, он не понимает, что не в словах дело?.. Сидит, сидит на них... Демонстрирует себя, не живет партнером — что означало: не действует! Значит, не живет органической жизнью, самовыражается. А это с точки зрения Меркурьева — Варламова нового времени — считалось самым большим пороком.

Любая дальнейшая попытка определить особенности индивидуальности мастера может только обострить ощущение, что всем им на одной сцене, должно быть, было тесновато. Ведь каждый из них — целый театр.

Конечно же, тесно, если спектакль объединяет одна мысль, одна режиссерская концепция, вы-

ражающая целенаправленный и однозначный взгляд на мир и человека. Такая концепция «центрует» всех персонажей, прибавляет к одному герою, к одному значению (по принципу «за» и «против»). Картина мира в спектаклях Пушкинского театра той поры была иной — она допускала многозначность мира, и в нем каждый человек имел свое право на зрительское внимание, на объяснение своих поступков, на свою, пусть маленькую, но отдельную драму. Никто не представлял узнаваемым знаком, никто не обозначался типажно.

Так в спектакле «На дне» переворачивалась бытовая сущность пьесы и возникали контуры философского спектакля с отчетливыми признаками трагедии. На дне жизни оказывались гордые, свободолюбивые люди. Не смирившиеся и не способные смириться. Конфликт строится между «дном» и «верхом» жизни. Там, наверху, Костылев, Василиса, Медведев и безымянные слуги закона — хозяева жизни. Костылев, хозяин ночлежки, смертельно боялся своих постояльцев и, одновременно, не мог встать над ними. Его мучило любопытство: вот люди, нарушают жизненный порядок, такой понятный и удобный, а ведь живут интереснее и веселее его самого, порядок соблюдающего. Непонятное было странным и значительным, оно притягивало и завораживало. Потому Костылев так боялся за Василису. «Дно» было страшным соблазном.

Все это — второй сюжетный слой, содержательный смысл спектакля, возникавший помимо событийной основы пьесы. И это становилось возможным за счет масштаба личностей актеров и неожиданных связей между персонажами, родившихся в этом спектакле.

Кажется, в этом случае Вивьен должен был признать, распределяя роли, что оркестр звучит и все инструменты на месте. В его замысле это было необходимо. Спектакль выпускался в 1956 году, в год массовой реабилитации, и общество жило в непрерывном изумлении — какие же замечательные люди были там, внизу, и кто их туда загнал! Формулы критики, а спектакль характеризовался как романтическая или философская трагедия, были эвфемизмами, скрывавшими публицистический подтекст. Тогда еще о лагерях и их населении не говорили подробно. Но спектакль не исчерпывался этим подтекстом. Иначе не жить бы ему до самой смерти Симонова, семнадцатилет. В нем происходили изменения, вводились новые артисты, а спектакль в своих многочисленных редакциях продолжал нести свое неоднозначное содержание.

На этом «дне» решали общие для всех людей вопросы. Каждый персонаж был озабочен — справедливо или несправедливо он оказался в таком положении. Каждый хотел жить лучше, чем живет сейчас, искал ответ на вопрос о выходе. Все взыскуют истины и лучшей жизни, у всех свои мечты, свои «золотые сны». Надежда никого здесь не оставляет до самой последней минуты. Трагизм происходящего в этой непримиримости с обстоятельствами, в отказе приспособляться.

Лука — К. В. Скоробогатов был не столько оппонентом Сатина, сколько соразмышляющим собеседником. Он побуждал Сатина к спору, и Сатин находил освежающий смысл в суждениях странника. К Сатину тянулись все. И в первую очередь — Бубнов. Вивьен с Толубеевым решительно пересмотрели литературоведческую концепцию образа (Ю. Юзовский списывал его в ряд человеконенавистников, тупоумных скептиков). Толубеев — Бубнов знал ржавую изнанку правды о мерзостях жизни и повествовал о ней как о факте — спокойно. И сам был веровато патлат и непривлекателен. Но постепенно заинтересовывал своим поведением, не соотносившимся с речами. Жил он на каком-то лежаче ниже нар. На уровне нар возвышалась только его голова, виднелись движения руки с иглой в толстых пальцах. Непрерывно, настойчиво он шил картузы из какого-то рванья и, казалось, ничего вокруг не замечал. Но вот Пепел начинает уговаривать Наташу. В разговоре появляется ниточка надежды, иллюзия. И тут звучит будто направленная самому себе реплика Бубнова: «А ниточки-то гнилые!» Это у него реально оборвалась нитка и, одновременно, реплика-предостережение. И так всегда: скажет что-нибудь прощательное, будто осветит ситуацию с другой стороны.

А потом оказывалось, что у этого медвежатого картузника с маленькими злыми глазками тоже есть мечта, свои «золотые сны». Когда, продав картузы, он возвращался хмельной и веселый, увешанный баранками, со связкой воблы, готовый напоить и накормить всех желающих, открывалась его влюбленность в Сатина. Ему он верил во всем. Ну как, к примеру, тут быть, когда руки заняты, а из карманов надо извлечь водку... И Сатин ему советует положить все на стол. Бубнов в восторге: ну разве не гений этот Сатин! И кому, как не ему, можно доверить оставшиеся деньги... Вот теперь все хорошо, можно и мечту доверить. Конечно же, Сатину он объясняет, как хотел бы открыть... бесплатный трактор! Все, кто захочет, заходят! Пей, ешь, гуляй — не хочу! И от восторга плясал тоже для него с неожиданной медвежьей грацией.

Пожалуй, фраза Сатина — «Человек — звучит гордо» возникла в сознании зрителя задолго до ее произнесения.

Главным в спектакле было открытие жизненного своеобразия характеров людей, сброшенных на дно. В каждом из них пульсировала душа и на какую-то долю секунды пробивалась через оболочку ободенности. А Сатин — Симонов был вместе со всеми и в размышлениях, и в делах — когда убили Костылева, пытался помочь Васье Пеплу скрыться. Его основная поза за столом — опершись седой головой на руку.

Ансамбль этого спектакля не раз привлекал внимание критиков, даже много лет спустя после премьеры. Ансамбль мастеров. В просторном здании режиссерского замысла каждому актеру отведено достаточно места, каждый получил «площадку» для строительства своего образа... Но как же собирается целое? Ведь любой из этих

мастеров может «потянуть одеяло на себя» и стать не частью, а «целым» — героем спектакля.

Наверное, самым точным было наблюдение Ю. Смирнова-Несвицкого, заключившего, что специфика ансамбля этого спектакля в «коллективном художественном мышлении»<sup>3</sup>. Для того чтобы оно проявилось и не гасла импровизационная эмоциональность актеров, Вивьен создал особую мизансценическую структуру пространства. Игровое пространство сцены было изрезано мизансценическими треугольниками. В верхнем углу оказывалось главное действующее лицо данной сцены. И это лицо со своим монологом обращено к «миру» спектакля, а «углы» резонируют, выражают свое согласие или несогласие, желание вступить в спор. «Углами» оказываются не обязательно прямые адресаты речей, а зачастую те, на ком болью отзовется эта тема. Так выражена реакция Клеца на разговор о правде и мечте после рассказа Насти; так построен уход Актера после монолога Сатина о человеке. Центр композиции — главное действующее лицо сцены — всегда обращен в зал. Это «крупный план» для ведущих мыслей сцены. Они должны вовлечь зал в свою логику. И центральные нары — это не просто «трон» Сатина — Симонова, а место, где высказываются главные мысли. Сюда присаживается Лука в важные моменты. Здесь веселится и радуется пьяный Бубнов. Именно сюда снопом сверху идет свет и как бы поднимает всю сценическую композицию по вертикали.

Эта режиссерская структура действовала как эстетическая система спектакля в условиях ансамбля «коллективного художественного мышления». При нарушении этого условия спектакль умирал (что с ним случалось неоднократно за семнадцатилетнюю его жизнь), когда в него вводились второстепенные актеры. И оживал, реанимировался, как только входили артисты, способные, по выражению Вивьена, «мыслить эмоционально». Игровое пространство изображало своеобразное «одеяло», по углам которого строились актерские мизансцены. Ввод нового исполнителя не разрушал, а провоцировал остроту восприятия партнера и реакции на его поведение.

Так на смену умному, острому, с хитрым пронзительным глазом и чувством собственного достоинства Луке — Скоробогатову пришел совсем другой странник — А. Ф. Борисов. Он был попроще, но деятельнее, активнее. Если Скоробогатов исподволь забрасывал в души ночлежников семена веры и надежды на лучшую жизнь, то Борисов трезво и просто указывал на ее возможность. Он деловито и умело подметал пол, ловко ухаживал за большой Анной, понимающе и вовремя останавливал осатаневшего Пепла. Его доброта оборачивалась простой и деятельной помощью. Тогда перестраивались многие взаимоотношения. О нем Сатин говорил по-другому — уважительнее и проще.

Менялось время, и спектакль «На дне» стал восприниматься как социальная трагедия. Пере-

оценка с точки зрения жанра прошла безболезненно. Она не затрагивала сути спектакля, скорее проявляла его подлинную природу. Масштаб социальной трагедии был определен масштабом фигур действующих лиц и увиден как трагедия общества, где хорошие люди могут оказаться на дне жизни. А долголетие спектакля — решением занять в спектакле актеров, способных быть «действующими лицами».

Коллектив мастеров школы Вивьена начал складываться накануне Отечественной войны. Его расцвет пришелся на конец пятидесятых — шестидесятые годы. Историками давно замечено, что с середины пятидесятых в искусстве, и особенно в театре, начался новый этап — резко усилился этический импульс, утверждались поиски «идеального» в человеке. Это нарастал протест против идеи коллективных винтиков как идеального состояния социума, против иерархии героев по шкале их социальной значимости. Упорно вырастал интерес к отдельному человеку, к личности, индивидуальному праву каждого быть «на особинку». Этот период был кратким. Уже в семидесятые — восьмидесятые драматургическая софроновщина опять навязывала театру социально значимого, «передового» героя. Поэтому все главные эстетические достижения этого периода строились на классике. И протест против навязываемого представления о ценностях человека и общества сказывался и выражался именно там, но никогда не приобретал формы простых аллюзий, характерных для спектаклей семидесятых и восьмидесятых годов.

Мастера Пушкинского театра раскрывали человека под социальной маской или положением, стремились рассказать о непрерывной драматической, а то и трагической борьбе людей за сохранение своей естественной человеческой сути от ломающей личность любой социальной системы. Подразумевалось, что скрытый под социальной шелухой естественный человек прекрасен, как бы общество ни считало его естественность «неправильной». Потому в центре внимания и оказались персонажи с «неправильным» поведением, начиная от Феди Протасова — Симонова до ночлежников из «На дне» и персонажей «Маленьких трагедий». И героичны создания мастеров этого периода своеобразно — героичны своей «неправильной» естественностью.

В этом была свобода их созданий, увлекавших зрителей открывающимися возможностями — каким же прекрасным может быть человек, вернувший себе естественное право быть самим собой.

В этом была и их собственная свобода, профессиональная и человеческая. Поэтому они и стали «властителями дум» своих современников и легендой Пушкинского театра.

<sup>3</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. Идеи и ансамбли // Верность революции. Л., 1971. С. 95.

# СТРАНИЧКИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

**НИНА МАМАЕВА**

В отличие от большинства Офелий, которых нам довелось видеть, эта Офелия не неопределенное юное существо, привлекшее Гамлета только своей красотой. Офелия — Мамаева обладает ярко выраженной индивидуальностью. И хотя постановщик урезал ее и без того короткую роль, Мамаева создала образ, полный глубины и художественной выразительности, который надолго запоминается. Офелия — Мамаева не только обаятельна. Она обладает незаурядным умом, и мы понимаем, почему эта девушка полюбила именно Гамлета и почему он полюбил ее. <...> Любовь Офелии к Гамлету безгранична. Он для нее — воплощение идеала. Она ни за что не хотела бы потерять его. В сцене свидания с Гамлетом мы видим, как она борется за свою любовь, пытается образумить принца, поведение которого причиняет ей огромную боль. В каждом движении Офелии, в ее мучительно напряженном взгляде, не отрывающемся от глаз Гамлета, душу которого она хочет понять, мы ощущаем всю трагедию этого чистого существа, сознающего, что разрыв с Гамлетом означает для нее потерю своей единственной духовной опоры в чуждом ей придворном мире. <...> Подлинных высот мастерства достигает Н. Мамаева в сцене сумасшествия Офелии. Потеряв рассудок, Офелия как бы сбросила давивший ей душу груз, и она уже не ходит по земле, а скользит по ней и, кажется, вот-вот воспарит. В какие-то мгновения в ее помутневшем сознании вспыхивает искра рассудка, понимание ужасной реальности, и тогда лицо ее преображается, во взгляде появляется страдание. Но это только миг. Потом она снова мечется, собирая цветы на воображаемой поляне, поет песенки, бредит наяву. Даже в этом состоянии полной духовной катастрофы Офелия — Мамаева сохраняет всю свою поэтическую обаятельность.

(А. Аникст. Быть или не быть у нас Гамлету // Театр. 1955. № 3)

Ее Нина подкупает удивительной чистотой, ясностью, радостью узнавания мира. Она доверчива и непосредственна. Она предельно естественна и проста в каждом своем проявлении. Но незаурядность, артистичность ее натуры, вдохновенный, возможно, еще подсознательный порыв к творчеству явственно ощущается, когда эта скромная провинциальная девушка очень серьезно, проникновенно и грустно читает монолог из пьесы Треллева.

Режиссер и актриса не пытаются приглушить трагизм и противоречивость чувств, наполняющих исповедь Нины в сложнейшей сцене последнего акта. Тоненькая женщина в синем глухом платье с чистым, строгим и скорбным лицом, залетевшая с холодным осенним ветром в этот уютный дом, особенно остро ощутила здесь, в родных местах, горечь потерь и испытаний. И потому так тревожно бегут мысли, отрывочные воспоминания, и хочется ей согреться, отдохнуть. Но в ее речах не только боль и тоска — в них звучит протест против грубости и жестокости жизни. Она не только оплакивает свою радостную, светлую юность. Она как бы все время вглядывается в прошедшее и в будущее, подводит какие-то итоги, чтобы сказать с твердостью и убеждением: «...Когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни».

(Н. Рабиняц. «Чайка» // Смена. 1954. 23 ноября)

*В. И. Честноков — Алексей Иванович, Н. В. Мамаева — Полина.  
«Игрок» по роману Ф. М. Достоевского. Режиссеры Л. С. Вивьен и А. Н. Даусон. 1956*







*В роли Нины Заречной.  
«Чайка» А. П. Чехова.  
Режиссер Л. С. Вивьен. 1954*



*Б. А. Фрейдлих — Гамлет,  
Н. В. Мамаева — Офелия.  
«Гамлет» У. Шекспира.  
Режиссер Г. М. Козинцев. 1954*

В ее Полине Александровне меньше всего инфернальности или стихийной «достоевской» душевной разорванности. Напротив, ее драма — драма душевной цельности, «неразрываемости», бескомпромиссной жестокой честности. Полина — Мамаева где-то в самой основе своей — простой, чистый, незамутненный человек. <...>

И если становится потрясением минута, когда Полина — Мамаева, откинувшись к стене, глядит на Алексея Ивановича, торопливо, с судорожной деловитостью сортирующего сотенные и тысячные купюры, то истоки нашего потрясения — в абсолютной ясности, с какой понимаешь простую причину ее отчаяния — отчаяния женщины, которой вместо любви предстоит платеж.

(И. Соловьева. Пять минут чуда // Театр. 1957. № 1)

*Н. В. Мамаева — Манилова, В. В. Меркурьев — Манилов.  
«Похождения Чичикова, или Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя.  
Режиссер Н. М. Шейко. 1974*



## НИНА УРГАНТ

Какая неожиданная Раневская!

Кто она? Прежде всего еще в полной своей женской силе. Если она и грустит о том, что миновало, то с тайной и плохо скрываемой надеждой, что миновало для нее еще не все. У Любови Андреевны Раневской, как играет ее Н. Ургант, что-то и впереди, пусть даже впереди последний ее карнавал, там, в Париже... <...>

У Раневской — Ургант читаешь прежнюю жизнь, видишь женскую природу, не формулу... <...>

...Обращаясь к Раневской — Ургант, некоторые критики находили в ней простоватость, недостаточное благородство жеста. Может быть, может быть... Но стоит ли так уж заботиться об этнографической подлинности наших сценических дворян... Куда серьезнее отметить, сколько в актрисе живого чеховского, трогательного нас. При своем появлении ее Раневская становится центром внимания спектакля, ее душевная жизнь, чуть виноватая улыбка собирают на себе внимание зрительного зала. <...>

Происходит разговор Пети с Раневской... Все, что исподволь накапливалось в душе Раневской, — Н. Ургант превосходно выстроила эту линию — вырвалось здесь наружу, естественно выплилось в слова. «Порочность», говоря словами ее брата Гаева, в каждом ее движении, но имя этой «порочности» — жизнь.

(А. Свободин. Большой круг! // А. Свободин. Зримое время. М., 1975)

Беатриче — Ургант подвижная и изящная, само озорство, колкое, непоседливое, и сама женственность также, грациозная и необычайно быстрая в своих реакциях. <...> Ум Беатриче — Ургант — это внезапные ослепительные вспышки молний, это плетение кружев, что складываются в прелестный узор под рукой опытной кружевницы. <...> Удача спектакля во многом объясняется тем, что оба — и Бенедикт, и Беатриче — на сцене Театра имени Пушкина по-настоящему умны, стоят друг друга и на самом высочайшем уровне ведут словесную пикировку, написанную для них Шекспиром, пикировку, что служит прелюдией к настоящему счастью — большой любви.

(А. Образцова. От дуэтов к полифонии // Советская культура. 1973. 9 октября)

Ургант, что называется, мягкая актриса. Лирика, душевность ей ближе других красок, других настроений. <...> И директор фабрики Анна Георгиевна Смирнова в исполнении Н. Ургант — женщина мягкая, эмоциональная, домашняя какая-то. В ней много нескрываемой женственности. Она, можно даже сказать, нетипичный директор, если иметь в виду сценическую традицию этого своеобразного амплуа. Возможно, даже чрезмерно мягкая. Впрочем, может ли любовь к людям быть чрезмерной?

(Е. Аб. Трудный путь к счастью // Ленинградская правда. 1974. 9 января)

В роли Раневской. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Режиссер Р. А. Горяев. 1972





*Н. К. Симонов — Клаузен,  
Н. Н. Ургант — Инкен.  
«Перед заходом солнца» Г. Гауптмана.  
Режиссер А. А. Музиль, 1963*



*В роли Анны Георгиевны.  
«Из жизни деловой женщины»  
А. Б. Гребнева.  
Режиссер С. Г. Микаэлян, 1973*

*Сцена из спектакля «Много шума  
из ничего» У. Шекспира.  
Режиссеры В. В. Эренберг и А. Н. Даусон, 1968*



## ИГОРЬ ГОРБАЧЕВ

Он вошел в театральную жизнь Ленинграда легко, шумно и празднично. Яркой кометой блеснул его Хлестаков в университетском «Ревизоре», оставив на театральном небосклоне, как и полагается комете, длинный хвост легенд, догадок и домыслов. <...>

Хлестаков — это своеобразное краткое предисловие, ключ к дарованию Горбачева. В нем сконцентрированы многие свойства творческой индивидуальности актера; их силу и своеобразие мы почувствуем впоследствии в самых разных его ролях.

Что же взял из Хлестакова с собой Горбачев, отправляясь в многотрудный путь профессионального актера? Обаяние. Обаяние жизнелюбивого, оптимистического восприятия жизни.

Вот и сказаны слова, которые много определяют в творческой индивидуальности Горбачева. Все его герои жизнелюбивы и деятельны. Иногда умные и дальновидные, иногда — простодушные и наивные, они убеждены, что все в жизни должно кончиться хорошо. И эта уверенность — философия определенного человеческого типа. <...>

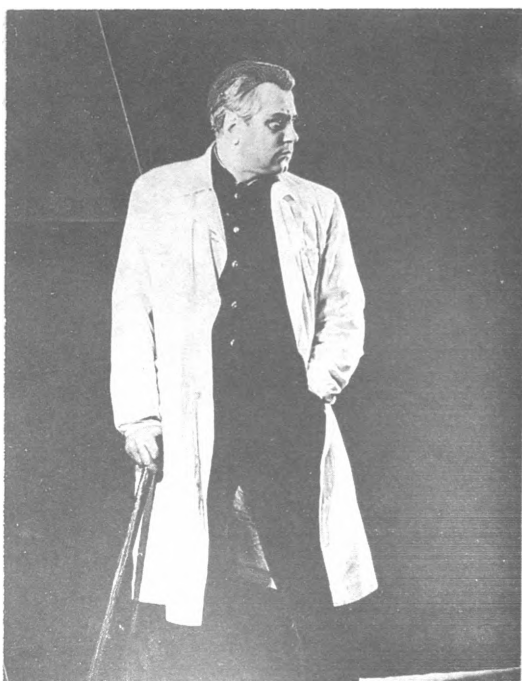
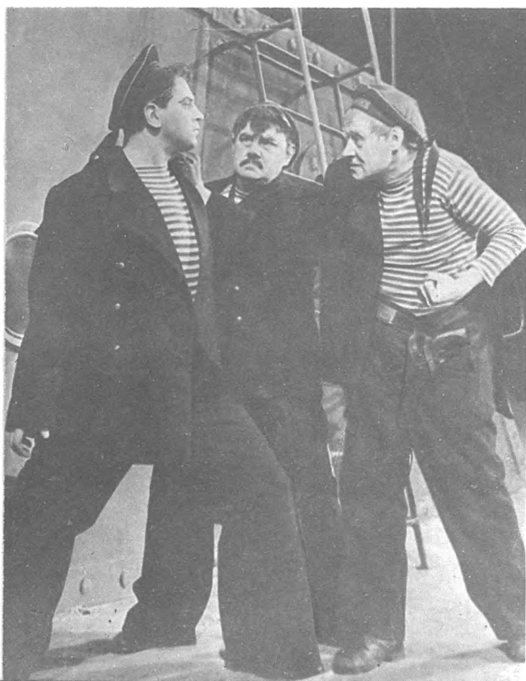
Трудно назвать еще артиста, который с таким упорством корректирует авторский материал различных ролей своим представлением о жизни. Снова и снова играя роли современников, Горбачев всегда тенденциозен. Он их любит. Он склонен их прославлять или, во всяком случае, оправдывать. Он может иронизировать над их мелкими недостатками, но никогда не обретает обличительного пафоса. К современникам Горбачев пристрастен.

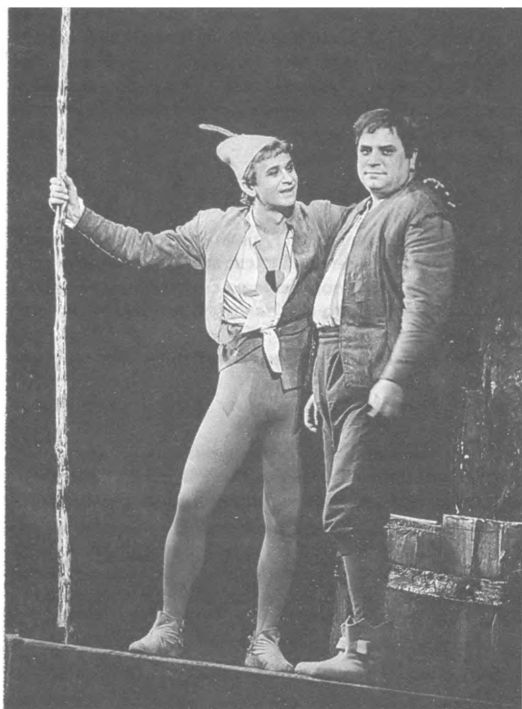
(В. Иванова. Игорь Горбачев // Портреты актеров. Л., 1971)

Из персонажей своей творческой жизни он особенно ценил Платова, героя пьесы «Друзья и годы» Леонида Зорина. Свою книгу Горбачев назвал «Я счастливый человек». Платов — тоже счастливый человек. Через все преграды он пронес веру в «город солнца» и построил его в последнем акте, о чем под финал узнают его «плутавшие» по жизни друзья. Дети друзей подражают Платову, а не своим отцам. Может быть, потому, что восторженный чудак Платов — большой ребенок. В разной степени положительные герои Горбачева все таковы — не ведают, что творят. Горбачевские офицеры и академики с седыми висками и неотразимым мужским шармом — дети в душе, они безгрешны и потому прощены. В Платове было нечто от христианина, пожившегося на раскаленную решетку и не чувствовавшего боли, ибо чувствует человек, а не фанатик. Слепота поразила глаза мечтателя, он не видел бедствий, не ощущал ударов судьбы, не слышал громов эпохи. Словно по волшебству рассеивались невзгоды и Ведерникова, и «усталого» Устименко, и Платова, и наступал мираж финального счастья — герои на поклон выходили утешенными.

*И. О. Горбачев — Алексей,  
Ю. В. Толубеев — Вожак,  
А. В. Соколов — Сиплый.  
«Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского.  
Режиссер Г. А. Товстоногов. 1955*

*В роли Устименко.  
«Дело, которому ты служишь»  
по роману Ю. П. Германа.  
Режиссер А. А. Музиль. 1967*





*Ю. С. Родионов — Тиль,  
И. О. Горбачев — Ламе Гудзак.  
«Легенда об Уленшпигеле»  
по роману Ш. де Костера.  
Режиссер И. С. Ольшвангер. 1971*



*В роли Ф. Булгарина.  
«Болдинская осень» Ю. М. Свирина.  
Режиссер Р. А. Горяев. 1969*

Герои Горбачева могли шуметь, распекают нерадивых подчиненных или стучать кулаком в кабинете консервативного начальника, но вся эта петушинная активность равнялась стоимости «текущего момента».

Ведь и морячок Алексей из «Оптимистической трагедии» предпочел «текущий момент». Настоящим анархистом этот симпатичный балтиец не был. Он нашел анархизму подходящий заменитель — вольность.

Заломленная бескозырка, кавалерийский чуб, аккуратный воротник говорили о сытой, бездумной, прогулочной службе.

В трагическом спектакле Товстоногова, где Комиссар и Вожак встретились для последнего, решительного боя, Алексей — третья сила, которая выжидает и развернется когда-нибудь в будущем. Шутство, развязный тон, неотразимость, которую Алексей проверяет на «интересной женщине», наигранная простота заполняли время Алексея, и его уже не оставалось на классовую борьбу. П. Громов в статье о спектакле выделяет курсивом слово «поведение», как бы ограничивая им глубину перемен, возможных в Алексее. Морячок классовым чутьем понял победу Комиссара чуть раньше, чем она произошла. События истории подвели к черте, за которой нельзя было остаться самим собой, весельчаком с ухватками повеласа, а приходилось быть правым или левым. А чтобы не выпасть из обоймы, надо ухватить «текущий момент». Горбачев не смел так играть, давая все же повод так читать им сыгранное. В знаменитой «Оптимистической» Алексей был интересен тем, что в нем было от Горбачева, а не от пьесы и постановщика. Лучшее в образе Алексея — разворотливая, запасливая пошлость, чуткая ко всем приметам и переменам, что несла с собой «интересная женщина» — революция.

*(Е. Горфункель. Синдром носа // Московский наблюдатель. 1993. № 1)*

Во второй половине 1960-х годов Горбачев все чаще обращается к характерным ролям, к поискам острой характерности. <...>

Образы положительных героев на пушкинской сцене, которые в течение десятилетия составляли предмет творчества Горбачева, теперь в основном переходят к Ю. Родионову. Горбачев же чаще начинает выступать в ролях смешного и ничтожного антагониста Героя. Приспособленец Малахов, выгодно оттеняющий безупречно честного журналиста Неспанова — Родионова («Справедливость — мое ремесло» Л. Жуховицкого, 1969).

Печально знаменитый Булгарин, сюжет бесчисленных каламбуров, пародий, эпиграмм, претендующий на лавры Пушкина, которого в спектакле «Болдинская осень» (пьеса Ю. Свирина, 1969) опять-таки играет Родионов. Наконец, Ламме Гудзак, деловитый и предприимчивый оппонент патетичного Тила — Родионова («Легенда об Уленшпигеле» по Ш. де Костеру, 1971). В спектаклях Пушкинского театра складывается любопытный дуэт: нервный Родионов, весь как натянутая струна, словно воплощенный дух смутений и тревоги, и добродушный, вальяжный Горбачев, крепко стоящий обеими ногами на земле.

Кстати, переменяв ампула, Горбачев тут же пришел к истинным открытиям.

(Т. Забозлаева. Игорь Горбачев. Л., 1985)

В «Болдинской осени» Булгарин появляется таким, каким он представляется Пушкину в его воображении, то есть таким, каким он может возникнуть в представлении современного зрителя. По своей сюжетной функции Булгарин жестко заключен в рамки общеизвестных фактов... И повод к его появлению в спектакле, и характер журнальной полемики, и взаимоотношения с Пушкиным взяты документально точно. Кажется, актеру трудно сделать что-нибудь в этих обстоятельствах, кроме иллюстрации общеизвестного.

Но Горбачев играет совершенно живого человека с обширной драматургией литературных и человеческих взаимоотношений, а главное — со своей драмой.

Это драма зависти. Булгарин смертельно завидует Пушкину. И не просто славе поэта, а той моцартианской легкости гения, которая ему не только чужда, но и враждебна. <...>

Этот своеобразный Сальери бездарен, но умен, он хорошо понимает свою ограниченность и смертельно ненавидит того, кто для него — Моцарт. Это смелое, даже дерзкое решение обязывает актера искать способ сближения того, что кажется несоединимым. Горбачев находит нечто неожиданное — субъективную правду Булгарина.

Внутренняя драматургия роли Булгарина, как ее строит Горбачев, это драматургия трагифарса. Актеру удается соединить подлинную искренность страданий и отчаяния Булгарина с публицистикой разоблачительной иронии. Этот Булгарин конкретен, достоверен и обобщен до той степени точности и выразительности, когда рождается многослойная узнаваемость психологического портрета.

(В. Иванова. Игорь Горбачев // Портреты актеров. Л., 1971)

В середине 1970-х годов Горбачев выдвинул свою программу развития пушкинской сцены. Идея театра-кафедры была заявлена им в спектакле по киносценарию Д. Храбровицкого «Пока бьется сердце» (1977), в котором он выступал и как постановщик, и как исполнитель центральной роли хирурга Крымова. <...>

В спектакле «Пока бьется сердце» актер очевидно делает над собой какое-то страшное, трагическое, не без потерь, усилие. Он отказывается от себя прежнего — такого обаятельного, с юмором, умеющего подыграть публике, пройтись по сцене эдакой «характерной» походочкой, покричать, посушиться...

...И, обращаясь к зрителям, словно говорил: вот как надо жить, вот как надо сгорать, вот каким бескомпромиссным должен быть человек. Это была не исповедь. Это была проповедь. Горбачев играл Героя с большой буквы, который словно отдавал себя на заклятие, приносил все богатство своей природы в жертву долгу...

(Т. Забозлаева. Игорь Горбачев. Л., 1985)

---

---

*Deus conservet omnia*



**МУЗЕЙ  
АННЫ АХМАТОВОЙ  
В ФОНТАННОМ ДОМЕ**

С 10.30 до 18.30 (кроме понедельника)

Вход с Литейного пр., 53

Тел. 272-22-11

---

---

**Литературно-мемориальная экспозиция  
в комнатах квартиры Пуниных,  
где А. А. Ахматова жила  
с 1925-го по 1952 год**

**Выставочно-концертный зал**

**Галерея «Серебряный век» —  
выставка-продажа живописи,  
графики, мелкой пластики,  
книжный салон**



# ХУДОЖНИК И СЦЕНА

ОЛЬГА САВИЦКАЯ

Главным художником Академического театра драмы имени А. С. Пушкина Март Китаев стал в 1973 году, на вершине своей профессиональной карьеры. К этому времени сценография прошла путь от внутрицеховых побед к триумфам в широком театральном мире. Сценографический цех отличался радикальностью пластических идей и шире — атмосферой творчества и внутренней свободы. Это делало его магически привлекательным. Авторитетным. Наконец, элитарным и модным. Сценография находилась на взлете, и Март Китаев был одним из творцов ее успеха.

Переход из Риги в Ленинград, на сцену одного из старейших театров страны, стал признанием личных заслуг художника и того вида искусства, которому он служил. Но удача изначально и очевидно (для самого художника тоже) таила в себе клубок противоречий.

Как художник Китаев сформировался в Рижском ТЮЗе, о котором говорил: «ТЮЗ — театр несерьезный, можно пробовать и экспериментировать». Несерьезность — раскрепощала. Студийная атмосфера. Вздурораженность поисков. Радость взаимопонимания с режиссурой (большую часть пути Китаев прошел с Адольфом Шапиро).

Не очень строгие научно, но емкие в конкретном деле понятия «живость» и «заразительность» Китаев считал высшей похвалой в работе. Его знаменитые «Тиль» или «Чуккокала» создавались этюдным способом. Импровизационность, легкость дыхания — одна из важнейших черт поэтики художника.

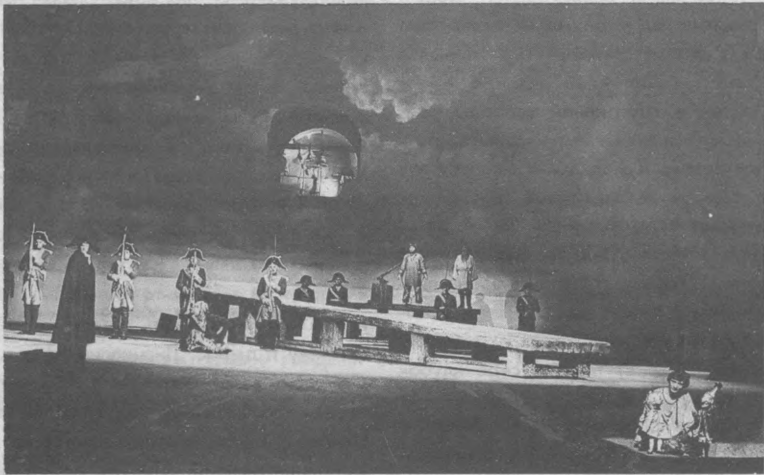
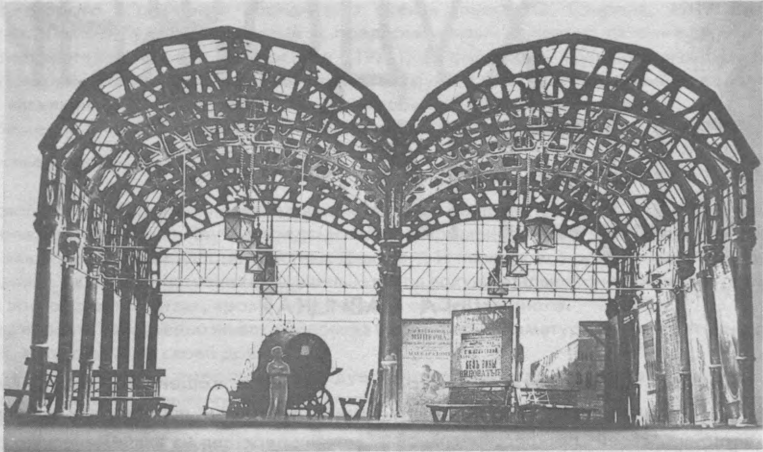
Рижский ТЮЗ располагался в здании бывшей церкви. Сцена занимала аптарную часть со всеми вытекающими отсюда неприятностями для постановщика. В Риге шутили, что Март Китаев стал лучшим благодаря худшей в городе площадке. И он, и Адольф Шапиро привыкли обыгрывать недостатки как достоинства. А когда не удавалось, то делали вид, что все равно удалось. «ТЮЗ — театр несерьезный...»

Из не отягощенного традициями, существующего налегке и поперек обстоятельств театра художник перешел на академическую сцену, где даже невооруженный глаз обнаруживал наличие традиций и затрудненность творчества. О неблагополучии Пушкинского театра говорили в открытую. Особой надежды на взаимопонимание не предвиделось. Но сцена-то была императорской! Во всех смыслах. Архитектор Росси и декоратор Головин — только две из великих теней, что создавали традицию, от высоты которой захватывало дух. Знаменитое творение Росси являлось не только идеальным театральным зданием, не только образцом русского ампира, но и чем-то большим. Его архитектура воплощала в себе суть петербургской культуры, ее эстетику и пафос. Дисциплина формы, рождающая духовный взлет. Гармоническая легкость, обеспеченная колоссальным напряжением творческой воли. Наконец, внутренняя независимость. Дух петербургско-ленинградской культуры есть и легко ощущается каждым, кто с ней соприкасается.

Никаких сомнений в том, что Китаев с конкретной площадкой справится, что новыми, на этот раз близкими к идеалу возможностями он сумеет воспользоваться, быть не могло. Но вот то, что касается «духа культуры»... Творческий метод художника, индивидуальное восприятие и эстетика были подлинно театральными. Но многое, очень многое в них являлось если не чуждым, то и не родным Петербургу — Ленинграду. Однако какой экспериментатор откажется от попытки совместить несовместимое!

Таким образом, внешний успех на поверку оказался серьезнейшим творческим испытанием.

Начало выглядело блестящим: одно за другим следуют вершинные в творчестве художника решения «Похождения Чичикова», «Детей солнца», «Иванова», «Унтиловска»... Первым в этом ряду числится созданная в 1974 году сценография к постановке Гоголя<sup>1</sup> (режиссер Н. Шейко).

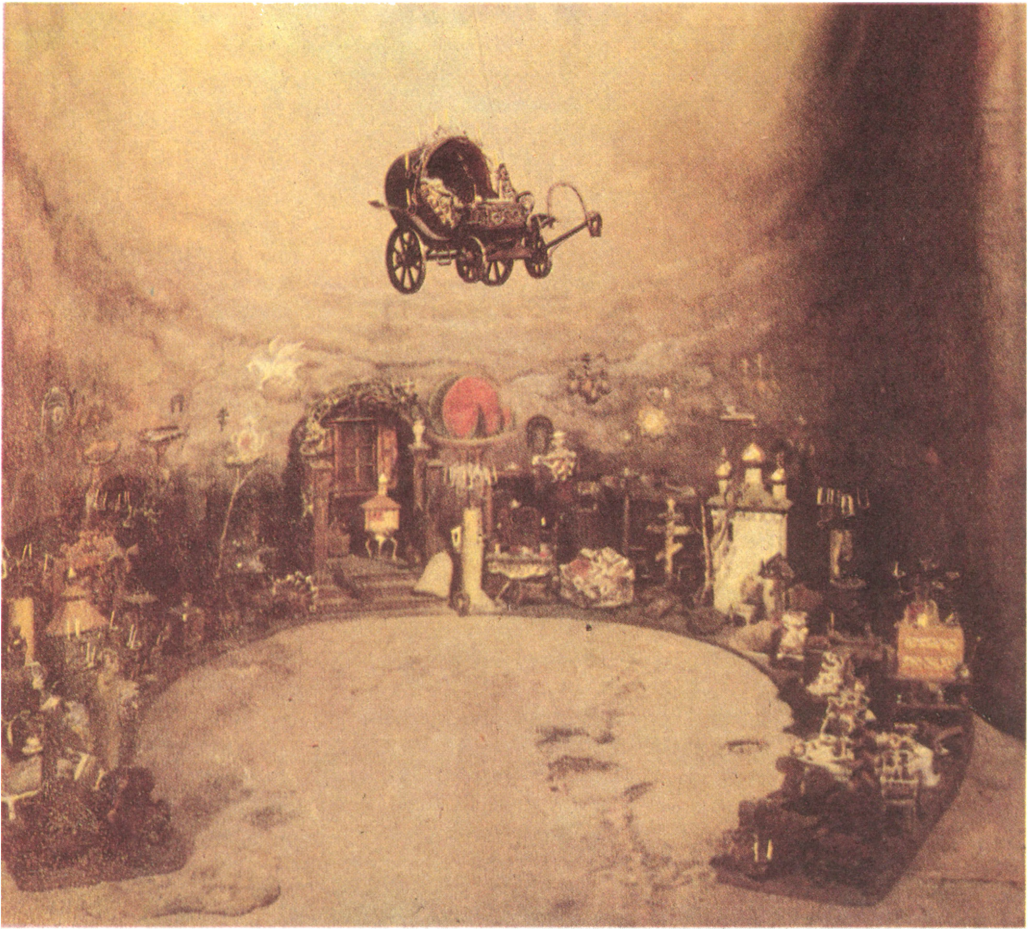


М. Ф. КИТАЕВ



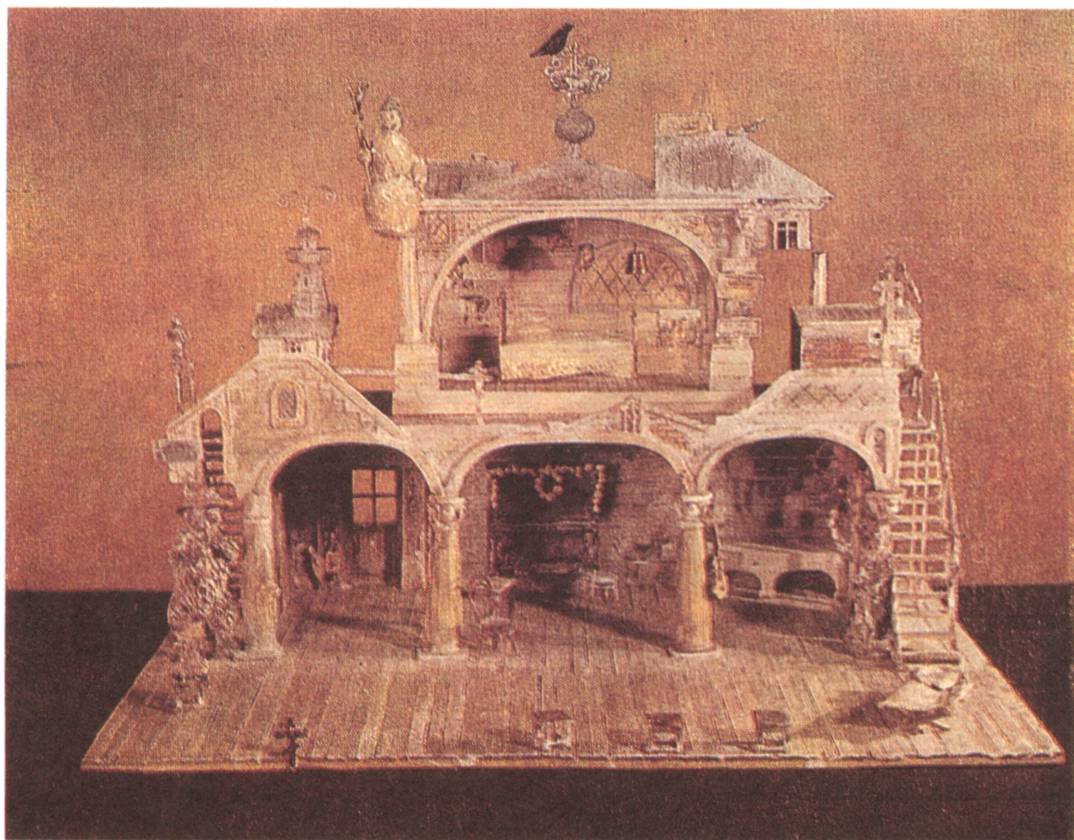
Эскиз костюма Коробочки  
к спектаклю «Полождения Чичикова, или Мертвые души»



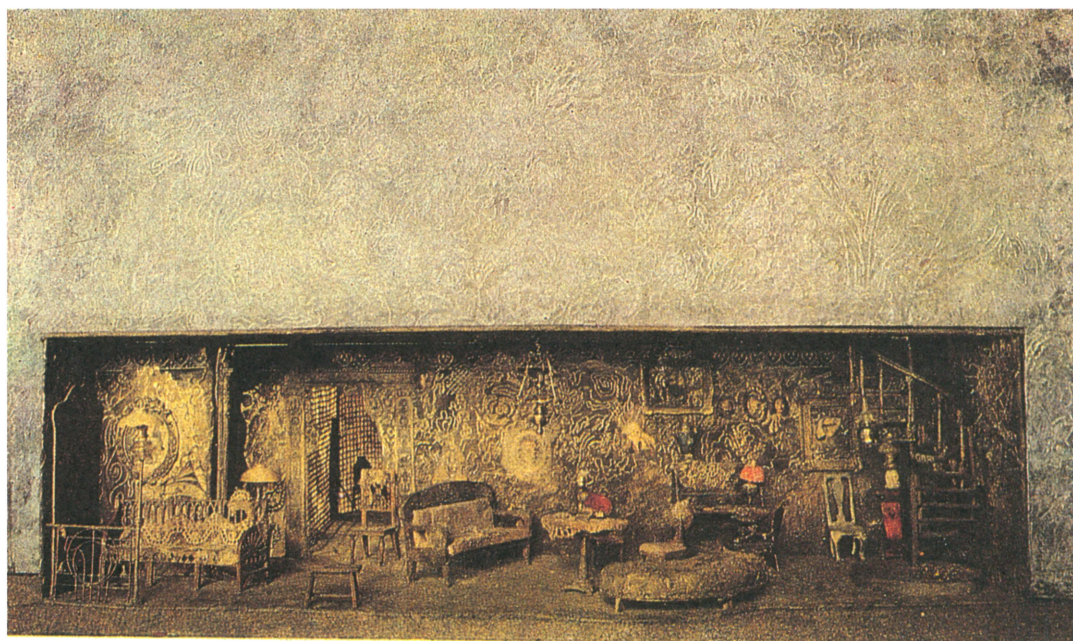


*«Положения Чичикова, или Мертвые души» по Н. В. Гоголю. 1974. Макет*

*«Унтиловск» Л. М. Леонова. 1978. Макет*







*«Дети солнца» М. Горького. 1975. Макет*



Вещи подковой охватывали площадку. Перечислялись с упоением и юмором: самовары, колеса, колонны, кладбищенские кресты, хомуты, комоды, маковки соборов, чемоданы... Вселенная вещей, где есть свои земля и небо, в котором сочно краснеет арбуз, поблескивает соблазнительно орден и порхает белая крылатая лошадь... Размахисто шествуя, процессия вещей представляла всю Россию: ее усадьбы и кладбища, деревни и церкви... комизм и убожество ее быта, печальную поэзию пространств и дорог. И над этой вселенной вещей, венчая ее, парила тоже вещь — бричка Чичикова. Спускающаяся с небес. Взмывающая над Россией.

Предметно-пространственная композиция Китаева являлась поэтической метафорой мира «Мертвых душ» — «мира веселой преисподней» (М. Бахтин).

Знакомые черты китаевской поэтики обретали незнакомые масштабы и зрелищность.

О последнем, обусловленном александринской сценой свойстве стоит сказать подробнее. Китаев — один из творцов пластической среды, определяющие свойства которой — вещественность и процессуальность. Мастер любит и ценит предмет на сцене. Вместе с тем Китаеву присуще живописное мышление. В этом нет противоречия. «Живопись расширяет вещественность на пространство и потому склонна пространство превращать в среду» (П. Флоренский). Живописность и вещественность не равны, но родственны. На их глубинной связи строятся метаморфозы китаевских творений. Его вещественная среда способна вспыхнуть живописными эффектами. Нематериальной игрой цвета и света. Чтобы затем вновь угаснуть и тлеть, сохраняя лишь возможность горения.

Здесь же важно, что вещи Китаева лишены кинестетики. Оказавшись в пространстве действия, словно намагниченные близостью героев, они переходят в иной ранг существования. Из обыденности — в драму, от логики житейской — к логике поэтической. Конечно, метаморфозы совершаются не только живописным путем. Но именно последний, как наиболее зрелищный, был избран Китаевым для александринской сцены. В дальнейшем большинство крупных работ — «Дети солнца», «Иванов», «Унтиловск» — представили собой блистательную вещественную живопись. Настоящее пиршество для глаз, как рамой охваченное знаменитым порталом. Великолепием соревнующееся с убранством зала. Что совсем не

мешает сценографии обладать и другими свойствами.

В «Детях солнца» М. Горького (режиссер А. Сагальчик, 1976) нежные абажуры ламп, стены в разводах старинных обоев, все предметы изящного и налаженного быта своим чуть тлеющим колоритом, хрупкостью готовых рассыпаться в прах фактур говорили о прошлой жизни хозяев. Но если предметы продолжали служить героям, то пространство героев «судило». Именно в «Детях солнца» Китаев «развоплощал» материю: в эпизоде холерного бунта стены таяли в свете прожекторов, оставляя хозяев один на один с безобразной в своей жестокости действительностью. Однако в спектакле задуманный эффект работал на противоположную задачу: стены исчезли, но за ними обнаруживалась... запитая солнцем лужайка с гуляющими под зонтиками дамами. Вместо холерного бунта — золотой сон. Иллюстрация красивой жизни.

Зрелищность диктовала и решение «Иванова» А. Чехова (режиссер А. Сагальчик, 1978). Художник предлагал свой вариант «трагедии в раме праздничности». Беседка, ажурные скамейки, рояль белели сквозь пышные стебли, устремленные вверх, в небо.

Зеленые листья скромного вьюнка, растущего на кладбищах, были выполнены из металла, постукивали холодно и мертво. Сад оказывался гигантским похоронным венком.

Но воля творца нередко оборачивается вольной жизнью творения. Так случилось и с «Ивановым». На сцене нарядная маска превратилась в жизнерадостный лик. Сквозь заросли поблескивали маковки церквей и светились люстры. На металлических лепестках весело играли блики. Сад переливался светом и цвел. Художник организовал живопись вещей, не уступающую полотнам импрессионистов ни в колористических достоинствах, ни в мажорности звучания. Среда жила своей полнокровной жизнью. Что вовсе не исключало драматизма происходящего. Агония человека, пережившего самого себя, в окружении ликующей бессмертной природы — такой

<sup>1</sup> Китаев дебютировал в качестве главного художника спектаклем «Совет да любовь» по пьесе В. Тендрякова, готовившимся одновременно с «Чичиковым» (1974). Первая постановка на пушкинской сцене — «Сказки Старого Арбата» по пьесе А. Арбузова (1971).

*«Таланты и поклонники» А. Н. Островского. Режиссер В. Т. Хоркин. 1980*

*«Капитанская дочка» по А. С. Пушкину. Режиссер Р. А. Горяев. 1985*

*«Капитанская дочка»*

могла быть одна из возможных трактовок. Однако театр ограничился тем, что поставил спектакль о человеке, запутавшемся в долгах и в отношениях с двумя женщинами.

Не будет преувеличением сказать, что в «Унтиловске» Л. Леонова (режиссер Н. Шейко, 1978) мысль о торжестве духовности провоцировалась материей. Чудесным преображением кучи хлама в фантастический город-дом. Казалось, жители глухого медвежьего угла соорудили памятник своему образу жизни: в два этажа громоздились дощатые клетушки, в три ряда — вывески, на ветхих лестницах примостились кладбищенские кресты. Но в этой дикой архитектуре просвечивала красота хрустального дворца. Просвечивала буквально: когда свет обводил все вокруг сверкающим ореолом, когда покрывающая строение серебристая изморозь делала его невесомым, в зале раздавались аплодисменты. Варварская жизнь в основе своей обнаруживала чистоту и мощь.

Во всех постановках Китаев создавал образную систему, способную как на взаимодействие с актером и спектаклем в целом, так и на самоценное существование. Из двух возможностей восторжествовала последняя. События пьесы разыгрывались возле декорации. Зрелище было — спектакль отсутствовал.

Поначалу ситуация не казалась столь уж безысходной. Более того, в ней парадоксально просматривались некие перспективы. Дело в том, что время одушевленной, живущей страстями героев среды уходило. В сценографии намечалась тенденция к объективизации пространства. К иным, менее личностным отношениям среды и персонажей. Трезвый, ироничный взгляд никогда не был чужд Китаеву. Суверенное положение декораций в спектакле косвенно подталкивало его на этот общий для всей сценографии путь. В узле субъективных и объективных причин не последнее место занимала возникшая в ту пору у Китаева тяга к архитектурным мотивам. Как бы ни отражала архитектура внутренний строй ее создателей, она всегда — объективная данность. А на сцене — реальная характеристика места действия. Китаев не мог остаться равнодушным к архитектурному пространству города, в котором теперь жил. Он увлекся им восхищенно и наивно. В особняке «Плодов просвещения» Л. Толстого легко узнается декор модерна Елисеевского магазина. В «Молве» А. Салынского — ритм галерей Гостиного двора. Витебский вокзал служит прототипом декораций «Талантов и поклонников» А. Островского. Но особенность Китаева в том, что он не строит архитектуру, а... пересказывает. Здесь мы сталкиваемся с чрезвычайно интересной чертой его искусства. Еще в середине 1960-х Китаевым был

обнаружен композиционный принцип, ставший для него основополагающим. «В театральной композиции не должно быть одного центра, — считает художник, — центр должен плавать». Подобный подход характерен для живописно-средового мышления, чуткого к передаче момента движения. Процессуальность мышления, ощущение спектакля как текущей во времени формы — сильнейшая сторона Китаева-сценографа. Его оформление — это серия вещественных этюдов. Каждый из них в любой миг готов стать центром, который выявляют актеры и свет. В отличие от конструктивных, полных собственного драматизма решений Д. Боровского или Э. Кочергина, сценография Китаева является в полном смысле слова средой аморфной, лишенной конструкции плазмой. В лучших творениях художника смысловая организация материала осуществляется лишь в ходе драматического действия, благодаря сильной режиссерской руке. В противном случае перед нами деструктивная, нередко бессмысленная груда материи.

Если Кочергин из материалов, казалось бы, к тому непригодных создает новую гармонию, то Китаев, даже используя архитектурные мотивы, превращает целое в руину. Мотив руины не случаен. Ведь это нечто тронутое потоком времени, несущее его следы. Растворяющееся в пространстве. Поэтому руина — живописна. Лишенная собственной целостности, она — лишь часть, она включена в процесс.

В архитектурных декорациях Китаева возникает ситуация немислимая, скажем, в произведениях Фрейберга или Кочергина. Строения Китаева можно менять и продолжать. Прибавлять ступени или колонны в «Молве». Увеличивать вправо и влево пролеты арок в «Талантах и поклонниках». Более того, руинированная архитектура легко обнаруживает свой бутафорский характер. Сценические дома Китаева запросто распадаются, разъезжаются в стороны, как это происходит в «Плодах просвещения» или в «Гамлете». Искусственность превращений вовсе не смущает Китаева: ведь это же театр! Такие эффекты можно было бы справедливо считать катастрофическим недостатком, если бы автору статьи не довелось видеть, как подобное поведение китайской декорации (именно архитектурной! именно — распадающейся!) служило мастерским метафорам А. Шапиро в таллинской постановке «Живого трупа». Когда-то, в давнем тюзовском прошлом, недостатки оборачивались достоинствами. Ныне происходило обратное. Сильнейшие стороны Китаева-сценографа — дар партнерства и умение ощущать форму как процесс — оказывались незадействованными. Без режиссуры его сила оборачивалась слабостью. Отсутствие сопостановщика подтачивало эстетику ху-

дожника изнутри. Если «живописное» направление позволило ему до известной поры существовать самостоятельно, то «архитектурный» путь показал, что такое существование — ненадолго. Китаев сохранял форму, сотрудничая с другими коллективами. Но его уход из Пушкинского театра был лишь вопросом времени.

Конечно, сценографу удалось создать ряд своего интересного произведений. Среди них такое крупное, как «Капитанская дочка» А. Пушкина (режиссер Р. Горяев, 1984). В ней место действия — российский простор. Замерзшая земля. Свинцовое, таящее грозу или выгоу небо. С которого «грянул гром»: в прорези театрального горизонта повисали колокола, концы канатов достигали земли. В «Капитанской дочке» тема отношений столицы и окраин принимала выморочный характер. В одном из лучших эскизов Китаева на помосте, среди заснеженной пустыни появлялись сверкающие золотом фигуры придворных. Обман зрения, фантом, привидевшийся в холодном сне, что снится заброшенной провинции.

Необходимо коснуться еще одного момента, проясняющего отношения художника и александринской сцены. На этот раз понимаемой не только как архитектурная данность, но и как некое культурное явление. Для Китаева «не существует... понятие «родина» в узком смысле слова — как совершенно конкретное и сугубо личное для каждого человека место, где он родился и куда его ностальгически тянет в зрелые годы, — пишет В. Березкин. — Такого рода корней, имеющих для творчества многих художников решающее значение, он лишен»<sup>2</sup>. Наблюдение критика следует уточнить: у Китаева «родина» есть, это — провинция вообще. В понятие «провинция» автор этих строк не вкладывает уничижительного или негативного оттенка. Ведь не случайно великий Феллини гордился провинциальным происхождением и даже выстроил соответствующую теорию. Дело не в фактах биографии. Давид Боровской начинал в Киеве, а не в Москве, но кто из нас об этом вспоминает! Эдуард Кочергин связан с Петербургом географически и духовно. Даниил Лидер по происхождению — петербургский немец. Высланный из города, лишенный прописки, он связан с Петербургом всем строем творчества. Удаленность от родины лишь обострила связь: дисциплина формы стала жестче, внутренняя полетность выплилась в отчаянный вертикальный рывок его сценических композиций. Да и вообще все сценографическое движение не знало деления на столицу и окраины.

Случай с Китаевым — особый. У него нет конкретной провинции: Рязани, Умани или Омска. Но есть общее ощущение ритма безмерных про-

странств. Конкретность в мелочах и невнятность целого. Отсутствие чувства меры. Быт приземленный, но человечный и милый. Поэзия медвежьих углов типа «Унтиловска». Смирение и лукавство. Пластичность жизненного процесса: притерпелость ко всему и вместе с тем неостановимое движение вперед.

В этом смысле Китаев — явление уникальное. Второго такого художника просто нет. Поэтому не случайны его многочисленные удачные постановки пьес Чехова. Не случайны — «Похождения Чичикова» и «Капитанская дочка».

Но в этом и сложность его отношений с александринской сценой, если рассматривать ее как некий культурный образ. Театр может растерять традиции. В нем могут ставиться ничтожные спектакли. Но его сцена одним своим обликом и историей будет рождать ностальгию по «столичному» прошлому. Тоску по дисциплине формы и высоте духа. По Большому Стилю. Эту ее особенность от противного проявил Китаев. В одиночку он, с его рассыпающейся, то блистательной, то невнятной эстетикой, оказался ей чужд. Ибо стиль — это целое. А целостным художник мог стать только вместе с режиссером.

Р. С. В последние сезоны Китаев работал над задуманным Александринским театром циклом шекспировских постановок. Первым стал «Гамлет» (режиссер Р. Горяев, 1992). Сценография Китаева аккуратно распадается на два элемента: необычный, тающий огромные образные возможности занавес — и все остальное.

Занавес — двухэтажный: в нем прорези, сквозь которые можно появляться внизу иверху, откинув его как ковер в средневековом замке или выглянув в узкую щель бойницы. Он может тяжело нависнуть, предопределяя ход действия важного и значительного. Может надуться, как паруса, заставляя вспомнить «Англию — владычицу морей». Или собраться в центре («как от удара в живот», напишет критик). С таким занавесом можно сыграть весь спектакль.

Но... ткань поднимается, обнаруживая группу архитектурно-театральных элементов: часть библиотеки, громоздкую кровать, лошадь в доспехах, опрокинутые зубцы замка... и многое другое, разъезжающее на фурках под удары колокола.

Замысел художника ясен. Опрокинутый Эльсинор. Лабиринт ночного сознания человечества, где, как в сновидении, пространство клубится и часть, оторвавшись от целого, тщится его заменить...

<sup>2</sup> Березкин В. Март Китаев. Л., 1984. С. 101.

# Сюжет длиною в двадцать пять лет

ТАТЬЯНА МАРЧЕНКО

У Ростислава Горяева, ученика Л. С. Вивьена, «роман» с Александринским театром долгий. Это — сюжет длиною в двадцать пять лет.

Начало сюжета — спектакль «Болдинская осень», 1969 год. Пьеса актера Александринки Ю. Свирина, он же драматург средней руки, чьи многочисленные сочинения по столичным сценам не блистали. Но ведь это — о Пушкине, и академическому театру имени великого поэта так престижно было бы иметь спектакль о нем как визитную карточку. К тому же автор все-таки «свой». Вот только ставить никто не брался.

Молодой режиссер Ростислав Горяев взялся. И продемонстрировал свое главное качество — любовь к актеру и умение с ним работать. Выяснилось, что актеру с этим режиссером «живется весело», хотя и не «вольготно». Это — по-александрински. Только — не всякому актеру. И это тоже очень по-александрински.

У Горяева «хорошо жилось» молодому Ю. Родионову в роли Пушкина. Вдвоем они сотворили немислимое: на сцене жил, дышал, смеялся... поэт, а не ходячий самоцитатник. Да, конечно, и до встречи с Горяевым у этого актера внутри светилось нечто, что никак не поддается точному словесному определению. Что-то «над» — над бытом, жизнеподобием, какая-то солнечная энергия.

...Те, кто не видел Пушкина — Родионова, сходите лишний раз на площадь Искусств, стойте у знаменитого памятника Аникушина. Рассказывают, что после окончания премьерного спектакля скульптор за кулисами изучал и глазами, и руками актера, словно «прозревая» в нем Пушкина, и восклицал восторженно-изумленно: «Не может быть!» А Николай Симонов, великий Сальери, смотрел спектакль от начала до конца (что не было в его обычаях) — и за кулисами молча поклонился затрепетавшему перед живым божеством актеру.

Это чудо сошло из летящих улыбок и открытого смеха, из по-кошачьи гибких линий тела и неожиданных свободных поз, больше в молчании, чем в слове, в ощущении непрерывно текущей потайной жизни духа поэта. И еще — в той атмосфере, которую зримо материализовал для этого Пушкина режиссер, — в вихревой вьюге тюля и света («Мчатся тучи, вьются тучи...»), в хороводе

людей, исторически подлинных и созданных фантазией поэта. А как великолепно сыграл Игорь Горбачев Фаддея Булгарина, этого сладострастного доносителя, Хлестакова, дожившего до чинов и власти. Однако Игорь Олегович роль свою не любил и, похоже, режиссеру ее не простил.

Так заявил о себе Р. Горяев в этом театре.

А затем был сюжет с «Вишневым садом».

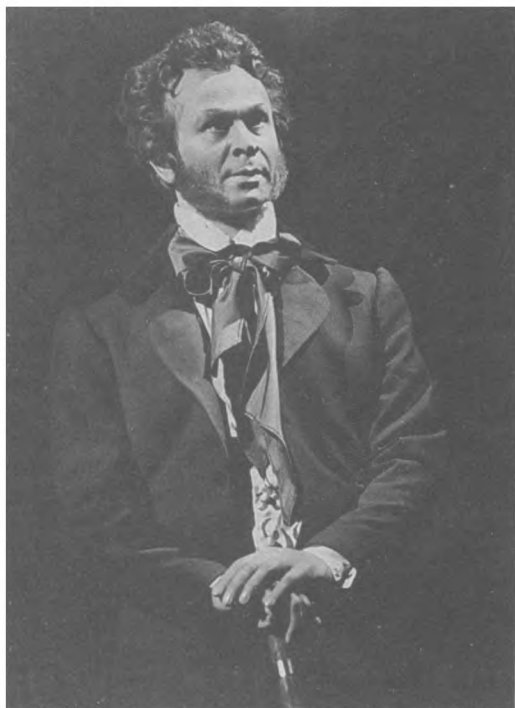
Где это видано, чтобы спектакль, имевший громкий успех, на который, словно пчелы за медовым взятком, слетались критики из Москвы, где так великолепно играли актеры, театр сам, своею «рукою», уничтожил? Не по «совету» обкома, не по запрету «свыше» — сами отыскали крамолу и сами ее извели. Это был апрель 1972 года.

...Вы помните финал картины Ф. Феллини «8 1/2»? По пустынному пляжу кружит нескончаемый, как сама жизнь, хоровод. Печальный клоун и маленький Гвидо — в одной цепочке. Пустынный светлый пляж, пустынное светлое небо и удаляющаяся змейка маленьких черных фигурок — танец жизни и смерти, карнавал бытия...

Нет, конечно, не как подражание, а по сходству философского мироощущения помнится печально-веселый хоровод, словно пронизавший весь последний акт горяевского «Вишневого сада», продолжающийся, кажется, в бесконечности за его пределами. Ведет Шарлотта — М. Вивьен, безродная циркачка и клоунесса этого странного бала, увлекая за собой под припрыгивающую, щемящую мелодию еврейского оркестрика всех без разбору, взявшихся за руки, вдруг уравнившихся в общем движении, быть может, в потоке истории...

В этом спектакле снова оказалось несколько замечательных актерских работ. Прежде всего Раневская — Н. Ургант и Фирс — Ю. Толубеев.

Раневская — Ургант — воплощение слабой, грешной и прелестной женственности, портретно — словно сошедшая с полотен Тулуз-Лотрека. Она по-детски сердилась, смеялась и в то же время текуче-неуловимо была душой не здесь, а там, в своем Париже, думала только о своей любви к «этому ужасному человеку» — единственному смыслу и оправданию ее мотыльково-легкой и такой неистребимой витальности. А Фирс — Толубеев — как столетний кряжистый дуб, высыхающий после давнего



Ю. С. Родионов — Пушкин.  
«Болдинская осень» Ю. М. Свирина, 1969

удара молнии (после «несчастья» — воли), но пока господ рядом, ему есть еще зачем дышать, жить... Он — последняя опора, которой держится этот готовый рухнуть дом.

И, конечно, опять Ю. Родионов: на этот раз он — Лопухин, тонкий, нервный, взрывной...

На сцене Александринки свершалось очень важное: актеры жили все вместе, в психологически глубоком, философском спектакле, где жесткая режиссерская мысль не существовала отдельно, сама по себе, а была замешана на соке этой жизни.

Но сколько было горячих обличительных речей на худсовете и партбюро! Говорилось, что режиссер искажил Чехова, сделал революционера Петю Трофимова болтуном и тем самым посмеялся над «светлым будущим», в котором мы с вами теперь уже живем. Как говорится, «против лома нет приема» — перед политическим обвинением умолкли все в театре. Спектакль «сошел» с репертуара, исчез из афиши. А в 1974 году, по требованию общественности (!), был возобновлен. Теперь Фирса играл М. Екатерининский — хрупкий, как былинка, вот-вот дунет ветер — и упадет последний хранитель порядка в доме. Не везло этому спектаклю: в конце сезона умер Екатерининский, и «Вишневному саду» пришел конец.

Вернулся Горяев в театр через десять лет. Вернулся опять с пушкинской темой. Это был спек-

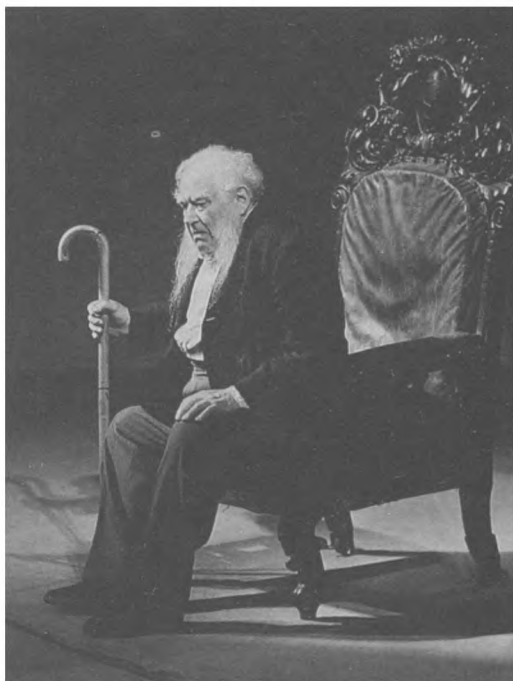
такль «Капитанская дочка» (1984), отмеченный критикой как театральное событие. Вопреки древнему изречению режиссер Горяев сумел войти в одну реку не только дважды, но и трижды. В третий раз — привез с собой на роль Пугачева актера из провинции, по всей своей стати как нельзя лучше вписавшегося в ряды замечательных александринцев той поры, — В. Смирнова. Да поддержал его все тот же Ю. Родионов, блестяще сыгравший Швабрина. Режиссер и актеры говорили на одном языке.

И вновь прошло десять лет, прежде чем осуществилось еще одно возвращение, начался еще один сюжет.

Два последних, «послегорбачевских» сезона Александринки можно назвать «горяевско-воробьевскими»: оба режиссера поставили по два спектакля. В. Воробьев — комедии Гольдони и Пиранделло, Р. Горяев — трагедии Шекспира. Александринка, как тяжелый корабль, скрипя и раскачиваясь, стала галсами продвигаться вперед.

Мироздание и человечество — соотношение, возможное на этой сцене. Александринка — театр «большого стиля». Так предусмотрено самой архитектурой здания — на этой громадной, глубокой сцене, для этого многоярусного бело-золотого зала может и должен работать режиссер, для которого не страшны Время и Пространство, который способен включить их в свой замысел.

Ю. В. Толубеев — Фирс.  
«Вишневого сада» А. П. Чехова, 1972





*Н. Н. Ургант — Раневская, Ю. С. Родионов — Лопазин. «Вишневый сад» А. П. Чехова. 1972*

*Б. А. Фрейдлих — Гаев, М. К. Екатерининский — Фирс. «Вишневый сад» А. П. Чехова. 1974*







В. Ф. Смирнов — Пугачев,  
М. А. Долгинин — Гринев.  
«Капитанская дочка» А. С. Пушкина. 1985

Горяев — из тех, кто способен. Вступая в союз с художником (с М. Китаевым — трижды), с композитором (с А. Петровым — всегда), он раздвигает рамки сюжета, мыслит в масштабах истории и человечества. Пластически, живописно, звуково.

...Эпическое многолюдье — на суперзанавесе «Капитанской дочки», воспроизводящем старинную гравюру «Церемония шествия Ея императорского величества в Москву». И такой же людской поток льется по авансцене, а в нем — Петруша Гринев, один из многих, песчинка мироздания. Так сразу задается масштаб сценического повествования — человек и история.

...Не белизна цветущей вишни, а иссохшие корявые ветви оплетают дом Раневской (художник И. Иванов). Ветки проросли даже через циферблат часов (а часы бьют все вразнобой). Вишневый сад умер еще до того, как по нему ударили топоры...

Огромный суперзанавес М. Китаева в «Гамлете» — увеличенный до масштабов российской сцены старинный пергамент с рисунками шекспировского театра и его персонажей. «Весь мир театр...»

Сцена как бы переходит в зал — это в «Гамлете» и «Отелло». Открыта и сумрачна ее глубина. Словно опрокинулись зубцы башен Эльсинора. А выступы сцены — будто языки застывшей лавы, вдаются в партер. На этих «языках» будет тосковать, лежа

ничком, грешный Клавдий и размышлять — Яго. В «Отелло» оркестровая яма вдруг заполнится водой, и зрители окажутся то ли по другую, чем герои, сторону одного из венецианских каналов, то ли на побережье Кипра, и полетят на них настоящие водяные брызги. Во всю ширь и глубину, в полную высоту раскрывается сцена, втягивая в себя зал — свое продолжение и (возможно) зеркальное отражение. Ибо история повторяется вечно, и каждое время имеет своего Гамлета и Отелло.

Вот тут-то и возникают первые «но»...

В процессе работы над «Гамлетом» режиссеру и актерам оказалось не так-то просто найти общий язык. Режиссер хотел, чтобы актеры говорили, а не вещали, чтобы жили, а не носили себя по сцене. Человек «команды», он надеялся на «своих», тех, с кем работал раньше, с кем было когда-то полное взаимопонимание. Остальные, думалось, подтянутся. Молодые — само собой.

Художник и композитор и на этот раз из «команды» не выпали. С актерами все обстояло сложнее. За долгие годы даже органически-правдивый, как сама земля, В. Смирнов разучился... говорить попросту. Растерялась рядом с молодым, напори-

В. Ф. Смирнов — Гамлет,  
Е. К. Зиминая — Офелия.  
«Гамлет» У. Шекспира. 1992



стым Клавдием — А. Баргманом Гертруда — Н. Ургант. «Команду» надо было создавать наново.

А спектакль надо было собирать и показывать. Первый спектакль — первый галс на трудном выходе большого корабля из гавани.

Первый раз у него так получилось: «здание» спектакля — отдельно, актеры — отдельно. Каждый — на свой лад, и все — врозь (привычно, по-александрински).

Гамлет — Смирнов заговорил все-таки просто, хотя словно и вполголоса, и проза — подстрочный перевод М. Морозова, специально выбранный режиссером, видимо, чтобы не провоцировать у актеров поэтическую высокопарность, звучит у него бытово-тяжеловесно. Не философ он — простой, добрый человек, попавший в капкан жестоких обстоятельств.

И Отелло его немудрен, по-детски простодушен, прям в своих реакциях. Видимо, ощущая недостаточность трагедийного начала в актере, режиссер неожиданно включил в свой спектакль монолог Отелло из оперы Верди — как внутренний голос героя, что ли... Выглядит это несколько странно: иллюстративно — для режиссера, обидно — для актера, который остался при убеждении, что в стихотворном тексте он и сам бы сумел себя показать.

Рядом, но как-то отдельно от простоватых героев Смирнова, сами по себе существуют с виду непривычные ближайшие его партнеры: Е. Зими́на — Офелия и Дездемона, И. Волков — Горацио и Яго. Она — этакий гадкий утенок, худенькая, бледненькая, по-детски наивная. И он — словно играющий каждый раз сольную партию, тщательно продуманную и отделанную — чтобы не по традиции. Горацио — студенческого, вполне современного облика юноша,

очки в тонкой металлической оправе, то ли юнгштурмовка, то ли гимнастерка, в руках — неизменные листочки, куда он, присев в сторонке, торопится неукоснительно занести все события, а на самого Гамлета — ноль внимания. И змеевидный, вкрадчивый Яго, в матросской тельняшке и развевающимся на ветру шарфе, с постоянной улыбочкой на тонких губах. Он еще и бессмертен — вопреки Шекспиру, не погибает, а спасается бегством со сцены через зрительный зал, оставаясь, так сказать, среди нас...

Душевных и духовных переливов, тонкостей психологии не получилось. Спектакли не сотканы — монументально выстроены. Актеры демонстрируют костюмы разных эпох, зритель смекает: ага, это значит, что шекспировская трагическая ситуация — для людей на все времена. Тем более, что массовка невинно декламирует гумилевское «Все мы — смешные актеры в театре Господа Бога...» В итоге мысль режиссера читается как пропись, а не рождается из дыхания сценической жизни.

А зал полон. Зал радуется слову Шекспира и красоте зрелища. Молодая критика ехидничает, ибо она ведет отсчет от своего сегодня. Старшее критическое поколение жадно ловит малейший знак того, что горяевская шекспириана сдвинула-таки корабль Александринки с прикола.

Про режиссера здесь не скажешь: «Пришел, увидел, победил». Сюжет раскладывается на простенькую арифметику: три плюс два. Между слагаемыми — долгие годы, а в них — инерционная сила. На ее преодоление тоже нужно время. И возможно, мы еще увидим горяевский александринский спектакль, где «большой стиль» и тонкое плетение жизни человеческого духа, явленное новой «командой» театра, соединятся гармонично.

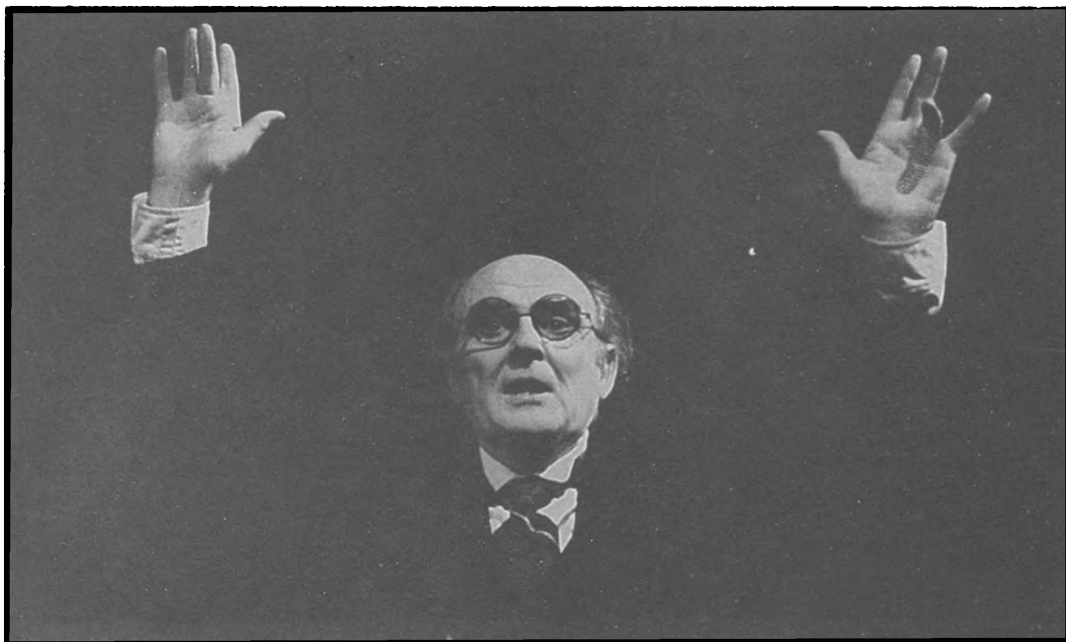
# ОКНО В ИТАЛИЮ

АЛЕКСАНДР АЛЕШИН

Имя Владимира Воробьева в особых комментариях не нуждается. За его плечами спектакли в Театре музыкальной комедии и Ленком, в Большом драматическом и Комиссаржевке, постановки в Германии, Польше, Болгарии, телевизионные фильмы и фильмы для большого экрана.

В Александринском театре Воробьев поставил два спектакля, что для режиссера, исповедующего принцип отдельного спектакля, достаточно много. Обе постановки по случайному стечению обстоятельств или намеренно сделаны по пьесам итальянских драматургов. Впрочем, обращение Воробьева к Гольдони кажется вполне закономерным. Режиссер и до того не раз обращался к творчеству великого итальянца — можно вспомнить телефильмы «Труффальдино из Бергамо» и сценическую версию его в Театре музыкальной комедии или «Влюбленных обманщиков» Гайдна, либретто к которому написал Гольдони. Сам Владимир Егорович говорит об этом так:

*Н. С. Мартон — Чампа. «Колпак с бубенчиками» Л. Пиранделло*



— Мне очень нравится Гольдони. Мне кажется, что я его чувствую. Еще с детства остались воспоминания о «Слуге двух господ». Когда учился, я ставил отрывки из этой пьесы. XVIII век привлекает меня своей театральной декоративностью, фантазмагоричной сказочностью, авантюристкой. Меня все время тянет в XVIII век, который, может быть, лучше всего выразил Гоцци, — яркий, театральный, парадоксальный, интеллектуальный. Но мне свою фантазию реализовать помогает именно Гольдони. В отличие от Гоцци, у которого надбывтовые страсти, у Гольдони из быта возникает поэзия.

— Так вы в споре Гоцци — Гольдони на стороне последнего?

— Да. Потому что в Гольдони есть какая-то реальная сила. Правда, его пьесы непереводимы до конца — там есть игра диалектов, которая создает особую музыкальность, и она при переводе теряется. И тогда приходится ее компенсировать натуральной музыкой. А раз звучит музыка, сразу появляется пластика. Поэтому, вероятно, почти все, что к Гольдони обращается, так или иначе приходят к музыкально-драматическому жанру. Я недавно смотрел на видео спектакли Стреллера, и там то же самое. Хотите, покажу альбом о гольдониевском фестивале?

Воробьев листает красочное итальянское издание, посвященное лучшим постановкам произведений Гольдони в разных странах. Среди множества ярких фотографий и статей есть и фрагмент из его «Хозяйки гостиницы». Застывшее в стоп-кадре порывистое движение, яркие костюмы, улыбки на лицах — достаточно точный образ спектакля.

— Владимир Егорович, имела ли для вас значение сценическая история «Хозяйки гостиницы» и, в частности, постановки на александрийской сцене в прошлом?

— Честно говоря, для меня такие моменты не очень важны. В своей практике я стараюсь ставить пьесы, которые не шли хотя бы в ближайшее время. Поэтому я, наоборот, стараюсь идти вопреки традициям. Моё решение спектакля отличается от того, что в «Трактирщице» обычно подчеркивалось: девушка из народа отвергает любовь высшего света и выходит замуж за простого парня — такая демократическая трактовка, которая вычитывалась во всех постановках, виденных мною, включая фильм с моей любимой актрисой Гундаревой. Она, кстати, сыграла Мирандолину после того, как у меня в «Труффальдино» была мужанкой. Перечитывая Гольдони, я сделал для себя открытие, что на самом деле пьеса о другом

## «ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ» РАЗГОВАРИВАЕТ ПО-РУССКИ, РАЗВЛЕКАЯ И ТРЕВОЖА

В этой русской «Хозяйке гостиницы» тонко чувствуется XVIII век, почти рококо-изысканно-пышный, радостный и полный ритмов, как полон крещендо Россини, музыку которого режиссер использовал в спектакле.

Это XVIII век, в котором любовная игра сочетается с эмоциональным чувством, развлечением. Розыгрываем и шуткой. Это XVIII век, который по ходу развития спектакля проникается тревогой и болью XX века, пронизан атмосферой мюзикла с обилием современной музыки и песен, исполняемых самими актерами.

Этот спектакль в некоторых моментах далек от канонического текста пьесы и тем не менее очень верен по духу и прекрасно передает существо драматургического замысла Гольдони: юная Мирандолина утверждает интеллектуальность, независимость и достоинство женского мира, который стремится освободиться от давящих условностей света.

Режиссер Владимир Воробьев добавляет пьесе типично русский мотив: Мирандолина тоже влюбляется в Рипафратту, но их характеры слишком сильны и независимы для того, чтобы их встреча закончилась браком. Мирандолина выходит замуж за Фабрицио, но в финале спектакля она плачет, потому что Рипафратта для нее теперь потерян.

(«Ил Темпо». Рим, 1994. 18 ноября)

Н. В. Панина — Мирандолина, Н. В. Буров — кавалер ди Рипафратта.  
«Хозяйка гостиницы» Ж. Гольдони



и что Гольдони вообще не мог относиться так пренебрежительно к своему клану. Я решил, что это история двух сильных, но одиноких личностей — Кавалера и Мирандолы, которые любили друг друга, но в силу инерции мышления не смогли преодолеть препятствия. И они расстаются с сожалением о том, что у них ничего не получилось. Гольдони писал пьесу к открытию карнавала. Для меня это было важно, и я представил себе атмосферу карнавала, когда все привычные связи необязательны, когда налаживаются новые, карнавальные отношения. Но праздник заканчивается, и новые связи тоже рвутся, оставаясь ярким воспоминанием. Последний день карнавала — это последняя попытка узвратить миг счастья для всех персонажей.

— Почему, сохраняя в костюмах историчность, вы отказываетесь от нее в музыкальном решении спектакля?

— В музыке спектакля есть несколько пластов: это и Россини, и стилизованная под ту эпоху музыка, и откровенно современные ритмы. Когда сегодняшний актер играет Гольдони, ему все равно не окунуться в ту эпоху и не ощутить в ней близкие ему интонации. Музыка «Хозяйки» родилась от конкретной актрисы — от Наташи Паниной, немного угловатой, очень современной. Мне не хотелось, чтобы она меняла себя и манерничала. Хотелось, чтобы музыка была близка и ей, и зрителям.

— И все-таки здесь достаточно редкий случай, когда режиссер сам написал музыку к спектаклю. Отчего?

— Когда приглашаешь композитора, то либо он не понимает режиссерский замысел, либо пишет музыку того же плана, только, может быть, чуть-чуть лучше. И я не делаю никаких открытий, но хотя бы пишу то, что мне нужно. Когда мы были в Италии, к нам приходили зрители и просили кассеты с музыкой спектакля. Они очень удивлялись, что мы не продавали в антрактах кассеты, — там у них это принято, — чтобы можно было оставить что-то на память о спектакле.

— Так вы, вероятно, поклонник итальянской музыки?

— Да. Просто боготворю Верди, Пуччини, я даже мечтаю работать в оперном театре, в отличие от оперетты, к которой отношусь достаточно спокойно.

— А в Италии бывали до «Хозяйки гостиницы»?

— Да, два раза — во Флоренции и Ливорно. Это город, куда едет гольдониевский Кавалер, помните? Ну, а в третий раз мы были там уже с «Хозяйкой гостиницы» на фестивале Гольдони, во время которого была научная конференция, и я был очень удивлен, как крупные специалисты по Гольдони, профессора скрупулезно анализировали мою трактовку пьесы великого итальянского

комедиографа. На следующий же день после спектакля появился ряд статей в центральных итальянских газетах. К моменту гастролей в Риме я уже репетировал пьесу другого итальянского драматурга — «Колпак с бубенчиками» Пиранделло. Как ни странно может показаться, мне хотелось через Пиранделло прийти к Достоевскому, но это была отдельная история. Да и с Гольдони есть определенные связи. Там надевание масок, здесь, у Пиранделло, их сбрасывание.

Если в «Хозяйке гостиницы», несмотря на все уверения режиссера, явно обнаруживаются следы театральной традиции вообще и стремление к традиционализму как таковому, то в спектакле «Колпак с бубенчиками» по пьесе Л. Пиранделло ощутима откровенная тяга к модернизму и, может быть, даже точнее, к модерну, явное желание режиссера поэкспериментировать.

— Вы сознательно подходили к драматургу XVIII века и к драматургу XX века совершенно по-разному?

— Я думаю, это естественно. Ставились совершенно разные задачи. Меня всегда восхищал художник Иванов, который, оказавшись в Театре комедии, стилизовал декорации под Акимова, и перейдя затем в Кировский — под Головина и Коровина. Другое дело, что это возможно на какой-то небольшой период. Когда я только пришел в Александринский театр, с его стенами, ложами, креслами, я понял, что надо вписаться в эти параметры, то есть изучить законы этой сцены, этого зрительного зала. У каждого театра свои законы, своя эстетика, свой дух. Пока им не подчинишься, ничего не выйдет. У меня к тому же нет тяги к решению каких-то глобальных проблем, к поиску новых направлений, течений, форм. Мне всегда хочется «поцупать» актеров, понять, что они могут в том или ином жанре. В общем, почти учебные задачи. И здесь я наблюдал за тем, как они приспосабливаются к той или иной эстетике — к Гольдони или Пиранделло.

— И все-таки, как вы сами определяете стиль вашего спектакля?

— Это стиль философской притчи. Здесь быт не имеет никакого значения. Поэтому ассоциации с модерном: у кого-то возникали Мейерхольд или Таиров, и это вполне возможно. Но сам спектакль принимается и в самом театре, и зрителями сложнее, чем Гольдони. Но, вероятно, так и должно быть. Пиранделло все-таки особый драматург. Кстати, нас зовут на фестиваль Пиранделло в Италию, словно какое-то окно расплазнулось...

В финале поставленного Владимиром Воробьевым «Колпака с бубенчиками» Пиранделло распаиваются створки громадного окна, и, подгоняемая осенним ветром, листва врывается на сцену Александринки. И образ этот во многом сродни ощущению от самого спектакля, свежее дыхание которого так молодит облик старейшего русского театра.



# ВОЗДУШНЫЙ КОРАБЛЬ

Monsieur Жорж. Русская драма. Пьеса Н. Скороход  
по мотивам прозы М. Ю. Лермонтова.  
Постановка Анатолия Праудина

## ЛИЛИЯ ШИТЕНБУРГ

У подножия горы Машук расстился зрительный зал Александринского театра. «Воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка». Воздуха было даже слишком много, так что казалось, его и нет вовсе — черный глубокий провал российской сцены, три ряда прозрачного черного тюлевого занавеса, широкие черные ступени, создающие обманчивую перспективу и плавно переходящие в скалы — искристые «антрацитовые» глыбы. Тюлевый Машук тихо парил над сценой... Собственно, почему Машук? Это была не гора, это была тень Горы. Не столько пейзаж, сколько «темнота внутри», темнота за закрытыми глазами. Оттенки черного.

Пространство александринской сцены жадно впитывало этот прозрачный черный воздух, переполнялось им и, насытившись, очистилось от собственной пустоты. На премьере, когда воздух был особенно «напоен электричеством», зрителям удавалось глубоко вдохнуть, впервые увидев декорации А. Орлова, а возможность выдохнуть предоставлялась только во время антракта. Только пространство — то ли «вакуум внутри миропорядка», то ли «высокий берег», пристань «воздушного корабля».

«По синим волнам океана...» — доносится сверху задумчивый женский голос. Княжна Мери (О. Гордийчук) учит наизусть стихотворение Лермонтова. «Лишь звезды блеснут в небесах...» — откликается из противоположного угла сцены романс, который вполголоса напевает под гитару денщик Печорина. Первые реплики спектакля. Ими перебрасываются, как воздушным шариком, легко, едва касаясь, «значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Мелодичный смех княгини Лиговской (Г. Карелина) и Веры (С. Смирнова) — это не дамское кокетство, не игра в высший свет — это настройка инструментов. Каждый еще только пробует свою партию. Звук, кажется, свободно избирает себе траекторию, но особенно любит летать по диагонали. Или, исчезнув в правой кулисе, «обогнув гору», возвращается из левой.

Как известно, эхо в горах — явление нередкое. Во всяком случае, менее редкое, чем истинная музыкальность в драматическом спектакле.

А тонкая музыкальная партитура праудинского творения как-то незаметно, под трепетные звуки романса А. Пантыкина, навеивает убаюканным зрителям воспоминание (относящееся к прапамяти) о другом режиссере, работавшем одно время в этом театре. Тоже, кстати, Лермонтова ставил... Может быть, какие-то звуки по весне и «оттаяли»... Но довольно мистики. Добавить ее в этот спектакль невозможно.

Кажется, подбирая музыку к романсу о Наполеоне, мы слишком увлеклись и забыли о нашем герое, о Печорине. Да где же он, собственно? А он все время был здесь. В уголке, в камушках. На самом краю сцены, неприметно, хотя ни от кого и не прячась, примостился юноша в халате, с сеточкой на голове, щедро выпачканный грязью (целебной, вероятно), чумазенький такой. А вы чего ждали? Бравого военного, этакого «усача-гренадера», погрязшего в женщинах, романтической мизантропии, утомленного жизнью и страсть какого несчастного? Так это как раз Грушницкий (А. Белошев). Это он, как горный орел, взгромоздившись на край скалы, поет еще один куплет «наполеоновского» романса, чувствительно выводит, навзрыд: «п-а-а-ад снегом хха-а-алодной РРРоссии...» Невыносимые его страдания хочется облегчить тут же. Стреляйте, Григорий Александрович, стреляйте!

Впрочем, еще не факт, что Печорин откликнется на «Григория Александровича». В спектакле он — мсье Жорж. И не случайно (в этом спектакле вообще случайностей нет, что само по себе не случайно), ибо тащит на себе всю «плухую карму» из «Княгини Лиговской», черновиков, набросков, отрывков. Назначая актера на роль Печорина, Праудин вовсе не стремился создать «вариант для дам» — Дмитрий Воробьев, даже тщательно умытый, больше похож на свою петербургскую родню, чем на байронического героя. Но он — не Байрон, он — другой. Совсем другой.

И когда сомнения зрителей по поводу героя сгустятся до внятного шепота — этот «шепот» услышат персонажи. Пока Печорин «чистил перышки» и болтал с Вернером (Р. Катанский), дамы на сцене, находясь как бы в параллельном измерении прозрачного тюлевого пространства,

тераали его репутацию. При всем обостренном внимании и чуткости к лермонтовскому слову (что не мешает автору пьесы Н. Скороход играть с текстом и, «прогуливаясь с Лермонтовым», мягко, но настойчиво таскать классика за собой) действие строится «по касательной» к словесному тексту, достигая наивысшего напряжения в моменты наибольшего несовпадения с ним — и в моменты максимального приближения. «Это Печорин?» — казалось, слились в едином возгласе недоумения дам по обе стороны рампы. И в ту же секунду Печорин сбрасывает с себя халат. Ну что ж, если над нами издеваются уже в самом начале спектакля, значит, мы попали по адресу. Да, господа, это несомненно Печорин — хотя бы потому, что только он сам никогда не будет претендовать на эту роль, на бесполойную должность героя нашего времени.

Он совсем не циник, не холодный мизантроп, он в некотором роде даже гуманист. В том смысле, что пока еще интересуется людьми и они его благотворно раздражают. Фирменный печоринско-лермонтовский «невыносимо-тяжелый взгляд», «оставлявший по себе неприятное впечатление нескромного вопроса» — нет, это для героев романтической драмы, тех, кто «глядит в Наполеоны». Печорин Д. Воробьева смотрит на людей с мягким, не слишком лестным для рода человеческого насмешливым участием,

и взгляд его содержит не столько бестактный пронизательный вопрос, сколько бесстрашный и печальный ответ. «Я его понял, и он меня за это не любит», — мог бы сказать Печорин о ком угодно, вплоть до своего основного оппонента. И никакой в нем злобы — к чему она? — просто «насмешка горькая обманутого сына над промотавшимся Отцом». То есть Богом. Которого нет.

В общем, обыкновенный мальчик, современный настолько, что обрекает на каламбур типа «наш человек в Александринке», шмыгая носом, под дождем прыгает по камушкам и ехидно философствует о роли неба в жизни женщины. Но понадобится ему подойти к Вере, которая страдает на безопасном расстоянии, видимая, но абсолютно недостижимая, ибо находится в «параллельном пространстве», за темными, как покрывало Майи, завесами, он просто рванет этот пейзаж по швам, и плотная пелена воздуха раступится перед ним, издавая характерный треск разрываемых липучек. И он пройдет сквозь. Ему не нужна «любовь пространства». Оно ему и так подвластно.

Наделать дырок в нижних слоях атмосферы — далеко не все таланты нашего героя. Он — «странный человек», и развлечения у него странные (ибо о том, чтобы ему не было скучно, заботится сама судьба).

*Д. В. Воробьев — мсье Жорж*





*С. С. Смирнова — Вера*

А начиналось все, как водится, вполне безобидно — с шуточек и трюков. То стаканчик по взмаху печоринского платочка вдруг перекоцует в карман Грушницкого — «Вуаля!» То манипуляции с яблоком (старый, почти библейский трюк) произведут на Мери свое обычное, то есть совершенно ошеломляющее, действие — «Вуаля!» Или — немножко опаснее — в сцене дуэли с Грушницким печоринский пистолет так и не выстрелит, погруженный в себя Жорж тихо усядется на авансцене, а «бедный, страстный» юнкер сражен будет ударом грома. Странно, даже жутковато, но все равно — «Вуаля!» И совсем уж как-то нехорошо, «не по правилам»: неожиданный прыжок Жоржа в ярко засветившуюся вдруг сценическую яму будет означать, что убийца фаталиста Ефимыч, которого никто из казаков взять не решился, предопределению не покорился, а перед Печориным все-таки не устоял. «Вуаля!» Потому что это — тоже фокус. Как и сама смерть. Есть яблоко — нет яблока, был человек — нет человека. Лермонтов твердил как в бреду: «Я жизнь постиг». Печорин Праудина — Воробьева тоже постиг жизнь, и в сердцевине обнаружил — нет, не Бога — фокус, маленькое механическое чудо. Только механика эта не совсем человеческая. Лермонтова самого называли «фокусником, который своими гримасами напо-

минал толпе Пушкина и Байрона». То есть, с одной стороны — толпе, зато с другой — все-таки Пушкина и Байрона. Такова сама природа фокуса — она двусмысленна в своей основе. В краткий миг фокуса низкое и высокое встречаются и — меняются местами, переворачиваются. Фокус и есть этот «переворот». С одной стороны — не может быть, а с другой — видите, как просто — «Вуаля!» Фокус — двуединство игрового и сакрального начал. Чудо становится игрой, театр — чудом. Переживание, доставляемое фокусом, даже самым простеньким, незамысловатым, — внезапный мистический ужас прикосновения к невозможному и смех, когда невозможное стало реальностью. Насколько радостным будет этот смех — уже второй вопрос. Мсье Жоржа собственные способности явно не радуют.

Но он — не единственный фокусник в спектакле. Он — дилетант по сравнению с фокусником-профессионалом, человеком с «яблочной» фамилией Апельбаум (И. Волков). Апельбаум — «акробат, химик, оптик», в прошлой жизни — жертва ДТП у Вознесенского моста, сшибленный Печориным бедный чиновник Красинский, впоследствии повесившийся, и, судя по всему, в итоге вознесшийся. «Вы мусульманин?» — не значащий почти ничего вопрос Жоржа. «Слуга Аллаха», — любезный ответ, значащий сразу все.

(Словами типа «Ангел Господень» здесь не бросаются, нейдут эти слова с языка.)

Такое количество фокусов и фокусников сблизняет написать: «Праудин — режиссер-фокусник». Дескать, все это — режиссерские трюки, разгул фантазии молодого режиссера, избыточность средств... Только не будем забывать о том, как психологически подробно и глубоко, порой мучительно, проживают актеры жизнь персонажей, как логично и стремительно действие, как изящны текущие мизансцены, какая полифония смыслов — философских, театральных — заложена в спектакле.

Хотя на самом деле Праудин, конечно, фокусник. Более того — даже акробат. Как в старой легенде об акробате Мадонны, который прыжками и кувырками выражал свое почтение Богоматери. Тем же способом можно выражать и другие чувства. С Богом в принципе сподручнее разговаривать вверх ногами. Как в этом головокружительном танце — завинченной, нервной, тревожной полечке, которую танцуют Печорин и Мери. Всего несколько резких, энергичных, почти рок-н-рольных па — и любезнейший мсье Жорж с совершенно невозмутимой физиономией переворачивает княжну вверх тормашками, прежде чем, подхватив на руки, умыкнуть ее, орущую диким голосом, куда-то вниз, в бальную преисподнюю.

От таких танцев дух захватывает. Именно — дух. И пусть шепчутся зрители, что «раньше так не танцевали». Так танцевали — всегда. В этом суть танца. Праудин вполне владеет искусством поэтического театра — внезапной, взрывной метафорой.

Режиссер прекрасно отдает себе отчет в том, что Печорин некогда сам был зрителем Александринского театра и одна из первых встреч с судьбой произошла в каком-то из этих коридоров. Тогда давали оперу — и воспоминания Печорина и Веры оживают под звуки музыки. Мало того, в своей дуали с предопределением режиссер проверяет героя на принадлежность основным жанрам театрального искусства. Что же это за история, в конце концов? Комедия? Но «комедию всегда венчает брак», — неоднократно напоминают Жоржу. Трагедия? «Ты не годишься в герои трагедии, слишком глупо устроен», — стоит на страже чистоты жанра княгиня Вера. Романтическая драма или мелодрама — то, с чем спутать легче всего? Потому-то так яростно и отбивается Жорж от любых попыток превратить себя в «рокового» героя. А это трудно: мешает дамский ажиотаж. Мери уже всерьез считает его императором из своего романа. Стиснув зубы, собрав остатки сил и иронии, залив все это кахетинским — «Я не Байрон»... А кто? См. название спектакля. «Monsieur Жорж. Русская драма».

Русская драма есть драма отчаяния. По преимуществу. Или — по существу. Кьеркегор определял отчаяние как «болезнь к смерти». То

есть все остальные беды, страдания, болезни, даже сама смерть — это болезни не к смерти. Еще возможно воскресение. Только отчаяние, отсутствие веры, безнадежность — последняя болезнь, ведущая к окончательной и полной гибели. Это больно и просто — как вскрыть вену. Что Жорж и делает — молча, хладнокровно, одним движением. «...И тогда в груди моей родилось отчаяние!» — кричит он обезумевшей от ужаса Мери. Во время этого монолога Жорж устраивает себе настоящее хакири, а потом, изрезанный и истерзанный, элегантно распахивает мундир — да нет там ничего. Смешно — значит, все было всерьез.

Он давно уже стал «круче» самой жизни, этот забавный мальчик. Мудрее, остроумнее, старше, значительнее. Недаром все ему подчиняется с такой ненормальной легкостью. Демонизм Печорина в этом спектакле — не стилистический, а функциональный, чрезвычайно близкий поэтике Лермонтова. Поэтому и отношение зрителя, воспитанного в традициях великой русской литературы, к мсье Жоржу сопоставимо с отношением читателя к герою лермонтовской поэмы: демон — это не тот, кого не знаешь, как победить. Это тот, кому не знаешь, как помочь.

«От богоборчества есть два пути, одинаково возможные — к богоотступничеству и к богосыновству», — писал Мережковский в статье о Лермонтове.

Спектакль Праудина избрал странный путь — человеческий. Спектаклю, как и его герою, пришлось пройти между всеми этими чертами-фаталистами, добрейшими мефистофелями, типа Вернера, мистическими фокусниками и прочими «многочисленными обитателями неба». Чтобы в конце концов, повинувшись железной логике несуществующего предопределения, прийти к своему печальному финалу.

На сцене — темно, пусто, на горной вершине ехидничает «слуга Аллаха»: «Куда вы теперь, мсье Жорж? Неужели в Персию?» — «А что делать? Может быть, умру по дороге...» — сидит на авансцене, уставился куда-то в кулису, снизу светится яма. Зато на зрителей смотрит пустыми глазницами череп коня, остов которого валялся здесь весь спектакль. Что за конь? Тот, загнанный, «последняя надежда», или другой, сбивший чиновника у Вознесенской? Его Васькой звали, кстати. Что высматривает здесь этот inferнальный Васька? «Он всадника искал себе среди нас».

Тем не менее, спектакль Праудина, как и любое серьезное произведение искусства, имеет собственные взаимоотношения с Богом. И не опасен даже для тех, кто подвержен приступам упомянутой выше болезни. Напротив. А поскольку судьба игры волнует меня едва ли не больше, чем игра судьбы, я надеюсь, что «Monsieur Жорж» не последний фокус Анатолия Праудина на сцене Александринского театра.

# КАК РОЖДАЛАСЬ

## • ЭЛЕГИЯ •

ВАЛЕНТИНА ПАНИНА

*Точно сошедшим с одного из известных портретов предстает перед нами Тургенев в исполнении Б. Фрейндлиха. Сложная, полная драматизма жизнь, оставшаяся за плечами этого красивого и благородного седого человека, не сломила его. Он по-прежнему живой и энергичный, по-прежнему любит жизнь и тянется к людям талантливым и смелым. Именно поэтому он так восхищен молодой Савиной, которая сумела глубоко понять его Верочку в «Месяце в деревне». И лишь грустные глаза писателя выдают его страдания от безысходного чувства одиночества.*

(Филлипов В. Как хороши, как свежи были розы // Театральная жизнь. 1976. № 12)

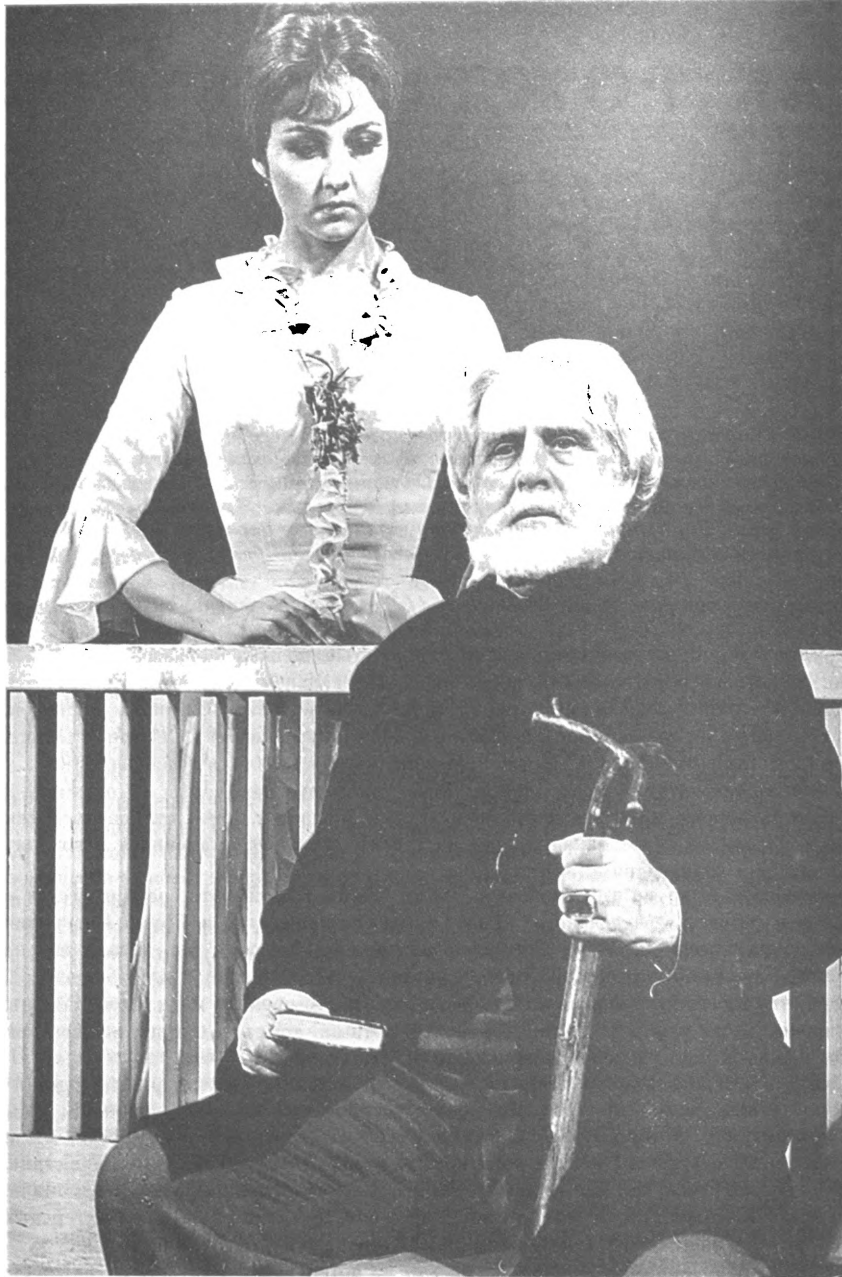
Сегодня даже трудно себе представить, какой популярностью должен пользоваться артист драматического театра, чтобы его боготворили и побаивались театральная молодежь. Но когда я пришла в Александринский театр, там работали именно такие «небожители»: Симонов, Черкасов, Толубеев, Меркурьев... Отголоски их славы доносились до меня, девчонки, жившей в Сибири, в Омске. И когда после окончания студии при Малом театре в Москве меня приняли в Александринку, у меня появилась возможность обожать ее великих. Есть такая русская черта — обожать и побаиваться. Ужасно любя Симонова, я, встречая его за кулисами, жалась к стене, становилась как бы меньше и лепетала: «Здрассти...» И вот однажды, раз на третий, Симонов остановился и говорит мне: «Деточка, не сторонитесь, ходите прямо!»

Последовать этому совету было не так-то просто. Если можно так сказать, распрямиться в полный рост мне помогли в театре два человека — Илья Саулович Ольшвангер и Бруно Артурович Фрейндлих, с которыми судьба свела меня в работе над спектаклем «Элегия». Мы делали его на свой страх и риск. И вот — спектаклю скоро исполнится двадцать лет, а он жив и идет без вводов, без замены. Мне кажется, что от его жизни зависит и моя жизнь. За это время у меня выросла дочь, а платье, в котором я играю, то же самое. И Бруно Артурович, хотя он, конечно, оттуда, из звездной плеяды Александринки, все-таки часть и моей жизни, моей молодости...

Когда мне предложили сыграть Марию Гавриловну Савину, легенду Александринки, единственным чувством, которое я испытала, был страх. Но Бруно Артурович меня сразу успокоил: «Мы будем играть не великую актрису, а человека и то, как она себя сделала». Вот так, вместе, мы и ходили в поисках образа. Ведь о Савиной разное говорили: она, мол, поедом ела молодых актрис, обижала Стрепетову и Комиссаржевскую... Но когда мы, шаг за шагом, прошли ее жизнь, я поняла, что это был за человек. У нас в театре работал артист, который воспитывался в приюте для актерских сирот, организованном Марией Гавриловной (сейчас там Дом ветеранов сцены). Она приезжала туда каждое Рождество с именными подарками, заранее узнав, кто из детей о чем мечтает, и танцевала с детьми всю ночь. Кстати, именно в Доме ветеранов сцены родилось начало «Элегии». Мы с Бруно Артуровичем поднялись на второй этаж, где большая гостиная с портретом Савиной, и увидели, что вся мебель покрыта белыми полотняными чехлами. Я попросила разрешения поднять чехол, и под ним открылись атлас и позолота — необыкновенной красоты мебель. Вообще это удивительное ощущение — открывать для себя прошлое...

В Театральном музее нам показали ее вещи — грим, сумочку, маленькую акварель в рамке, которая стояла на ее гримерном столике. Мы открыли сумочку: там были какие-то засушенные цветы. «Может быть, из Спасского», — заметил Бруно Артурович.

А после показа спектакля художеству нам сказали, что эта камерная история никому не нужна: тихо, не видно, не слышно, нет молодого положительного героя. Нас буквально спас клуб театралов «Электрослы», который вела Нина Рабинянц. После спектакля молодые ребята вдруг заявили, что он очень актуален и нужен молодежи, потому что становится понятным, какое это счастье — любовь



*В. В. Памина —  
М. Г. Савина,  
Б. А. Фрейндлих —  
И. С. Тургенев*

и как печально, что мы теряем эту сказку... Спектаклю разрешили жить. Но и дальше были посягательства на наш актерский дуэт. Однажды вдруг выяснилось, что Бруно Артуровичу готовят дублера. Уже шит костюм, выучена роль. Да и предлог благовидный: Фрейндлих не может ехать на гастроли в Новосибирск. Видит Бог, сколько потребовалось сил, чтобы перебороть эту ситуацию и отказаться от замены! Я пришла к Бруно Артуровичу и спросила, что нужно, чтобы он поехал. А у него сложная система диеты, поддерживающей его здоровье. Врач и его домработница написали мне, что и когда нужно подавать Бруно Артуровичу, я взяла с собой судочки и плитку и каждый день в течение месяца в девять ноль-ноль стояла у его номера с тарелкой овсяного киселя... Но мы отстояли спектакль! Мы ведь до сих пор перед спектаклем каждый раз репетируем. У меня больше нет страха, но есть огромное уважение к театральной традиции, которую воплощает Фрейндлих.

*Записала И. А.*



# ВЫ ЖИВАЮТ ТЕ, КОМУ ХВАТАЕТ МУЖЕСТВА

— Николай Сергеевич, в 1962 году вы, двадцативосьмилетний актер Крымского русского драматического театра, сыгравший к тому времени такие серьезные роли, как Ромео, Дон-Жуан, Расплюев, пришли в театр великих мастеров. Как он вас встретил!

— Александринский театр — один из самых сложных для вхождения в труппу нового актера. Возможно, это как-то связано с традициями императорской сцены, но, когда тридцать два года назад я пришел в этот театр, меня, украинца, привыкшего к открытым эмоциям, поразила некая отстраненная холодность во всем. И эта холодность чувствовалась даже несмотря на высочайшую культуру, которая тогда одухотворяла этот театр. Мне до сих пор кажется, что квадрига великолепных коней на фронто-не этого театра, квадрига, которой правит Аполлон, своими копытами способна отбросить любого актера куда-то туда, в Фонтанку. Выживают лишь те, кому хватает мужества.

— Что вы понимаете в данном случае под мужеством!

— Актер ни в коем случае не должен успокаиваться. И, ожидая большую роль, следует хорошо играть те маленькие, которые дают. Нужно искать себя на радио, на телевидении, в концертной деятельности. Но не распускаться и не ныть. Вы посмотрите, как много сегодня «мертвых» артистов, «мертвых» уже к тридцати годам. И живых даже в восемьдесят пять лет! Я имею в виду Бруно Артуровича Фрейндлиха. И я видел, как это ему дается...

— Но можно всю жизнь так и играть маленькие роли...

— Да, случай в искусстве много значит. Хотя, если тебе Бог дал талант, нужно постараться его

не загубить. Ведь когда я встретился с Леонидом Сергеевичем Вивьеном на гастролях Крымского театра в Ленинграде, что, конечно, счастливейший случай, определивший всю мою жизнь, я уже имел приглашения в Малый театр и Театр имени Леси Украинки. Свой выбор я совершал осознанно. Я был потрясен городом. Сразу влюбился в него, в великолепное здание Росси, в спектакли и, главное, в артистов. Черкасов, Симонов, Толубеев, Фрейндлих, Честноков — я пришел именно к ним, я пришел учиться. Это были не просто талантливые артисты, но и удивительно хорошие люди, очень добрые, тактичные и внимательные. Я старался наблюдать их не только на сцене, но и в жизни, в их обычном существовании. Даже сейчас я продолжаю чувствовать их присутствие на этой сцене. И я бы, наверное, не пережил так называемый серый период жизни нашего театра, когда они один за другим уходили из жизни, если бы я не знал, что они все еще здесь, как душа театра.

— А кто из корифеев Александринки того времени был и остается самым близким для вас!

— Честноков. Мне хотелось бы так же романтически воспринимать мир, как это делал он. Его личные человеческие качества, такие, например, как доброта, всегда передавались его персонажам, возможно даже неосознанно. Я работал с ним в трех спектаклях и видел, как он шел к роли. С первой же репетиции начинался сложный путь, приводивший в итоге к полному пониманию персонажа и того места, которое он занимает в спектакле. К премьере Честноков просто был этим человеком... Одно из самых сильных театральных впечатлений связано с «Бегом», где Хлудова играл Черкасов. Я играл с ним в «Маленьких трагедиях» Пушкина и видел, как мучительно трудно для Черкасова шла роль Барона. Каждый раз он играл, привнося новые краски там, где мне все казалось просто гениальным. Черкасов же считал, что играет плохо, и утверждал,

что скупого вообще нельзя сыграть. Я думаю, что для них в этом театре было слишком мало работы. Ведь они — каждый! — были театром. Это стало понятно, когда они ушли.

— И начался «серый» период!

— Я не виню театр за «серый» период. Во многом и время было такое. Что значит — социальный заказ? Это пьесы «Журбины», «Деловая женщина», «Пока бьется сердце»... Что можно в этих пьесах играть? Однако главная драма этого периода, последних десяти лет, в том, что никого нет на смену великим, на смену «звездам». Никого в театре не выращивали, не создавали «звезд», как это делал, например, Товстоногов. Смотрите, каких актеров воспитал Вивьен, какие у него были ученики!

*Н. С. Мартон — Фабиано Фабиани,  
О. Я. Лебзак — королева Мария.  
«Мария Тюдор» Ф. Шиллера.  
Режиссер И. О. Горбачев. 1964*

*Н. С. Мартон — маркиз ди Форлипополи,  
И. Н. Волков — граф д'Альбафьорита.  
«Хозяйка гостиницы» К. Гольдони.  
Режиссер В. Е. Воробьев. 1992*





*Р. Ф. Лебедев — Элфред, Н. С. Маргон — Элберт. «Маленький вокзальчик весь в цветах»  
Б. Фелана. Режиссер В. Т. Хоркин. 1984*

А что было у нас последние годы? На вопрос о том, почему такой серый репертуар, где мировая классика, тогдашнее художественное руководство отвечало вопросом: «А кто будет играть?» Слава Богу, что еще Горяев привел в театр Смирнова!

— Но в эти годы труппа, и вы в том числе, как-то выживала!

— Да, конечно, это часть моей жизни. И в общем-то я не был обижен театром как актер. За тридцать два года работы я сыграл в Александринке пятьдесят восемь ролей в пьесах Пристли, Симонова, Шекспира, Островского... Часто, правда, во втором составе. Есть такая производственная необходимость, когда в театре на одну роль назначают двух исполнителей. И второго обычно видят лишь зрители, критика пишет о премьерных спектаклях, и тебя как бы не существует. Но для актера это могут быть интересные и очень сложные работы. А зачастую и встречи с интересными режиссерами.

Именно так я встретился с Арсением Сагальчиком в работе над ролью Бенедикта в «Много шума из ничего»...

— Ну а что сегодня!

— Слава Богу, я наконец нашел режиссера, который исповедует близкую мне театральную эстетику. Это — Владимир Воробьев. Жаль только, что труппа не очень готова к встрече с таким режиссером. За «серый» период платим потерей актерской формы.

— А есть ли, по-вашему, надежды на возрождение театра!

— Меня очень радует молодое поколение актеров. Во многом творческая атмосфера меняется к лучшему. Раньше мы годами ждали приглашенных режиссеров. Сегодня пришли Воробьев, Праудин, придет Петров. Просыпается интерес к профессии. Очень активна молодежь — Баргман, Зимина, Наталья Панина, Волков. И если так пойдет дальше — театр возродится.

*Беседу велла ИРИНА ОБРАЗЦОВА*

# „ОТЕЛЛО“ — СКАЗКА ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

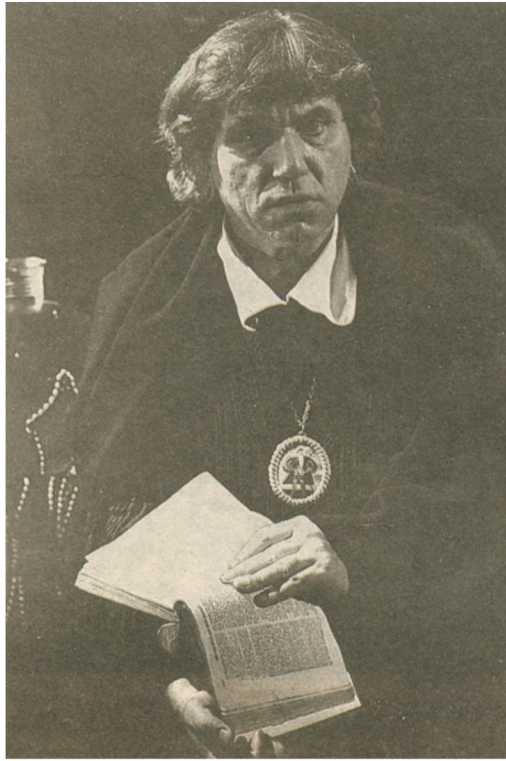
— Виктор Федорович, два последних сезона подарили вам встречу с великими творениями Шекспира — «Гамлетом» и «Отелло». Вам хотелось бы продолжить список, скажем, «Макбетом»?

— Дело в том, что ни Гамлета, ни Отелло я и не предполагал играть. Просто так расположились звезды в моей жизни. Гамлет — это роль «на сопротивление», и если уж кого мне следовало играть, так это Полония. Но так сложилось, сказали, что видение такое — и вот я — Гамлет. Совершенно другие планы были дальше. Шла речь о комедии, скажем, о «Ревизоре». Во всяком случае, я не думал из трагедии переплывать в трагедию. Это очень сложно. Можно сезон в таком напряжении пробыть, но потом надо переключаться. Я с удовольствием после Гамлета сыграл бы какую-нибудь ярко характерную роль, вроде Скотинина из «Недоросля». Но так получилось — театр взял «Отелло». И если дальше думать о новой шекспировской роли — Макбет, Ричард III, Лир, — то я лично не пожелая бы себе этого. Со стороны-то кажется забавным, а когда работаешь изо дня в день — тяжело. Ведь чем интересна работа в театре? Тем, что в одном сезоне что-то одно сыграл, в другом — другое, в третьем — третье. А то и на сезон две совершенно полярные роли выпадут! Причем не обязательно это все

делать у одного режиссера. И чем они меньше похожи друг на друга, тем интереснее и даже легче. Просто дышишь по-другому. Может быть, у других актеров это все иначе, но у меня — так.

— И все-таки последние две премьеры — это один режиссер, Горяев, и один автор, Шекспир. И если с Гамлетом вы встретились впервые, то Отелло уже был в вашей жизни. Что нового привнес режиссер в ваше представление о венецианском мавре?

— Я играл Отелло в Поволжье одиннадцать лет назад. И играл в переводе Пастернака. Сегодня я играю этого же автора, но в подстрочнике Морозова с некоторыми «вкраплениями» Пастернака. Очевидно, это такая задумка, такой своеобразный прием Ростислава Горяева, который сознательно так выстроил работу, чтобы «завязать» ее с «Гамлетом». «Гамлет» ведь идет в подстрочнике Морозова. Иногда для меня это, честно говоря, тяжело. Почему? Допустим, говорят: «Рыбак рыбака видит издалека». А в дословном подстрочнике эта мысль будет звучать примерно так: «Один рыболлов видит другого на весьма значительном расстоянии». Смысл один и тот же, но мы ведь так не говорим — вот в чем дело! Я думаю, режиссер пошел на это, чтобы приземлить и как-то сделать



*В роли Гамлета.  
«Гамлет» У. Шекспира.  
Режиссер Р. А. Горьев. 1992*

более жизненно достоверной историю про Отелло. Поспокойнее текст звучит. А вот хорошо это или плохо — зрителям судить. Но у меня здесь были большие сложности: мне мешало, что у меня в уме сидит текст Пастернака, и я перевожу его стихи в прозу. «Она меня за муки полюбила, а я ее за состраданье к ним», — переводит Шекспира Пастернак. Я же вынужден говорить: «И она полюбила меня за бедствия, которые я испытал в юности, а я ее...» и так далее. Вроде то же самое, но выговаривать, согласитесь, сложнее.

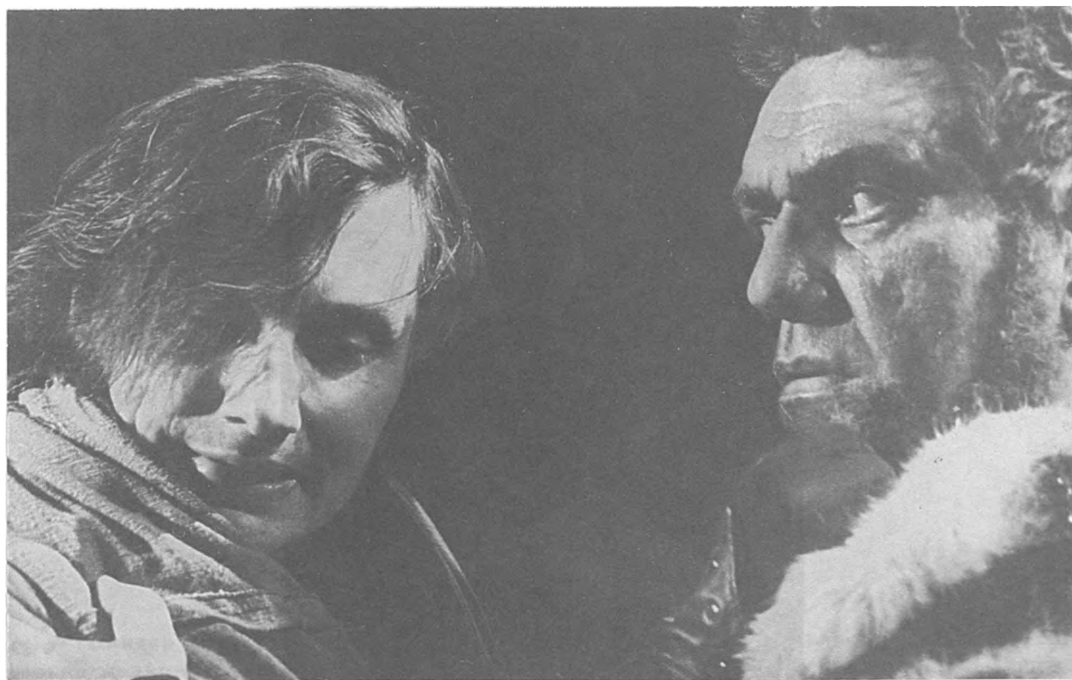
— Уходит поэзия?

— У меня есть подозрение, что такие авторы, как Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, настолько театральны, что нужно только точно угадать интонацию. Почему пастернаковский перевод считается одним из лучших? Он почувствовал текст Шекспира.

— Но, возможно, режиссеру и не нужна была поэзия? Он шел к жизни, к бытовой правде переживания...

— Да, такая мысль, несомненно, была — что должен быть живой актер, живые взаимоотношения. Конечно, я не спорю, я и не спорил, кстати, с этим на репетициях, но мысль жила: да, все это так, но «Отелло» — пьеса о любви. А когда эта тема возникает, то она невольно требует если не музыки с вокалом, то хотя бы приподнятости чуть-чуть над бытом. И вообще все это не так жизненно достоверно, как хотелось бы, ибо прелесть-то этой пьесы в том и заключается, что она — своеобразная поэма о любви, если хотите — сказка для взрослых. Таких могучих чувств, таких могучих эмоций, такой любви в нашей жизни практически не бывает. Во всяком случае, в такой степени. Поэтому мне кажется, что о таких вещах лучше говорить стихами.





*И. Н. Волков — Яго, В. Ф. Смирнов — Отелло. «Отелло» У. Шекспира.  
Режиссер Р. А. Горяев. 1993*

— Тем более, что Шекспир так и сделал...

— Да. Но все равно премьеры — это всегда праздник в театре. Все равно это итог какого-то творческого процесса — сложного, веселого или тягуче-медленного. Как он подготовлен, этот итог, во многом определяет настроение актеров. Актеру ведь нужно рассчитать силы. Владислав Дворжецкий как-то сказал мне, что в кино он может за два года по кусочку собрать роль, но если бы ему предложили в театре сыграть, например, Хлудова, то он бы просто счел, что у него не хватит физических сил с семи до одиннадцати вечера прожить такую мощную судьбу. И надо еще суметь «распределить» себя точно. Вот этого мне пока еще в «Отелло» не хватает. Но это опять же наша кухня, это все в порядке вещей. Однако зритель не должен от этого страдать. Всякое бывает, но надо работать. Иначе ничего не будет в любом деле. Иногда четкое знание своего ремесла так и

остается на уровне ремесла, и, все по ремеслу сделав точно, ты не достигаешь уровня искусства. Тут и думаешь: как бы дальше шагнуть? Чуть выше подняться, чтобы это было уже открытие? Не будем употреблять громкие слова: искусство, творчество, — просто открытие какой-то другой стороны пьесы, спектакля, роли... Вот туда подняться! На это пока еще не хватает сил. Но это естественно, между прочим. Ведь Каратыгин, Яковлев и другие начинали играть роль в двадцать — двадцать пять лет и играли до седых волос одни и те же роли. И что интересно и важно — герои их менялись. Вот Николай Дмитриевич Мордвинов, прекрасный актер, сыграл в кинофильме «Маскарад» Арбенина. И я видел его в «Маскараде» в постановке Завадского, когда он уже был пожилым человеком. Это были разные Арбенины. То есть он пронес эту роль через всю жизнь. Так что все впереди — можно работать!

*Беседу вела ИРИНА ОБРАЗЦОВА*



# Юность — это возмездие

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

Судить об актере по первым, дебютным шагам — непростительное легкомыслие. В молодости, незрелой расточительности столько обаяния, что можно невольно принять юношескую незавершенность черт и поступков за дар Божий. Успех или провал — все в юности грозит трагедией, ничто не проходит легко. За раннюю удачливость заплачено уже (бессонными ночами, слезами в подушку, обмороками чуть ли не на сцене) или придется расплачиваться позже. Недаром сказано: «Юность — это возмездие».

Александру Баргману повезло. С родителями, которые не только не препятствовали с ранних лет проявившимся актерским задаткам, но и помогали им развиваться. С педагогами по Театральному институту: в свои семнадцать лет он принят был «условно», и руководитель курса И. О. Горбачев специально ездил в Москву, в министерство, хлопотать, выбивать дополнительное место; педагоги С. Сытник и Ю. Васильев уже на первом курсе разглядели способности будущего актера.

Приход актеров поколения Баргмана совпал с новыми временами в истории Александринского театра. Им не пришлось долго ходить в «коротких штанишках»: сразу же, еще до начала сезона взялись за внеплановую работу, и состоялось сразу пять дебютов — в спектакле «Любовь, джаз и черт». Если спектакль и не стал значительной творческой победой, то по крайней мере помог адаптироваться в труппе, привыкнуть к сцене и залу.

С кино повезло еще раньше: в студенческую пору они с Д. Воробьевым сыграли в фильме В. Воробьева «Когда святые маршируют», а потом Саша как-то невзначай и на международный уровень вышел — снялся в роли молодого Владимира Набокова в фильме «Мадемуазель О.» (Франция, 1933).

В случае с «Гамлетом» повезло не Баргману, а Р. Горяеву с Баргманом. Своей индивидуальностью актер существенно повлиял на весь замысел. Юный Клавдий в качестве избранника немолодой, заблудившейся в своих чувствах Гер-

труды и рядом с солидным «мужичком» Гамлетом выглядел совершенным мальчишкой. И тема юности как возмездия, присутствовавшая в трагедии Шекспира, вошла в спектакль, но уже не через Гамлета, а через Клавдия. Мальчишеская безответственность, разум, отстающий от поступка, — это были подножки прежде всего для самого героя. Слово бы зная заранее о расплате, страшась ее, Клавдий пытается спастись — ложью, молитвой, потом бегством. Но если жаркая, искренняя молитва отдалает роковой финал, то бежать не удастся — и Клавдий погибает, пронзенный рапирой, словно красивая бабочка на булавке.

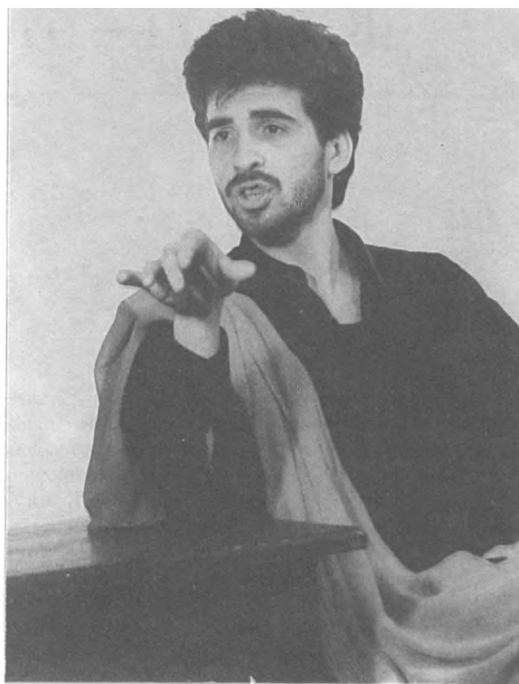
После «Гамлета» он получил роль совершенно иного плана у режиссера совершенно иного склада: в комедии Гольдони «Хозяйка гостиницы» сыграл Фабрицио (постановка В. Воробьева). Здесь обнаружилась страсть актера к лицедейству, к сочинению характера, деталей поведения, костюма, грима. В импровизационной, почти «капустной» атмосфере музыкального спектакля он был в своей стихии. Петь, играть на гитаре, шалить и острить, быть душой компании, заводилой — этим он славился еще в институте. Этот герой мог бы стать эскизом к Фигаро, Труффальдино или Тилу Уленшпигелю. Пока не стал.

В «Отелло» и «Елизавете Английской» актерские находки Баргмана, горы перечитанной литературы (казалось, он знает, скажем, про Френсиса Бэкона все — от любимых блюд до дефектов речи), сочинение характеров не приносили желаемого результата. То ли везение иссякло, то ли просто театр не стал еще режиссерским и некому соединить различные актерские индивидуальности в целостный ансамбль. Сами по себе герои запоминались: студенческого вида Кассио, которого коварно напоили до бесчувствия; хитроумный политик, умный и циничный красавец Бэкон, — но успех на театре дело общее, и если спектакль в целом скучен или противоречив, то одному не спастись.

Нельзя сказать, что творческая судьба Александра Баргмана складывается очень гармонично.



*В роли Клавдия,  
«Гамлет» У. Шекспира.  
Режиссер Р. А. Горяев. 1992*



*В спектакле «Душекружение»  
по В. В. Набокову.  
Режиссер Ю. А. Васильев. 1994*

Но без дела он не сидит. Все время что-то придумывает, репетирует, сочиняет. Страсть к самостоятельной работе, отчаянное лицедейство, дар пересмешника неизбежно привели Баргмана к сочинению моноспектакля, где он един во многих лицах. В «Душекружении» по В. Набокову, идущем в репетиционном зале на шестом ярусе, он то маленький, аккуратный, несчастный и важный карлик по прозванию Картофельный Эльф, то миражный, ускользящий, обманчивый фокусник Шок, то госпожа Шок, обиженная на судьбу и вечно фокусничающего мужа...

Каждого из этой разношерстной компании видишь и слышишь, у каждого — своя походка, свой поворот головы, пластика, манера говорить. В диалоге актер, словно мифологический Янус, оборачивается к нам то одной, то другой стороной лица. Virtuозно проводит рискованную любовную сцену карлика и госпожи Шок. Для перехода от одного героя к другому ему довольно минимума деталей: котелок, перчатки, тросточка, шарф, несколько стульев... Предметы в его руках тоже имеют свойство преобразоваться, меняться ролями, быть не тем, чем надлежит, обретать метафорический смысл. Образный ряд строится не сам по себе, он извлекается из строк набоковской прозы, развивает детали, намеки до зримых величин. Сами истории таят в себе обман:

в «Картофельном Эльфе» фарс оборачивается трагедией, в «Корольке» драма снижается до банальной уголовной хроники. Явь и кажимость все время меняются местами, мистифицируют не хуже фокусника Шока, и персонажи в этой неверной реальности теряются, вязнут, совершают немыслимые поступки, убивают и гибнут... Чтобы передать на маленькой сцене в одиночку эти непростые вещи, мало виртуозности и актерского мастерства. Здесь нужно знание сердца. Необходимо самому заглянуть в бездну, не испугаться, не зажмуриться да еще и запомнить, какого цвета глаза у предателей и убийц. Откуда у молодого актера это знание? Наверное, это и есть дар, за который дорого заплачено.

Спектакль «Душекружение» был, видимо, неизбежен в судьбе Александра Баргмана. Он сомкнулся с образным рядом фильма «Мадемуазель О.», где взрослому Володе Набокову навязчиво снятся озеро, лодка, лебедь — «бедный, поздний, тройственный образ». Он сомкнулся и с темой юности как возмездия, пронзившей все творчество автора «Других берегов» и «Лолиты», где героев тоже постигает расплата — за ложь и фальшь, за эгоизм и грехи отцов...

# „Сколько струн в этой груди...“

ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВА

Игоря Волкова трудно представить себе праздно просиживающим в ресторане Дома актера или чинно прогуливающимся по дорожкам Екатерининского садика. Всегда — вприпрыжку, всегда мчится или на репетицию, или на спектакль. Видимо, на той же скорости он пронесся после окончания Щукинского училища по городам и весям театральной провинции. Там много повидал, много поиграл. Своеобразным итогом этого периода стал спектакль «Веселенькое кладбище» — исповедь провинциального актера, в котором Калкас соединился с Погосовым. актеры прошлого века с сегодняшними лицедеями, смешное с грустным. За чеховским текстом обнаруживался жизненный опыт самого Игоря Волкова. Проскальзывало и некоторое высокомерие провинциала по отношению к столичному, императорскому театру. Можно ли было предполагать, что через несколько месяцев после премьеры

«Веселенького кладбища» в подвальчике «Приюта комедианта» Игоря Волкова пригласят в Александринский театр?

«Юноша бледный со взором горящим», в черном свитере, с томиком Шекспира под мышкой, только что без гитары — таким явился он впервые в Александринский театр. Чужой, казавшийся другой планетой. Там готовили «Гамлета». Кем же кроме принца Датского мог вообразить себя Игорь? Но принц у Ростислава Горяева уже имелся — под стать театру, основательный, солидный добряк. Волкова пригласили на роль Клавдия. Вот коллизия: и театр не слишком манил в тогдашнем его состоянии, и роль не слишком прельщала.

Игорь согласился. Может быть, оттого, что любая роль в «Гамлете» все-таки искушение. Оттого ли, что авторитет режиссера Горяева повлиял. А может быть, привлек сам театр —

*В роли Яго. «Отелло» У. Шекспира. Режиссер Р. А. Горяев. 1993*





*В роли Горацио.  
«Гамлет» У. Шекспира.  
Режиссер Р. А. Горяев. 1992*

огромная сцена, зал золочено-бархатный, какого не бывало еще в его актерской судьбе.

Во время репетиций «Гамлета» случилась еще одна перемена: роль Клавдия больше удалась Александру Баргману, и Волков перешел на совсем, казалось бы, незавидную партию — Горацио. Знаменательно, что даже в этой маленькой роли его заметили — и товарищи по сцене, и зрители, и критики, которые назвали Волкова в числе лучших актеров сезона 1992/93 года. Наверное, играя этого нескладного очкарика, Волков сказал нечто, что хотел сказать о Гамлете. Именно Горацио предстал книжечем, мечтателем, вечным студентом, далеким от дворцовых интриг... Тем, кто должен сберечь память об Эльсиноре, собрать разлетающиеся листки дневников, писем...

В следующем шекспировском спектакле Р. Горяева Волкову досталась совершенно иная роль — Яго. Режиссер чувствовал в нем негативное обаяние, которое не пригодилось в «Гамлете», зато могло быть использовано в «Отелло». Но что-то удержало актера от того, чтобы играть интригана и злодея. Может быть, отсутствие ущемленности, комплексов. Яго у Волкова получился равнодушным брюзгой, который не любит, не ревнует. Похоже, что ему лень волноваться и бороться за власть. Кислая гримаса, унылый глаз... Этаким пират в отставке...

Может быть, Яго таков, потому что в самом себе актер не нашел достаточно злости. Кстати, и эскиз роли Сальери, сделанный им для Пушкинского вечера, это скорее портрет страдальца, чем злодея. Не только в Сальери или Яго, но и в Николае Трилецком («Платонов») можно обнаружить иронию, язвительность — яд, которым не отравишь. Самоиронии у героев Волкова ничуть не меньше, чем насмешки над другими. А самодовольства нет и в помине. Актер избегает крайностей, кажется, что он постоянно рефлексировал и по поводу персонажей, и по отношению к самому себе. Порой даже возникает ощущение, словно он играет от первого лица, рассказывает о себе. Особенно это чувствуется в его моноспектаклях — в «Веселеньком кладбище» и в «Исповеди русского брюзги» (по Достоевскому). Но с ним надо держать ухо востро: только поверишь, будто не герой, а актер исповедуется, «всю душу выставляет напоказ», как он посмеется над тобой, обнаружит мистификацию. Это особый дар: не играть, быть совершенно свободным и естественным, но и не срастаться с ролью.

На просторах александринской сцены он может быть загадочным, странным, inferнальным. Как и полагается фокуснику с роскошной фамилией Апфельбаум. С его профилем (здесь годятся все ассоциации — от Сирано де Бержерака до Николая Васильевича Гоголя), четким и значительным, годящимся хоть на медали, хоть на монеты, — достаточно эффектной позы, паузы, чтобы сконцентрировать на себе внимание. Здесь не обязательны слова: цилиндр, трость, черная крылатка — и перед нами маг, способный мановением руки приманить молнию. Таким мы увидели Волкова в спектакле «Monsieur Жорж. Русская драма».

Он может быть галантным кавалером в атласном камзоле, кружевных манжетах и пудреном парике, лукавым вертопрахом, лениво, опять же без азарта волочащимся за Мирандолиной. Легко скользить по сцене и сюжету — в точном соответствии с жанром музыкальной комедии. Таким Волков предстал в «Хозяйке гостиницы» Гольдони.

Он может приходом своим в спектакль дать ему новое дыхание — как было с «Недорослем», в который он вошел три сезона спустя после рождения спектакля. «Недоросль» словно ждал нового Митрофанушку, с внешностью современного двоечника и наглой самоуверенностью тупицы — типа на все времена. Благодаря ему спектакль обрел смысл, отличный от хрестоматийного, и стиль более свободный, игровой.

Когда Игорь Волков из подвала на Малой Морской, от Юрия Томошевского и Кирилла Черноземова (первых, кто заметил, приветил и помог артисту в Петербурге), шел в Александринский театр, это был своего рода эксперимент. Сомнения одолевали и его, и режиссеров: не пропадет ли? не затеряется ли на огромной сцене? Тот год был для Александринского театра переломным: все еще могло пойти по-старому, а могло и вовсе рухнуть. Но исход кризиса решил в том числе и приход Игоря Волкова. «Он подействовал на меня, как кислота на старую, грязную монету...»

# ЕЕ ТРУДНО НЕ ЗАМЕТИТЬ

АЛЕКСАНДР АЛЕШИН



*В роли Соии. «Маков цвет» З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского и Д. В. Философова.  
Режиссер Ю. К. Николаев. 1993*

В наших театрах немало хороших актеров. Тех, кто точно выполняет указания режиссера. Тех, кто умеет работать с партнерами. Тех, кто способен стать частью целого. Но в наших театрах не много актеров самодостаточных. Тех, кто способен быть центром и смыслом театрального действия. Светлана Смирнова из их числа.

Первое, что приходит на ум при упоминании ее имени, — гладко зачесанные волосы, прямой взгляд светлых глаз, упрямо сложенные губы. Зинка Бегункова из «Чужих писем» Ильи Авербаха. Девочка, олицетворяющая собой целое поколение людей советской эпохи и особый склад человеческой натуры.

С тех пор прошло достаточно времени. «Блуждающая звезда» петербургских подмостков, Светлана Смирнова служит сегодня в Александринке. В «театре прославленных мастеров», который издавна привлекал самодостаточных актеров.

Впервые Смирнова появилась на этой сцене в «Маковом цвете» З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Философова. Нельзя сказать, что «Маков цвет» — лучшая пьеса знаменитой триады, да и сам спектакль открытием не стал, но Соня Смирновой, безусловно, запоминалась. Ее порывистость и «пружинность» придавали тяжеловесной постановке хоть какую-то энергию и центростремительность. Окруженная немалым числом персонажей, героиня Смирновой казалась бесконечно одинокой, и в этом, вероятно, был некий, выходящий за пределы собственно драматургии, смысл.

В «русской драме» «Monsieur Жорж» Смирнова играет Веру. Ей тесновато в обрамлении кисейных плоскостей многослойного спектакля Анатолия Праудина, на первый план которого выдвинут Пе-

чорин Дмитрия Воробьева. Но второй план не для Смирновой. Она — солистка, и индивидуальность ее в рамках режиссерского замысла, превращающего Веру в бледный образ печоринских воспоминаний, уложить невозможно. Да и сам склад характера актрисы, начавшаяся еще с Зинки Бегунковой ее лирическая тема с лермонтовской Верой никак не сопрягаются.

Лучшая на сегодняшний день «александринская» роль Смирновой — Беатриче в «Колпаке с бубенчиками» Л. Пиранделло. Пунктирная, лишенная мелких подробностей, актерская манера Светланы Смирновой совпала с условным, подчеркнуто внебытовым стилем постановки Владимира Воробьева. Легкость и пластичность актрисы выливаются в почти непрерывно длящийся танец. Глубина и экспрессивность образа при этом очевидны. Приятно удивляет явно вычитываемый иронический подтекст в игре Смирновой, позволяющий предвосхищать ее комедийное дарование.

Когда-то Татьяна Москвина писала об актрисе: «Поместите лицо Смирновой в коричневый сумрак старых холстов, окружите белым испанским жабо — и на вас глянет надменная дама Возрождения». Александринский театр видит Смирнову на фоне эпохи Николая I, русского декаданса и итальянского модерна. И, в независимости от фона, в героинях Смирновой сохраняются несуетливая надменность и холодная страстность, так удачно вписывающиеся в интерьеры Александринского театра. Ее трудно не заметить, сделав всего лишь исполнительницей чужого замысла. И как сумеет использовать самодостаточность Смирновой старейший русский театр, покажет время.







# В ПОИСКАХ АМПЛУА

ИРИНА ОБРАЗЦОВА

Я думаю, никто не возьмется оспаривать утверждение, что женская красота — понятие социальное, временное, наконец вкусовое. Но это в реальной жизни. В театре понятие красоты напрямую связано с дарованием актрисы.

Наталья Панина, дебютировавшая два года назад на сцене Александринского театра ролью Ольги Ильинской в спектакле «Романсы с Обломовым» (режиссер М. Розовский), сразу подкупает зрителя своей красотой. Невольно приходит на ум сравнение с ее матерью, актрисой Валентиной Паниной, чей творческий путь также начинался на александринских подмостках. Да, они похожи: та же стать, те же изящные пластичные руки, мелодичный, красивого тембра голос. Однако, если Валентина Панина запомнилась в свой александринский период (ныне она работает в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской) как лирико-драматическая героиня, то Наталья Панина по природе своего дарования скорее актриса характерная, с ярким темпераментом, открытой, броской манерой игры. Выпускница московского Щукинского училища, она в буквальном смысле слова ворвалась на александринскую сцену. В весьма спорном спектакле Марка Розовского от романа Гончарова мало что осталось. Но Панину заметили. И молодая актриса получила следующую роль — роль, о которой можно только мечтать. Мирандолина в «Хозяйке гостиницы» была практически отдана на откуп дебютантке, и спектакль от этого только выиграл. Юная героиня Гольдони (а в пьесе она, вопреки сложившейся театральной традиции, действительно юна) в исполнении Натальи Паниной с почти девчоночьим азартом водит за нос своих поклонников, завлекая их не столько женским опытом, сколько озорством и полнотой жизненных сил. Даже в лирических, любовных сценах ей неудержимо весело. Мирандолина Паниной заразительно молода, и в этом важная причина ее успеха у мужчин всех сословий и разного темперамента. И у зрителей тоже.

Увы, в следующей за Мирандолиной роли Бьянки в трагедии Шекспира «Отелло» актриса, по сути дела, использует уже найденное. Очевидно, боясь намечающихся штампов, Н. Панина пытается расширить свой репертуар. Участие в самостоятельной работе по пьесе Ф. Брукнера «Елизавета Английская» дало возможность попробовать себя в новом амплуа. Леди Мэри сыграна Паниной со строгой сдержанностью, страсти спрятаны глубоко внутрь и прорываются иногда лишь во взгляде, в повороте головы... Эта работа доказала, что молодой актрисе доступны разные характеры. Удастся ли ей вполне проявить все грани своего дарования?

*Н. В. Панина — леди Мэри,  
И. Н. Волков — Эссекс.  
«Елизавета Английская» Ф. Брукнера.  
Режиссер А. Д. Арэфьев. 1993*

# СОСТАВ ТРУППЫ

## Российского академического театра драмы имени А. С. ПУШКИНА

### Народные артисты СССР:

Игорь Олегович Горбачев  
(Герой Соц. Труда, лауреат Гос. премии  
РСФСР)

Иван Петрович Дмитриев  
Нина Васильевна Мамаева  
Бруно Артурович Фрейдлих  
(лауреат Гос. премии СССР)

### Народные артисты России:

Роза Трофимовна Балашова  
Леонид Николаевич Дьячков  
Галина Тимофеевна Карелина  
Николай Сергеевич Мартон  
Юрий Сергеевич Родионов  
Виктор Федорович Смирнов  
Нина Николаевна Ургант  
(лауреат Гос. премии СССР)

### Заслуженные артисты России:

Тамара Ивановна Алешина  
Александр Александрович Анисимов  
Николай Витальевич Буров  
Вера Николаевна Вельяминова  
Галина Степановна Веретельникова  
Ирина Петровна Вознесенская  
Аркадий Наумович Волгин  
Людмила Ивановна Горбачева  
Михаил Андреевич Долгинин  
Галина Константиновна Инютина  
Вениамин Лазаревич Клейнер  
Виктор Иванович Костецкий  
Валерий Анатольевич Кузин  
Татьяна Петровна Кулиш  
Рудольф Александрович Кульд  
Владимир Алексеевич Лисецкий  
Сергей Иванович Паршин  
Владимир Владимирович Петров  
Кира Александровна Петрова  
Светлана Станиславовна Смирнова  
Семен Семенович Сытник  
Михаил Сергеевич Храбров  
(лауреат Гос. премии СССР)

### Заслуженный артист Латвии

Петр Петрович Горин

### Артисты:

Геннадий Викторович Алимпиев  
Александр Львович Баргман  
Александр Александрович Белошеш  
Ольга Агзамовна Боброва  
Елизавета Аркадьевна Волгина  
Игорь Николаевич Волков  
Дмитрий Владимирович Воробьев  
Марина Александровна Гаврилова  
Елена Борисовна Gladkova  
Ольга Борисовна Гордейчук  
Наталья Георгиевна Ершова  
Елена Константиновна Калмыкова  
Ростислав Абрамович Катанский  
Татьяна Васильевна Князева  
Тамара Павловна Колесникова  
Иосиф Иосифович Кошелевич  
Ирина Николаевна Кудрявцева  
Мария Владимировна Кузнецова  
Валерий Владимирович Куксин  
Юрий Константинович Куранин  
Наталья Константиновна Лебзак  
Ирина Александровна Лепешенкова  
Дмитрий Николаевич Лепихин  
Елена Александровна Липец  
Людмила Сергеевна Любимова  
Владимир Алексеевич Максимов  
Алексей Васильевич Минин  
Альберт Аркадьевич Мирон  
Владимир Николаевич Миронов  
Вадим Витольдович Никитин  
Алексей Владимирович Оленников  
Наталья Вадимовна Панина  
Юрий Владимирович Равицкий  
Татьяна Степановна Редина  
Марина Викторовна Рослова  
Владислав Васильевич Рындин  
Виктор Борисович Семеновский  
Светлана Александровна Серваль  
Юлия Германовна Соколова  
Виктория Викторовна Сушко  
Гелий Борисович Сысоев  
Борис Иванович Тетерин  
Ариф Хасянович Урусов  
Константин Валерьевич Фильченков  
Ольга Александровна Хитрук  
Дмитрий Валерьевич Шевченко  
Светлана Константиновна Шейченко



**РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМ. А. С. ПУШКИНА**  
г. Санкт-Петербург

УЧРЕЖДЕН в 1756 г.

УЧРЕЖДЕН в 1756 г.

Репертуар с **15** по **26** ФЕВРАЛЯ 1995 года

<b>15</b> <b>24</b>	<b>Ч Е Р Т</b>	<b>КАРТИНЫ МОСКОВСКОЙ ЖИЗНИ</b>	<b>22</b>
<b>16</b>	<b>ХОЗЯЙКА ГОСТИНИЦЫ</b>	<b>ДУРОЧКА</b>	<b>23</b>
<b>17</b>	<b>ОТЕЛЛО</b>	<b>РОМАНСЫ С ОБЛОМОВЫМ</b>	<b>25</b>
<b>18</b>	<b>НЕ ВСЁ КОТУ МАСЛЕНИЦА</b>	<b>ГОРЯ БОЯТЬСЯ — СЧАСТЬЯ НЕ ВИДАТЬ</b>	<b>25</b>
<b>18</b> <b>19</b>	<b>ПЛАТОНОВ</b> (БЕЗОТЦОВЩИНА)	Театральный зал <b>„ЧЕРДАК АЛЕКСАНДРИНИ“</b>	<b>25</b>
<b>19</b>	<b>„ЖИДЫ ГОРОДА ПИТЕРА...“</b>	<b>ДУШЕКРУЖЕНИЕ</b>	<b>26</b>
<b>21</b>	<b>НЕ ДОРОСЛЬ</b>	<b>СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ</b>	<b>26</b>
		<b>ТАКАЯ СТРАННАЯ НОЧЬ...</b>	<b>26</b>

Начало утренних спектаклей в 11.00, вечерних в 19.00,  
по субботам и воскресеньям в 18 час.

Билеты продаются в кассе театра и в театральных кассах города  
Принимаются заявки на коллективные посещения по телефону 311-12-12

Справки по телефону 312-15-45

Дети до 16 лет на вечерние спектакли не допускаются



