

Елена ПОЛЯКОВА

«РУНЫ»

НОРВЕЖСКИЕ МОТИВЫ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ*

Долгая, стойкая ошибка памяти... Перебирая впечатления давних лет, я относил их к годам военным, когда наша семья вернулась из эвакуации в сорок втором году, а Художественный театр вернулся из эвакуации в сорок третьем. И мы, как тысячи недоедающих и озьябших людей, снова стали доставать билеты в Художественный, добираться в проезд Художественного театра и на будущую улицу Москвина, в филиал.

Этот спектакль видится мне в филиале, в красно-коричневом здании, бывшем театре Корша, зимой. Ясно помню обильный снег, сугробы от трамвайной остановки на Пушкинской и еще большие сугробы вдоль Петровского переулка (который позже назовут улицей Москвина), с расчищенным до асфальта подходом к самому театру. Там, как всегда, тепло, светло, празднично-людно. Тесновато в фойе и просторно в трехъярусном зале. Вот сейчас раздвинется занавес с белым силуэтом чайки и начнется спектакль...

Но спектакль этот – «У врат царства» Кнута Гамсуна, оказывается, в последний раз прошел 27 июня 1941 года. Значит, видеть его пришлось не военной Москве, а во вполне мирной, где-то в 1939-ом или вплоть до лета 1941-го.

Память себя поправила и всплыло именно довоенное... Недолгое ожидание трамвая, не затемненные, а освещенные улицы, увиденные через надышанный «глазок»

в заледенелом трамвайном окне. Изобилие конфет, апельсинов, крымских яблок в буфете театра. Помню, что на спектакле была с матерью, которая смотрела пьесу Гамсуна то ли третий, то ли четвертый раз. Меня же взяла случайно. Вероятно поссорилась с отцом или кто-то из взрослых не смог пойти. Во всяком случае, меня одели в выходное платье, удачно перешитое из двух поношенных: синее, с лифом в черно-белую клеточку. В косах были шелковые ленты, на ногах – черные валенки. Я как-то даже не спросила, что мы едем смотреть. Раз в Художественный – значит прекрасно! Уже было видно «Горячее сердце», «Пиквик», которые хотелось смотреть еще и еще. Мать сказала: «Увидишь Качалова». На ней было серое платье, которое очень ей шло, на ногах фетровые боты, а в сумке – туфли для переобувания. В маленькую сумочку она положила бинокль, надушенный носовой платочек и кошелек.

Вечерний спектакль «детям до шестнадцати» посещать не положено, но я была рослой, да и следили билетеры за соблюдением правил не слишком строго, разве что совсем малолетку не пустят. (В самом деле, почему в двенадцать, пятнадцать лет нельзя смотреть «Грозу» или «У врат царства»?)

Мне повезло – три раза видела «Турбиных», бесчисленно – «Царя Федора», «Горячее сердце», «Трех сестер», «Анну Каренину». В войну и сразу после войны копила рубли,

* Глава из неоконченной книги Е.И. Горячкиной-Поляковой «Спектакли Московского Художественного Академического театра 1930–1980-х годов XX века». Название условное. Печатается с небольшой правкой и сокращениями.



К. Гамсун

талоны на хлеб в обмен на билеты. «У врат царства» видела только один раз. Не повезло. Теперь можно перечитывать подробнейшее, прекрасное описание – реконструкцию спектакля в монографии Виталия Яковлевича Виленкина¹ «Качалов». Завидовать автору, который столько раз с блокнотом в руках сидел в зрительном зале, уточняя и корректируя виденное. Я счастлива, что хоть единожды, но побывала на спектакле. И книга Виленкина, и свидетельства критиков-очевидцев соединились с моими собственными впечатлениями. Самое соблазнительное и опасное – дополнить тогдашние личные ощущения сегодняшним умиленным, расцветивающим отношением к прошлому. Постараюсь этого избежать.

...Раздвигается занавес. На большой сцене, в небольшой комнате продолжают разговор две женщины. Именно продолжают. Принцип «как в жизни» по-прежнему проливает большинство спектаклей МХАТ в 1930–1940-е годы. В сценическое пространство актер входит не из-за кулис, а из жизни, не повторяет предложенный автором текст, а возвращается к его изначальности, к отношениям людей.

Критика не раз писала о родственности чеховского вечного студента Пети Трофимова в «Вишневом саде» – гамсунову норвежцу, ученому Карено. Та же самая божественная легкость одиночества. Качалов давно уже Петю не играет. В знаменитой роли его сменили актеры «второго поколения» МХАТа – В.А. Орлов и С.Г. Яров², восприняв качаловское решение органично, стали достойными дублерами первого великого исполнителя. Хотя – «упрямый лопарь»

Карено, в отличие от россиянина Пети, – окончил курс, ежедневно работает, уже издал книгу по философии, которая есть в местной библиотеке городка. Петя – без дома, без семьи, а Карено любит свой домик (который, однако, вот-вот могут списать за долги); любит жену – милую домовитую Элину, которую ласково называет «крестьяночкой». Она из богатой крестьянской семьи, родители подарили молодым к свадьбе серебряные подсвечники, молятся в своей усадьбе за здоровье дочки и зятя...

...«Крестьяночка» озабоченно говорит, что мужу нужно новое пальто. Муж кладет книги на стол, разбирает листы рукописи – хочет сегодня еще поработать, кончить главу. Мягко-рассеянно отвечает на вопросы жены.

Стук калитки. Появляется профессор Хиллинг (А.М. Карев). К профессору подходит слово «маститый» – немолод, бородат, добротное пальто, палка-трость в руке придают ему основательность.

А.М. Карев³, также из второго поколения мхатовцев, с точной характерностью играл шестидесятилетнего человека, который выглядит много старше, чем Карено. Так они и воспринимались: сорокалетний Карев – старшим, а шестидесятилетний Качалов – младшим по возрасту и положению. Профессор настроен вполне благодушно к ученику, хотя тот остро полемизировал с ним в прежних трудах, в новой же рукописи спорит еще непримиримей.

Хиллинг вспоминает собственную молодость, когда был таким же забиякой; ставит непокорному Карено в пример другого своего питомца, который уже стал

¹ Виленкин В.Я. (1911–1997) – театровед и историк театра, театральный педагог, переводчик. Профессор, доктор искусствоведения. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

² Орлов В. А. (1896–1974) – актер, педагог, народный артист СССР. С 1926 г. – в труппе МХАТа. Среди выдающихся ролей Орлова Кулыгин («Три сестры»), Васин («Русские люди»), Войницкий («Дядя Ваня») полковник Березкин («Золотая карета»), академик Дронов («Все остается людям»). Яров С.Г. (1901–1969) – артист МХАТа с 1925 по 1959 г.г.

³ Карев А.М. – актер и режиссер МХАТа, театральный педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР.

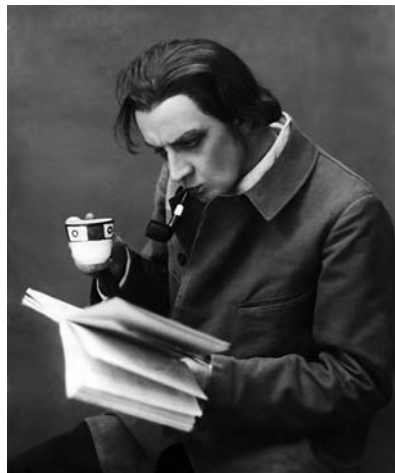
А. Карев





профессором, выпустил труд, отмеченный «умеренностью и научной объективностью».

Воспитанница советской школы, подросток начала тридцатых годов, – я без особого интереса слушала профессора Хиллинга. Мне было совершенно ясно, что этот буржуазный профессор хочет перетащить в свой лагерь истинного ученого, который борется за правду, открывает глаза обманутым, разоблачая мир, которому верно служит его учитель. Недаром тот зло цитирует рукопись Карено: «Вы издеваетесь над либерализмом, “так называемом либерализмом”, вы осуждаете реформы и постепенные преобразования»... Профессор весьма нервно перелистывает рукопись, находит нужную страницу: «Вот оно!» – и торжественно читает. «Следует отметить следующее основное явление: современное общество, распавшись на классы,



Сцена из спектакля
«У врат царства»,
1938–1939

В. Качалов – Карено.
«У врат царства»

создав гегемонию капитала, задерживает развитие новых идей и бросает человека в круг неизбежного и разрушительного мещанства».

Все всем понятно в зале – школьникам и студентам, врачам, учителям, обитателям бывшей Тверской (ныне улицы Горького), приезжим из новых сибирских

городов, с берегов Днепра и Амура. Все мы изучаем историю ВКП(б) и «Вопросы ленинизма», знаем, как покушается и подкупается в странах капитализма либеральная интеллигенция, как развращают рабочий класс благотворительностью и как противостоят соблазнам истинные ученые, подобные Карено, или такие, как наш профессор Полежаев, сыгранный Николаем Черкасовым в недавно вышедшем на экран фильме «Депутат Балтики».

Они соединились в моем сознании – немолодой Качалов – в роли молодого Карено, и молодой Черкасов, сыгравший старика Полежаева–Тимирязева с тою же одержимостью постижения законов жизни, с тою же рассеянностью, которая означала высокую сосредоточенность на главном, с тем же юмором, снисходительностью к обыкновенным людям, не ведавшим истин, которые открыты выдающимся умам.

Молодость Полежаева–Тимирязева, наверное, прошла в такой же бедности, что и у Ивара Карено, и супруга будущего русского академика Марья Львовна так же раскладывала белье и экономила поначалу на покупках. И он был также рассеянно-снисходителен к домашним хлопотам.

Качаловский Карено – человек долга и призвания, казался совершенно таким же, как герои фильмов «Болотные солдаты» и «Профессор Мамлок». Чем ближе к сороковым годам, тем острее звучали антифашистские мотивы в театре, особенно – в кино, пока не оборвались противоестественным союзом СССР с Германией, ошеломляющими фотографиями братания Молотова с Гитлером, Сталина с Риббентропом

на страницах газет. Повторю, что не помню точной даты, даже года виденного мною мхатовского спектакля, но даже если это был тридцать девятый или сороковой – в памяти жили кадры недавних фильмов «Семья Оппенгейм» по роману Фейхтвангера и «Профессора Мамлока» по сценарию Фридриха Вольфа. Мы, школьники, читали томики «Очарованной души» Ромена Роллана, в которых главный герой противостоял фашизму и отвергал компромиссы.

Качаловский Карено был из ряда подобных людей у Фейхтвангера, Роллана, Фридриха Вольфа, хотя жил задолго до Первой мировой войны. Пьеса, написанная в конце XIX века, на рубеже 1940-х, «роковых» смотрелась как сугубо современная.

Сначала в «Ежегоднике МХАТа» за 1949 год, посвященном Качалову, затем у Виленкина было опубликовано письмо-воспоминание артиста 1926 года о том, как игрался и воспринимался спектакль в целом и образ Карено сразу после революции.

«Мы играли “Врата” вплоть до [19]19-го года. Кажется, последний спектакль был весной [19]19-го года в Орехово-Зуеве, перед рабочей публикой... После спектакля мы беседовали с целой группой рабочих, которые пришли за кулисы поделиться впечатлениями. Говорили о спектакле в целом, и о деталях, но больше о самой пьесе и ее героях. И вот, помню, пожилой рабочий говорил о Карено. “Каренин – это наш, это большевик. Его не сломить, ничем не сдастся”». (Наверное, фамилия Каренин вошла в ассоциативную память рабочего еще в XIX веке – **Е.П.**)

В. Виленкин





О профессоре Хиллинге говорили: «Профессор Филин – это кадет, что сам Милюков» – и тут был взрыв хохота» А Ирвань (вместо Йервен – все фамилии были переделаны на свой лад), – Ирвань это соглашатель», – и опять веселый смех – «рвань и есть, правильно... А самое лучшее, когда Вы (обращаясь ко мне) – берете свою нелегалку подмышку, лампу в другую руку, пойду мол, теперь, в подполье работать».

Актер деликатно поправил этот комментарий девятнадцатого года, никоим образом над ним не иронизируя: «Я, собственно, никакого подполья не имел в виду, но действительно кончаю пьесу большой паузой – с лампой и рукописью в руках, готовый к какой-то новой стадии борьбы»⁴.

Еще раз напомним: Качалов привел пример орехово-зуевского спектакля в 1926 году. В канун своей работы над «Бронепоездом» Вс. Иванова, где играл сибиряка – красного партизана Вершинина, где другой партизан, полумужик, полусолдат Васька Окорок объяснялся с солдатом-канадцем, ни слова не понимающим по-русски, тыкая пальцем в страницу разодранного Евангелия, в картинку, изображающую жертвоприношение Авраама. Исовременивал сюжет, как орехово-зуевский рабочий Гамсуна: «Вот этот с ножом-то буржуй... А вот тут на бревнах-то пролетариат лежит... А на облаках – империализм»... Время низвержения всех богов и всех религий; разделение человечества на два лагеря, не служба – служение своему стану до конца, т. е. до самой смерти, в сознании бессмертия, страны, дела, идеи...

Васька, Вершинин, как позднее Чапаев и Петька – наши. Буржуазия, ненавистные капиталисты и их приспешники, продажная интеллигенция – «белые», не наши. Хиллинг–Филин–Милюков и Ирвань–Йервен – соглашатели. А Каренин–Карено – наш, за нашу правду стоящий, буржуев и их приспешников обличающий.

Актер не придумывает – цитирует орехово-зுவских большевиков. Его Каренин–Карено истинно борется за правое дело. Так его воспринимали и зрители в конце 1930-х, подобно «депутату Балтики», но из страны-соседки Норвегии, с ее северными морями, хвойными лесами, большими снегами – со всем, что ее роднит с Россией.

В.Я. Виленкин отмечал импровизационность, с какой играл Качалов сцену с профессором Хиллингом, меняя, варьируя интонации, жесты, разыгрывая собеседника, озорничая над ним, соблюдая лишь внешнюю почтительность. Исследователь многократно наблюдал и фиксировал изменчивость исполнения, чего не существует для «однократного» зрителя. Меня же, подростка 1930-х годов, поражала невероятная естественность разговора, который, казалось, возникал тут же, на глазах у зрителя, в живом общении людей на сцене. Не повторялись, а рождались слова, как это было в реальности, дома или на улице, в библиотеке, на экзамене, в споре. Впрочем, все это – непременное и устойчивое свойство Художественного и его перво-второго актерского поколений...

Три антракта, чинный проход-прогулка по тесноватому фойе с разглядыванием портретов-фотографий в одинаковых темных

⁴ Виленкин В. Качалов. М., 1962. С. 63.



рамах. Прежде всего, конечно, портретов Качалова и Еланской⁵. В спектакле они были точно такие же, с тою же живой, своей мимикой, с теми же улыбками.

Действие продолжалось, сплетая два мотива. Первый – рукопись Карено, его выстраданные размышления о судьбах человечества, взаимосвязи человечества и человека. В том числе и его самого, Карено, одержимого повседневным научным трудом, сидящего за старым деревянным столом, при свете лампы с козырьком...

Исписанные листы бумаги...
Чистые, белые листы, которые покрываются бесконечными рядами новых строк.

Второй мотив – отношения одержимого, размышляющего, читающего, пишущего ученого с женой, которая готовит ему обед, пришивает пуговицы, стирает пыль с письменного стола, гладит тяжелым утюгом рубашки и старательно чистит потрепанное пальто.

Сначала мотивы параллельны. Жена готовится к дню рождения мужа, хочет сделать ему неожиданный подарок, а он только и думает, что о своей рукописи, о том, как точнее выразить мысли. Самое трудное на сцене – воплотить не события, а вот эту непрерываемость мысли, работающий разум. Качалов воплотил. У его Карено – свой отсчет времени, свои ритмы творчества, решительно непонятные другим. Хиллинг вполне логично советует: «...Дайте хоть созреть вашим мыслям. Может быть, созревши, они потеряют, даст бог, свою разрушительную силу». Карено отвечает немедленно: «Боюсь, что если буду ждать, пока созреют мои мысли, они утратят всякую силу. Ничем не будут отличаться от Ваших».

Уже собираясь уходить, профессор произносит слова, как бы проходные, но на деле ключевые, истинно определяющие судьбу собеседника. Хиллинг готов помочь Карено издать рукопись, но с условием некоторого ее пересмотра.

Ушел профессор, стукнула за ним калитка. Выбежала из спальни Элина, подслушавшая беседу: «Он назвал тебя мыслителем!... И один раз он назвал тебя коллегой!». Усадив мужа на ступеньку лестницы у камина, она начинает бегать и кружиться по комнате. Возможно, танец Элины у Гамсуна продолжил знаменитый танец молодой женщины – ибсеновской Норы. Только у всех прославленных исполнительниц Норы тарантелла была трагическая, заглушающая тревогу, а Элина–Еланская плясала, как крестьянка на весеннем лугу, радуясь молодости, освобождению. Завтра кончится нищета, взойдет солнце, будут деньги, будет счастье. Она сбрасывала туфли, резвясь, играя, озуя, любя шлепала мужа туфлями, не больно, по рукам, по старой выношенной куртке, одновременно и целовала Карено. Он увертывался от шлепков, отвечал на ее поцелуй, обнимал любимую неловко и сильно. «Блеск жизни», блеск великолепно разработанной сцены... В зале взрыв аплодисментов. Но тут же муж ее не то, чтобы отталкивал, но отстранял сияющую счастьем, простодушную жену. Возвращался к общарпанному столу, к рукописи, листал ее, вписывал что-то новое.

Элина просила: «...Мне так хочется побыть с тобой...».

Карено отзывался: «Из этого ничего не выйдет».

Она переспрашивала: «Из чего не выйдет?»

⁵ Еланская К.Н. (1898–1972) — артистка, с 1920-г. — во второй студии МХАТ; с 1924 г. до конца жизни — в труппе МХАТ, нар.арт. СССР.
Роль: Амалия — «Разбойники», Софья — «Горе от ума», Параша — «Горячее сердце», Мирандолина — «Хозяйка гостиницы», Катюша Маслова — «Воскресение», Катерина — «Гроза», Ольга — «Три сестры», Анна Каренина и др.

К. Еланская



Pro memoria	
Муж: «...Из пересмотра рукописи. Что я написал, то и останется... И что я еще напишу, то так и будет написано». Жена неслышно уходила. Муж склонялся над бумагами, при свете все той же лампы, которая зажигается в сумерки, догорает на рас-свете. Корено подчиняет себе время. С погасшей трубкой в зубах он пишет, зачеркивает написанное, снова пишет. Непрерывность работы досадно нарушают визитеры. Точна в спектакле разработка образов-характеров: процветающего Йервена (Г.А. Герасимов)⁶, его невесты (С.Н. Гаррель)⁷, перед нами то ли «синий чулок», то ли, напротив, модница старательно создающая «имидж» интеллектуалки-феминистки: круглые очки, длинное дорожное пальто, мужская шляпа, почти мужская белоснежная блуза с темным галстуком-бабочкой. Рядом еще более преуспевающий журналист Бондезен, одетый не просто модно, вызывающе модно, богато. Великолепен был Б.Н. Ливанов со светлой шляпой в руке, в легком коротком пальто. Очень вежливый, любезный, улыбающийся, он искренне или притворно тушевался перед однокашниками Карено и ренегатом Йервеном. Его самодовольная статность подчеркивала тесноту и убогость комнаты, но женщины – Элина на сцене и зрительницы в зале не могли оторвать от него глаз. Гамсун написал не одну пьесу, а трилогию, в которой действует Ивар Карено и его жена. Последняя пьеса: «Вечерняя заря» кончалась фразой главного героя: «Жил-был человек, который не хотел преклоняться». (В другом переводе: «Жил один человек, который ни перед чем не хотел	 Б. Ливанов ⁶ Герасимов Г. А. (1900–1961) — с 1924 г. актер МХАТа, режиссер. Заслуженный артист РСФСР. С 1944 г. и до конца жизни — педагог Школы-студии МХАТ. ⁷ Гаррель С. Н. (1904–1991) — с 1924 г. и до конца жизни — актриса МХАТ. Народная артистка РСФСР. Роли: Свет, Вода («Синяя птица»), Анна Петровна, Мария Меньшикова, Екатерина II («Елизавета Петровна»), Зоя («Расстратчики»), мисс Арабелла Аллен («Пиквикский клуб») и др. ⁸ Балтрушайтис Ю. К. (1873–1944) — поэт, переводчик.

Истоки, традиции, рифмы	
с одинокой птицей, и жена хотела подарком выразить свое понимание, свою гордость за него: он – одинокий мыслитель, она – верная подруга мыслителя. Символика у Гамсуна не навязчива, не разрушает реалистическую основу пьесы, (точно так, как в современной ей чеховской «Чайке»). В Художественном театре сопряжение с Чеховым усиливается. Закономерно, что и Качалов ставит рядом имена Пети Трофимова и Ивара Карено. Закономерно, что сцена третьего акта «У врат царства» – словно вариант сцены третьего акта еще не написанного будущего «Дяди Вани». Но вот Бондезен приносит журналы для Карено, который спит в маленькой спальне рядом, утомленный бессонной рабочей ночью. В комнате одна Элина. Начинается, то тянется, то замирает, то напрягается объяснение Элины с Бондезеном; диалог опытного покорителя многих женских сердец и «крестьяночки», у которой это первый соблазн, первый грех. Журналы, конечно, забыты. Вдруг случается поцелуй, торопливый уговор о свидании: «Здесь, внизу, на углу, в восемь...». Выходит Карено. Не из-за кулис, именно из соседней крошечной спальни: слегка взъерошенный, как говорят – «со сна» и видит – словно бы продолжение дурного сна. «Карено. А? Бондезен. Я пришел... Я принес... Фру Карено /мужу/. Ты больше не спишь? Карено. Нет. Я совсем не мог спать. Бондезен. Я принес журналы, которые вы любезно мне одолжили. Тысячу раз благодарю. Здесь	есть необыкновенно интересные вещи. Карено. Благодарю, сегодня, кажется, прекрасная погода. Бондезен. Да, замечательная. Ни тепло, ни холодно...» Цитирую по суфлерскому экземпляру «У врат царства» в Художественном театре. Пьеса, написана Гамсуном до «Дяди Вани», а сыграна со всем сходством и со всей разницей людей вечно возникающего «треугольника» – после чеховской премьеры, уже тогда, когда Художественный театр в полную меру своих сил стал театром Чехова. По моим воспоминаниям зрительный зал ненавидел Элину и понимал ее, с нею жил, с ее накопленными обидами, бедностью, одиночеством – и постепенно крепнувшим сознанием, что своему «мыслителю» она нужна лишь как привычная вещь в доме. Подаренный сокол отвергнут. Ощущая свою вину, Элина ненавидит мужа, отрицает, отвергает очевидное. Позже Карено не столько словами, сколько глазами, интонациями молит о сочувствии, о возврате привычной жизни, – но она уже не может вернуться. В финальном акте ситуация повторяется в точности, но муж и жена меняются местами. Теперь Элина замкнута, ограждается от того, что ей мешает, он же, Карено молит, неумело старается вернуть женщину, вновь понравиться ей. Теперь он не в привычной куртке, а в черной паре, которую попросил вычистить служанку Ингеборг. У нее же спрашивает, сколько стоят носовые платки – не простые, а вышитые, как у Бондезена. Злосчастное чучело сокола бережно вешает на крючок в нише, как мечтала жена.

Pro memoria

Эм

Она проворно, привычно и молча гладит тяжелым утюгом. Утюг, как и чучело сокола, – уже действующее лицо в спектакле. Больше, чем через полвека все помнится мне отблеск подсвечников в комнате, мертвый сокол с раскинутыми крыльями и тонкая рука Элины – К. Еланской, привычно держащая тяжелый утюг. Последняя сцена – мужа–жены, Карено–Элины была исполнена таких оттенков чувств, такой открытости страстей (надежды, тоски, беспомощной мужской обиды, ревности, гордости, унижения перед женщиной, без которой он жить не может – и ее единственного непреклонного желания – уйти поскорее от мужа, все здешнее, домашнее оттолкнуть, забыть), что затихший зал (как и сам Карено), забывал о рукописи, о денежных бедах, лишь бы только она, его «крестьяночка», осталась!

Карено вспоминает о рукописи лишь как о способе возратить Элину. Он свой труд исправит, книгу издадут, деньги заплатят и жена вернется. Надевает длиннополое, немодное пальто, старую шляпу, берет связку бумаг в руки, подходит к двери в спальню, куда ушла Элина, и говорит у двери: «Я иду к издателю. Кое-что в моей книге я могу изменить». Женщина не отзывается. Он уходит через веранду. Калитка хлопает, потом хлопнет еще раз, когда в нее войдет Бондezen и торопливо уведет Элину из дома. Любовники исчезнут через кухню, крадучись. И снова стукнет калитка, «обозначив» возвращение Карено. Опять он скажет в пустоту: «Элина, я вернулся... Я не переделаю своей книги. Ты, слышишь?». И снова не ответит жена. Он заметит жилетку на перилах лестницы потрогает пуговицу,

которую Элина пришила перед бегством. Качалов здесь не играл драму героя, а скрывал драму. Для служанки, которая все поняла, тут же, при нас придумывал объяснение, спокойно объяснял служанке, что супруга уехала к родителям, а Бондezen вызвался ее проводить.

Как в «Дяде Ване», горела лампа на столе. Войницкий торопил себя: «Работать! Работать!».

Карено обращался к Ингеборг: «Если кто-нибудь придет – меня нет дома. Я должен работать...».

Авторы пьес Чехов и Гамсун были современниками, но их пьесы шли в России, в Москве в разное время, но в одном и том же, сохранявшем свое единство Художественном театре. В конце тридцатых годов прежний «Дядя Ваня» – со Станиславским, Лилиной уже не играли, новый – с Добронравовым еще не поставили. Качаловский Карено – словно связующее звено между прежними и будущими спектаклями Художественного театра. Впрочем, кто в зале думает о связующих звеньях, о том, что это за спектакль? Наверное, и молодой Виленкин, знающий наизусть каждую мизансцену, – забывал о своем блокноте, когда Ивар садился за стол, освещенный керосиновой лампой.

Пьеса Гамсуна кончалась появлением судебного пристава с двумя свидетелями. Власть пришили описывать имущество разоренного мыслителя. Ремаркой «Карено кланяется» завершалось действие. На премьерных спектаклях театр соблюдал авторское решение. Потом в 1930-е от него отказался. Качалов играл свое, собственное.

Вбегает служанка: «...Судебный пристав...»

Карено повторяет ее слова: «А, судебный пристав»...

Истоки, традиции, рифмы

Эм



Повторяет легко, спокойно, как бы с облегчением. Он встает с лампой в руке, другой рукой прижимает к груди рукопись. Лампа освещала спокойное лицо. Спокойной была интонация: «Проси»... Наступала пауза ожидания. Сдвигались две половины занавеса, как врата, возле которых прошла жизнь Карено. Аплодисменты были долгими, единодушными, но какими-то негромкими – словно действие продолжалось, и там, за занавесом горит настольная лампа, и в круге ее света шелестели страницы рукописи.

Нельзя заставить человека ни поклониться, ни склониться. Ни одной строки не изменил в рукописи разоренный и нищий Карено. (Играющий его Качалов вполне мог в те годы читать или слышать от коллег-друзей булгаковскую, ставшую легендарной фразу: «Рукописи не горят...».)

В толкотне гардероба, выходя на улицу, зрители оставались молчаливыми. Лица их были совсем другими, чем после «Пиквика» или «Женитьбы Фигаро». В трамвае, который медленно тянулся к нашей Таганке, мы с мамой молчим. Вдруг

мать произносила: «А как он играл Пера Баста!..».

Для меня странное имя Кнут Гамсун стало знакомо рано, как и имя Чехова. Дома имелись разрозненные тома с изображением человека на обложке, сидящего на дереве, одетого во что-то первобытное. Волосы мужчины заплетены в косы. Квадратные буквы стилизованы под рунические письмена: «Кнут Гамсун. Собрание сочинений». Томика с пьесами не было, были «Странник, играющий под сурдинку», «Пан», «Виктория». Сейчас, через полвека, мне кажется, что я видела «У врат царства» более взрослой, чем была на самом деле. Спектакль с Качаловым и томики Гамсуна сливались в сознании, переносились, «перекидывались» в другой возраст, вводили в чужую жизнь и чужая жизнь входила в тебя. Ладно бы жизнь Виктории, повесть любви которую читала взахлеб. Но жизнь лейтенанта Глана, совсем уж девочкам-подросткам не предназначенную. Охотник блуждает с собакой по тесным просторам своей Норвегии, случайно встречает женщину по имени Ева. Человек

Сцена из спектакля «У царских врат». М. Лилина – Элина. В. Лужский – Бондezen. 1909

Pro memoria



сливается с природой, имеет нормальный офицерский чин – лейтенанта, а ведет существование бога Пана. До школьников и школьниц советских 1930-х годов этот роман доходил редко; позже стал вообще не доступен из-за того, что Кнут Гамсун встал на сторону фашистской Германии, принял оккупацию Норвегии гитлеровцами.

Однако для старшего поколения Гамсун с юности был писателем любимым. Не читать его для гимназисток было так же странно (и стыдно), как не читать Тургенева. В старой России он издавался не сколько раз. Запомнилось собрание сочинения с викинггом на обложках; удобные томики Саблина в зеленых типовых переплетах, собрание сочинений издательства «Шиповник» с декадентской зеленой виньеткой на каждой книжке. Куприн в своем очерке о Гамсуне вспоминал, что жил под влиянием «Пана», в «сфере влияния» этого романа. «Олеся» и весь полесский цикл написаны так, словно «Пан» только что прочитан. Русская интеллигенция на рубеже XIX–XX веков разделяла гамсуновские скитания, с ним переживала сначала ужасный городской голод, испытанный начинающим литератором и описанный в романе 1890-го года, потом – однообразную и размеренную жизнь норвежских городков, хуторов, усадеб, где крестьянские девочки играли на фортепьяно и читали новые французские романы. Из этих городков русские читатели вслед за автором перемещались в столицу Норвегии, оттуда – в совсем уж в нетронутые места, где животные не знают человека и этих животных подстреливает охотник – лейтенант Глан, то ли вернопопданный великого бога Пана, то ли сам этот Бог.

Отмечая огромное влияние литературы и искусства Франции, Германии, Англии, Италии на русское искусство, мы подчас забываем об искусстве скандинавском, без которого нельзя представить литературно-художественную жизнь «серебряного века». Словно отливают морозным серебром, снежными узорами «Скандинавские сборники», труды по эстетике датчанина Георга Бранде, а книги шведки Сельмы Лагерлеф читают дети и взрослые в каждом доме. Нильс, пролетевший с дикими гусями через всю Швецию, гадкий утенок и божок сна Оле-Лукойе, сотворенные пером датчанина Андерсена, сопровождают детей всех сословий, в изданиях роскошно-подарочных и копеечных. Для России существует некое общее поле Скандинавии, в котором цветет искусство дальней Дании и входившей в нашу империю Финляндии, сохранившей свой язык, свои традиции, руны «Калевалы», переложенные на язык живописи Акселем Галленом. Выставки финской живописи, отзвуки скандинавской новой архитектуры, неустанно трудящиеся переводчики супруги Ганзен, которые, как говорится, никогда не останутся без работы. В «Золотой библиотеке» русские читатели находят сказки Андерсена; в изданиях принимают лавках не залеживаются сборники сочинений Германа Банга и труды Брандеса.

Лидирует в этом содружестве норвежская литература. Конечно нельзя сказать, что в дореволюционной России открыли «иностранный рынок» для романов и пьес норвежских литераторов. Бьерстерне–Бьернсона, Генрика

Истоки, традиции, рифмы



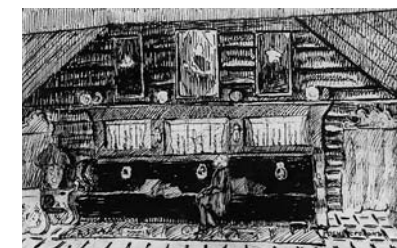
Ибсена читают, ставят в Европе. Интерес к чужой жизни сочетается с остротой и бесстрашием не столько в решении, сколько в самом обращении к вопросам, волнующим всю Европу. Тут и социальные проблемы, и набирающее силу женское движение, и отношения поколений, и восприятие прошлого, и попытки рассмотреть неведомое будущее.

На сцене Малого театра в 1900-е годы Ибсен в репертуаре Федотовой, Ермоловой, Ленского, Южина. Ибсена «проходит» со своими учениками молодой Немирович-Данченко. В первый сезон Художественного театра на его сцене появляется «Эдда Габлер», где Станиславский играет одну из лучших и наименее известных своих ролей – ученого Левборга, одержимого работой над рукописью, которая пропадает для мира. Играет, по свидетельству Л.Я. Гуревич⁹ – гениально.

(Скандинавские мотивы не минуют молодого Качалова с его типичным для конца века образом: виленская гимназия, юридический факультет петербургского университета, знание латыни, классической литературы, римского права, «русской правды». Зазубренное будет забыто, а знания – отзовутся на сцене МХТ.)

Люди огромной страны – от Петербурга до Ташкента смотрят Комиссаржевскую в роли ибсеновской Норы. На Ибсене вырабатываются принципы нового режиссерского театра.

В репертуаре старого Художественного театра имя Ибсена – на одном из первых мест. От основания великого театра до его раздвоения и падения поставлено десять его пьес и три – Кнута Гамсуна. Тринадцать раз возникала



Норвегия на мхатовской сцене. С постоянным интересом, увлекательными, всех объединяющими репетициями, с интереснейшими поисками художников, переводивших в театральную живопись личные впечатления от фиордов до крестьянских одежд. (К шведу Стриндбергу, к датчанам театр не обращался.) Однако репетиции не всегда приводили к свершениям. «Столпы общества» и «Дикая утка», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и «Росмерсхольм» – не были обделены вниманием зрителей и критики, вызывали критические дискуссии, но в репертуаре надолго не задержались. Исполнение Москвиным – Освальда в «Привидениях» не дало радости ни актеру, ни зрителям, обожавшим его. Пьеса Ибсена потрясла в Малом театре дуэтом Ермоловой–Остужева, в провинции – игрой Орленева, Павла Самойлова.

«Пер Гюнт» 1911 года в МХТ восхищал сменой северных пейзажей в исполнении Николая Рериха, африканским танцем Анитры – Алисы Коонен, музыкой Грига, отдельными сценами Пера – Л.М. Леонидова. Но цельности, адекватной музыкальному решению Грига, не было в спектакле, казалось бы, столь соответствующем «серебряному веку». Может быть, даже слишком соответствующему (хотя искусство модерна оставалось для МХТ предметом наблюдения, а не освоения).

Эскиз к спектаклю «Росмерсхольм». Художник В. Егоров. 1908

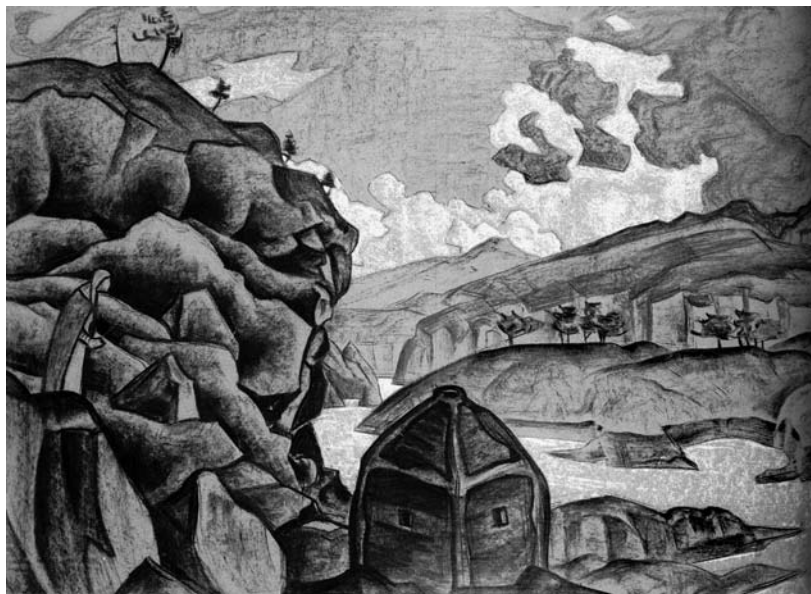
⁹ Гуревич Л.Я. (1866–1940) – историк театра, критик, автор книг и статей о Художественном театре, друг и помощник К.С. Станиславского

Pro memoria



Слияние с Ибсеном произошло лишь дважды. В «Докторе Штокмане» (так произносили имя героя Ибсена в МХТ), сыгранном в 1900-м году, со Станиславским в главной роли, в спектакле «Бранд», сыгранном в 1906-м году с Качаловым в главной роли. У

деталей докторской квартиры, в силуэтах корабельных мачт за окнами; монументальность мизансценических построений и внимание к каждой отдельной фигуре в «массовых народных сценах» – все было сопровождением, а не безликим фоном для Штокмана–Станиславского.



Ибсена в «Пер Гюнте» появляется в финале некий Пуговичник, лицо, объединяющее мотивы народных сказок и поиски символистов. Бессмертный, он «переплавляет» смертных. Смерть в «переплавке» завершает жизнь и образует нечто новое. В Художественном, благоговейно относившемся к слову Ибсена, к его образам – «Штокман» и «Бранд» образовали идеальный сплав Норвегии и России, Ибсена и МХТ. Штокман Станиславского был для всех участников спектакля и для зрителей – вершиной и торжеством русского актерского искусства на слиянии XIX и XX веков. Театральность постановки, и «дух Норвегии», ощущаемый в

Качалову впоследствии предлагали роль Штокмана, но он от нее долго отказывался. (Сыграл лишь в заграничной поездке Художественного театра 1922–1924 г.) Образ, созданный Станиславским был для Качалова актерским абсолютом, после которого другим исполнителям нечего было делать.

В 1923 году, находясь на отдыхе в Германии, перед гастрольным сезоном в Европе и США Качалов писал Константину Сергеевичу:

«... Вступить во владение этим наследством... никак не могу решиться... Когда же теперь перечитал пьесу... я увидел ясно и понял, до какой степени Ваш Штокман – самый верный, самый подлинный



Г. Ибсен



Л. Леонидов в роли Пер Гюнта

Эскиз декорации к спектаклю «Пер Гюнт». Художник Н. Рерих

Эскиз костюма Сольвейг. Художник Н. Рерих



Истоки, традиции, рифмы




Сцена из спектакля из «Доктор Штокман», в центре В. Качалов – Штокман. США, Филадельфия, 1923

ибсеновский Штокман. Ибсен написал все то, что Вы сыграли. Вы дали плоть и кровь всему тому, что было у автора на душе.

Можно найти какую-нибудь другую внешнюю характеристику (думается, все-таки родственную Вашей), но по существу, по душевным элементам, никакого иного Штокмана, кроме Вашего, нет и быть не может. И не должно быть, потому что всякий другой (по существу другой) будет или совсем мертвый, или полуживой, кривой, однобокий и, стало быть, не ибсеновский. Даже переставить как-нибудь эти элементы Вашего Штокмана, иначе их перекомбинировать, в другой пропорции их распределить, по-моему, невозможно. Тем-то особенно и велик Ваш Штокман, что все его элементы взяты в авторской пропорции, оттого он и такой живой и гармоничный, архитектурно-прочный, вечный.

Итак, перечтя пьесу, я уже не могу мечтать и хотеть дать какого-нибудь другого – по существу, по элементам – Штокмана, не похожего и не

родственного Вашему. Но тем не менее, он должен быть «моим», а не Вашим... Я должен дать «своего» Штокмана... элементы, нужные для Штокмана, должны родиться и окрестить в моей душе»¹⁰.

За исключением «Доктора Штокмана», Качалов играл во всех ибсеновских спектаклях МХТ, в которых поражал естественностью воспроизведения чужой жизни. Играл наиглавнейшие роли – скульптора Рубека – «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», неудачливого хозяина фотоателье Яльмара Экдаля в «Дикой утке», не преуспевающего члена преуспевающего общества Хильмара Теннесена в «Столпах общества». Ко времени Ивара Карено – он уже «долго жил» в норвежских горах, в норвежских городах, «обживал» бедную фотомастерскую Экдаля и поместье Росмерсхольм, где течет одинокая сумрачная жизнь последнего хозяина, наследника старинного рода Росмеров. Рубек, Росмер – сыгранны. Принята лаконичная формула Немировича-Данченко: «Реализм, отточенный до символов».

¹⁰ Василий Иванович Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем. М., 1954. С. 71–72.

К. Станиславский в роли доктора Штокмана. Зарисовка А. Любимова



Pro memoria	Эм
Но одно дело – лаконичная, прекрасная формула, другое – ее применение. На сцене реализм и символы редко сопрягаются. В театре повторяют интонации Качалова–Экдаля – «солененького хочется», но утонченные диалоги «Росмерсхольма» тягостят и Качалова, и Книппер. К «отточенности до символа» актер приходит лишь в 1906 году, в ибсеновском Бранде. Приходит не сразу – медленно, как его герой, поднимается пастор Бранд к вершинам. Горы северные. Не только вершины покрыты льдом, но и подножия их вырастают из снега. Пьеса, знаменитая как явление литературы и как явление философско-этической мысли, говорила о предназначении человека, о служении богу и поисках бога, об одиноком человеке и сообществе человеческом, которое неизбежно превращается в толпу, требующую не чуда, а хлеба, а если чуда – то при изобилии хлеба. У постановщиков спектакля – Немировича-Данченко и Лужского, у Качалова, у других актеров не было на памяти никакого другого воплощения, исполнения. Все искали сами, переживая попеременно успех и не успех, трудно подвигаясь к «реализму, отточенному до символов». Репетиции «Бранда» и «Драмы жизни» начались после событий 1905 года, и после первых европейских гастролей МХТ в 1906 году. Бранд Качалова «сосуществовал-соперничал» с Иваром Карено Станиславского. Над «Драмой» – второй частью трилогии Гамсуна, которая для «художественников» была и первым открытием автора, Константин Сергеевич работал увлеченно. Актеров называли в театре – «драмисты» и «брандисты». «Брандисты» искали реализма суровых характеров, северной природы, скудной жизни рыбаков и горных пастухов, которым несет слово божье пастор Бранд. «Драмистам» были предложены совершенно непривычные им условные декорации, стилизованные одноцветные костюмы, условно-силуэтное решение сцены ярмарки, где во время праздника началась чума. Подобное решение было не прихотью театра, но диктовалось самой пьесой. Вторую часть своей трилогии Гамсун решал в совершенно иной стилистической природе, нежели «У врат царства». Там были – реальный город, обычная семейная обстановка и конфликт. В «Драме жизни» – обобщенность образов и коллизий, не дом – а стеклянная башня, в которой работает над очередной рукописью Карено; не сельская ярмарка – пир во время чумы, не обыкновенная женщина, а роковая соблазнительница Тересита. Возникали не столько люди, сколько условные фигуры: олицетворение скупости – старик Отерман, одержимости наукой и «поисками истины» – Карено, плотской страсти – Тересита. Станный полуюродивый, полуфилософ по прозвищу Справедливость, по имени Тю бродил с фонарем по морскому берегу, где высилась стеклянная башня и разбивались в бурю корабли. У Тю ноги были вывернуты назад, следы – обманны. Те, кто думал, что следуют за Справедливостью, на самом деле уходили от нее. В 1906 году в Художественном театре воспринимают «Драму жизни» как совершенно самостоятельную, законченную пьесу, словно бы	

Истоки, традиции, рифмы	Эм
и не связанную с первой и заключительными частями трилогии. В то же время именно в работе над ней Станиславский ищет, проверяет единые законы творческого самоощущения артиста: «...Приступая к работе над „Драмой жизни“, я решил провести ее по новым принципам внутренней техники... На этом основании я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы. А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения – и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера»¹¹. Написано это Станиславским через двадцать лет после премьеры «Драмы жизни», в 1926 году. Тут он самокритичен, ироничен по отношению к самому себе, к изображению страсти «в голом виде». Многочисленные зарисовки – карикатуры в прессе 1906-го года весьма зло высмеивают торжественно-размеренные жесты, высокую фигуру Станиславского в длиннейшем сюртуке и «тигрицу» Тереситу в огромной шляпе, в боа из белых перьев. Ибсена много читают в России, о нем пишут трактаты и большие статьи, еще и поэтому к «Бранду» отношение неизмеримо более серьезное, хотя критики сетуют на сокращение существенных сцен пьесы, отмечают излишние подробности (вроде появления на сцене живой лошади) и другие разночтения театра с литературным первоисточником. Оценивают исполнение Качалова, чаще всего сочетая	М. Лилина – г-жа Карено. «Драма жизни» ¹¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 373. ¹² Цит по: Эфрос Н. В.И. Качалов. П., 1919. в общем положительную оценку с отрицанием – «не» или с отрицательной оговоркой – «но», типа: «не воплотил символику Ибсена», или: «Но все же это – не ибсеновский герой»... Так критик, скрывшийся под кратким обозначением «Ч» сетовал, что, «не было нужного расстояния между Брандом и толпой». Автору «Театрального Киева» в 1906 году не хватало ибсеновской страсти: у Качалова «нет суровости, сектантской твердости. Это более отец, муж, сын, страдающий от велений необходимости. Необходимости жертвовать всем дорогим во имя идеи, а не ветхозаветный пророк»¹². Пожалуй, точнее всех выразил несовпадение авторского и актерского образов петербургский критик Вл. Азов: Качалов «не был ибсеновский Бранд, Бранд из гранита и стали. Это был лирик, а не стоик, сомневающийся, а не верующий, искатель истины, а не обладатель истины». (Эти оговорки – «не» и «но» повторяются через много лет, когда русский театр в своем доме

Pro memoria



на Таганке покажет «Доброго человека из Сезуана» Бертольта Брехта, и брехтоведы, и немецкие критики станут утверждать – «да, интересно, да, по своему, но не Брехт». Время будет работать на эти воплощения, включающие в себя особенности иного национального характера, иного варианта культуры, иноязычия; к тому же все новые переводы обязательно отобразят изменения времени).

«Не ибсеновские» Штокман Станиславского и Бранд Качалова проходят сквозь годы «серебряного века» с его усталостью, тревогой, богоискательством, маскарадами, театральными арлекинадами, то смешными, то страшными, сочетающимися забавы с ужасами смерти. Русский Штокман, русский Бранд, все больше становились самостоятельными величинами в мировом контексте ибсенизма.

В 1910 году, в газетном интервью Качалов – уже ретроспективно – обращался к трудностям своей работы над ролью Бранда и постепенного слияния с ролью: «Я очень много работал над Брандом. Работа была трудная и детальная. Роль, на которую затрачено столько сил, стала одной из моих любимых»¹³. Глагол «стала» не констатирует безусловности премьеры, но относится к процессу созидания роли во времени. Это закон жизни Художественного театра. Его спектакли запрограммированы уже при начале репетиций, как некие многолетние растения.

Они должны жить после того, как отойдут, увянут первые яркие цветы сезона. В императорских театрах сохранность, длительность жизни спектакля были обусловлены масштабом, удачей, волей актера-премьера и кассовым успехом.

В Художественном – каждый спектакль создавался на большой срок. Средние или неуспешные постановки, естественно, исчезали из репертуара, иногда не дожив до конца сезона. Но режиссерские разработки, актерские решения становились почвой для следующих спектаклей. Созданное не уходило бесследно, а превращалось в «строительный материал» для новых ролей, нового репертуара, который театр планировал и неустанно искал.

С конца 1906 года «Бранд» постоянно присутствует в репертуаре, но идет нечасто. 87 спектаклей сыграл Качалов, 87 спектаклей требовавших запредельного напряжения, сосредоточенья на герое, на его идее – страсти, не расцвеченной оттенками. Единая страсть – вера дана автором, единое стремление к идеалу-совершенству человека во имя Бога. Сохранить цельность и силу этой страсти на протяжении всего спектакля и восьмидесяти семи спектаклей – дело почти непосильное, и все же осуществленное. Бранд стал любимой ролью актера, любимой зрителем, как и весь спектакль, хоть и очень трудный для постановочной части, для участников народных сцен. Студенчество Москвы, Петербурга, Киева особенно принимало русского «Бранда». Зрительный зал, как и в «Штокмане», каждый раз становился продолжением сценической толпы, окружением героя.

И, как в «Штокмане», народ на сцене был изменчив – в смысле «измены» человеку-герою, а публика-зрители, напротив – верны ему. Минувя отчаявшихся, отступников (земляков апостола Бранда), из зрительного зала шла мощная волна сопричастности герою, даже не

¹³ «Раннее утро», 1910, 4 февраля.

Истоки, традиции, рифмы




сочувствия, а слияния с ним, возвращающая во времена мистерий. Именно после «Бранда» не группы, а толпы студентов стояли возле театра в Камергерском или возле петербургских театров, где гастролировал МХТ. Словно на митинг собирались – под московским снегом, под невиской изморозью, чтобы еще раз увидеть то ли пастора, спрятавшего рясу под пальто, то ли Качалова. Русские люди 1900-х годов смыкались вокруг актера, как прихожане Бранда на сцене; целовали у Василия Ивановича руки (конечно, преимущественно женщины), провожали недалеко дорогой домой. «Успех качаловского Бранда был настолько огромен, что по значению его сравнивали с успехом М.Н. Ермоловой в «Орлеанской деве» и «Марии Стюарт»¹⁴. Критики схлестывались в газетно-журнальных полемиках вокруг ибсеновского – качаловского Бранда. Для рядовых зрителей, не премьерных, этой полемики не существовало. Старшее поколение видело не Штокмана ибсеновского, но только Штокмана-Станиславского. Посетители молодого театра на

Таганке не думали о «соответствии Брехту», но жили вместе с ним в спектакле Любимова. Так смотрели Бранда и студенты московского и петербургского университетов 1900-х годов. И сам исполнитель, осваивая роль годами, все больше ее любя, относился к ней особенно: «Для меня это была первая роль, где я испытал нечто вроде священнодействия, где я чувствовал себя приблизительно так, как, вероятно, чувствуют себя искренний священник в церкви. Звучала во мне какая-то совсем мне новая струна. Я был во власти возвышенности образа»¹⁵. Биограф комментирует: «И это сопровождало и после сцены, отражалось на поведении в закулисных антрактах. Не мог он говорить о пустяках, плохо слышал о чем говорят другие. Это приписывали утомленности техническими трудностями роли. Это шло от ее возвышенного строя»¹⁶.

«Новая струна» была волнующей и новой для актера Качалова, вызывала давние впечатления детства и юности: семейная наследственная религиозность, стояния в

В. Качалов – Бранд

¹⁴ Азапотова А.В. Летопись жизни и творчества В.И. Качалова. // Сб. Василий Иванович Качалов. С.504.

¹⁵ Эфрос Н. В.И. Качалов. П., 1919. С. 77.

¹⁶ Там же.



Виленском православном соборе, когда служил отец Иоанн... Для прихожан – отец духовный, для Василия, его сестер и братьев – отец их многочисленного семейства.

«Бранд» входил не только в сознание, но и в подсознание зрителей, как главные спектакли Художественного театра, как ермоловские триумфы в Малом, как шалаяпинское пение в Большом.

Ермолова–Кручинина, Шалаяпин–Грозный или Годунов, Качалов–Бранд. Все это должен был познать, испытать на себе каждый, называющий себя русским интеллигентом.

Ибсенисты сетовали на то, что театр сократил важнейшие сцены трагедии Ибсена, что народ не побивает Бранда камнями. Из спектакля убрали живую лошадь, лишние подробности норвежского

ландшафта. Но спектакль жил во времени, как истинное творение Художественного театра, вырастая в течение даже не месяцев – но лет, когда давно уже были забыты спектакли-ровесники, имевшие куда более шумный успех. Молодые актеры, игравшие на премьере брандовских прихожан, рыбаков и рыбацек, стариков и подростков. Словно персонажи на картине истинного художника, они слагались в единство, сочетали выверенность композиции, общую тональность и «отдельность» каждого персонажа-актера.

Сцены Бранда с женой Агнес в первых представлениях воспринимались как сцены, построенные рационально-живописно, как иллюстрации ибсеновских тезисов-диалогов. Критика говорила только о Качалове–Бранде, как

Сцена из спектакля «Бранд»

бы минуя Германову–Агнес. Со временем Германова–Агнес стала равноправной в трагическом дуэте с Качаловым. И скорбь ее уже не была абстрактной. Женщина в темном становилась верной и усталой в своей верности подругой сурового пастора. Зрители вместе с нею проживали ее любовь к Бранду, ради которой оставлены беспечальная жизнь в долине и смерть маленького сына; и знаменитую сцену «с пеленками».

...У Агнес остается одна только горькая радость воспоминаний о ребенке. Она хранит его одежду, игрушки. Бранд требует, чтобы жена все отдала нищенке, просящей милостыню для своего младенца. Логический эксперимент Ибсена в борении страстей человеческих, живой памяти матери и абсолюта требований священника-фаната: «Богу все или ничего». Примечательно, что в книге «Работа актера над собой», которая писалась уже в тридцатые годы Станиславский описывает именно эту сцену. Ее разыгрывают студии и юная ученица в роли Агнес вызывает слезы даже у знаменитого актера, руководителя студии.

Для Станиславского – это воспоминание о давнем соперничестве «драмистов» и «брандистов». «Драмисты» давно перестали играть спектакль – «брандисты» все играли трагедию священника и прихожан, человека и толпы, которая то идет за духовным вождем, то бунтует против него и покидает его, оставив погибать в горах.

Качалов – самый занятый актер в труппе. По количеству исполняемых ролей и тех, которые репетируются. Правда, сравнительно с провинциальными антрепризами – это



М. Германова – Агнес

выглядит почти отдыхом, но там требовалось лишь знать роль (и то, часто выручал суфлер), найти броскую характерность, «овладеть» более слабыми партнерами и зрительным залом. В провинции можно было иметь шумный успех, используя наработанное, освоенные ранее приемы, безотказно вызывавшие смех или слезы в зале.

В Художественном театре и после смерти Чехова в память автора, он играет Тузенбаха, Петю Трофимова, Иванова; играет Протасова в «Детях солнца», от которого рождалось ощущение новизны человеческого типа и актерского исполнения; непривычности горьковской драматургии, в которой ранее так совершенно был освоен образ Барона – «На дне».

В 1906 году сыгран Бранд, а через год – Росмер. В 1909 году состоялась премьера «У врат царства». Поначалу и спектакль, и качаловский Карено приняты критиками «критически», как некая русская вариация Ибсена. Далее Качалов создает образ дьявола

Pro memoria



в «Анатеме» Леонида Андреева. Стилистика Тургенева постигается им в роли Ракитина из тургеневского «Месяца в деревне», игранном в очередь со Станиславским. Потом следует Островский – роль Глумова в «На всякого мудреца...» 1910 года, огромный пласт российской истории. Осенью того же года им впервые открыт Достоевский, – Иван Карамазов в отношениях-борениях с братьями, в гигантском диалоге-монологе с «поношенным господином» – Чертом. В этом контексте лишь одна ибсеновская роль осталась в репертуаре Качалова – Бранд, которую актер сыграл 87 раз. Сравнительно с долголетием «Царя Федора», «Синей птицей», «На дне», чья жизнь исчисляется тысячами спектаклей, – это немного. Но нужно принять во внимание, что спектакль требовал от исполнителя главной роли громадного напряжения сил, а кроме того сложной постановочной работы и многолюдных массовых сцен. «Бранд» был спектаклем – торжественным праздником, к которому истово готовились исполнители и зрители. Сравнительно с ним «У врат царства», камерно обжитой по форме, с немногими участниками был «малым праздником».

Карено впервые был сыгран в 1909-м, через три года после Бранда. Шел много дольше, чем «Бранд», сопрягаясь с ибсеновским спектаклем-предшественником в восприятии зрителей и самих актеров. Соединяла общая национальная почва, Норвегия – страна. Ее художественники как бы считали своей, в ней даже и не бывая.

Примечательно, что норвежцы с давних времен, были привычны в Архангельске, можно

сказать – «сотрудничали» с русскими поморами, многие из которых хорошо знали норвежский язык. Норвеги моряки тоже свободно объяснялись по-русски.

Норвегию и Швецию в старой, дореволюционной России знали хорошо. Шведы – повседневные посетители и обитатели Петербурга, торговых фирм 1900-х годов, промышленных компаний. Шведские спички, шведские бритвы, электрические звонки, ботинки – во всех русских магазинах того времени... Литературу читали, о ней шли диспуты, ей посвящались лекции.

Драматургия Августа Стриндберга занимала в дискуссиях заметное место, но именно как явление литературы, а не театра. К великому шведу внимательны Чехов и Блок... Однако играли Стриндберга на русской сцене мало. Императорские театры его чуждались, «Фрекен Юлию» отважилась поставить лишь Л.Б. Яворская в собственном «Новом театре». МХТ, при отличном знании Стриндберга, проходит мимо него в течение всей своей «практической» жизни.

Один только «Эрик XIV» в ранние послереволюционные годы станет открытием режиссера Вахтангова и актера Михаила Чехова, вызвав, однако, болезненно-раздраженное противодействие Станиславского.

Об этом было не принято писать. В советском театроведении излагалась и поддерживалась лишь позиция Станиславского. Первым попытался осмыслить конфликт К.Л. Рудницкий. Сегодня, это тем более возможно (и необходимо), что опубликованы, и стали доступны архивы Художественного театра, театра Вахтангова, многие личные архивы актеров.

В. Качалов –
Иван Карамазов



Истоки, традиции, рифмы



С конца двадцатого века наступает время Стриндберга и в мировом, и в русском театре. Его ставят в максимальном сбережении текста, авторских ремарок «перво-видения» драматурга. (Например, в преломлениях-версификациях «Играем Стриндберга».) Возможно, (хотя мало вероятно) к шведскому великому драматургу придет Художественный театр в его нынешнем состоянии. В прошлом именно этот театр дал русскому зрителю Ибсена и Гамсуна, открыл Норвегию в ее географической, историко-бытовой реальности, в соотношении доминирующих черт русских и норвежских характеров, как они были поняты и воплощены Станиславским и Качаловым.

Карено естественно вошел в цикл качаловских героев 1910-х годов. Продолжил идею и образ Бранда с претворением символов в быт, в житейскую ткань повседневности. Сокол остается чучелом, Карено не гибнет в лавине – у него попросту описывают имущество, при описи выясняется, что подсвечники – не серебряные, а только посеребренные.

Актер наслаждался, играя героя, с ним сливаясь, живя его страданиями, и в то же время вносил в исполнение озорную легкость, импровизационность, будь то открытое, в то же время неуловимое издевательство над почтенным профессором или тщетная попытка стать щеголем, чтобы отвлечь жену от Бондзена.

Карено, персонаж ибсеновско-гамсуновской Скандинавии, где обитают «непреклонившиеся». Но он и персонаж России, литература и искусство которой, обращены к идеальному братству «непреклонившихся». (Непреклонный борец за истину, непреклонный



В. Качалов – Пер Баст



Портрет В. Качалова в роли Пера Баста

революционер...) Так именно воспринимался Карено и критикой после премьеры, и тем старым рабочим-большевиком, размышления которого, запомнились Качалову. Уже говорилось, для зрителей, для самого актера, для театра, качаловский Карено – встал рядом с его же Петей Трофимовым. Обе роли игрались одновременно и в параллель. Карено – по возрасту старший, но по делу-борьбе – соратник. Обоим, как и авторам – Чехову, Горькому, Ибсену, Гамсуну равно ненавистны буржуазный образ жизни и построенный на компромиссах, расплывчатый, выгодный лишь для себя либерализм.

«Бескомпромиссная любовь к правде» направляла поступки и судьбу Штокмана–Станиславского. Но у Штокмана борьба сконцентрирована «на малой правде» жизни городка, в которой растворялась и исчезала ибсеновская символика. Для Карено правда сосредоточена в его рукописи. О своем идеале он говорит далеко не с такой точностью, с какой обличает «преклонившихся».

В поздние 1930-е годы мы воспринимали его, как идеал социальной справедливости. В годы же премьеры, постреволюционной реакции (1905) или «серебряного века» он виделся истинным «Сыном доктора Стокмана» (или Штокмана) – Станиславского.

«Сын доктора Стокмана» – название статьи Г.В. Плеханова, опубликованной в сборнике под примечательным названием «От обороны к нападению».

Не часто вспоминаемая статья существенна для понимания историко-литературного процесса начала XX века, который объединял литературу со всеми искусствами,

в том числе и с театром. Она, статья, необходима и для восприятия того спектакля, который мне довелось увидеть в канун войны. Но сначала – обратимся к другому образу, созданному Качаловым, любимому им Перу Басту.

Пьеса Кнута Гамсуна «У жизни в лапах» написана в 1910 году. Автор уже всемирно известен. Все вышедшее из-под его пера, немедленно издается в Скандинавии и переводится на европейские языки, читается одновременно в Европе и в Америке, в Австралии, в огромных европейских колониях, все более осваивающих материнскую, европейскую культуру.

Имя главного героя новой пьесы Гамсуна – Пер, созвучно имени ибсеновского Пера Гюнта, богатыря и бездельника норвежских сказок, обитателя горной хижины, обошедшего земной шар, попеременно «впадающего» то в бедность, то в богатство, а из богатства – в нищету. Вернувшийся в свое горное жилье, он отправится то ли к дьяволу-пуговичнику, то ли в обитель древнескандинавских богов, минув христианский рай, равно как и ужасы христианского ада.

Ибсеновского Пера сыграл в Художественном театре в 1912 году Л.М. Леонидов. Качалов – годом раньше, в 1911 году, вышел в премьерке Гамсуна. (Пьеса, сразу же по ее появлении была переведена на русский язык и немедленно принята к постановке.) Ее ставил «брандист» Немирович-Данченко совместно с новым для Художественного театра режиссером К.А. Марджановым. Исполнители ролей были сложившимися художественниками, могущими спорить с режиссурой, быть свободными в предложенной

трактовке образа. Качалов был свободен. Играл Пера Баста как Пера Гюнта, только во времена наивысшей удачи, обладания сказочным, почти невероятным богатством. Играл человека сильного, деятельного; красавца-мужчину, который своим титанизмом, энергией, любовью к жизни покоряет всех без исключения, не зависимо от пола и возраста.

В противоположность Карено – Пер Баст «удачник», не просто богач-миллионер, «набоб», как стали называть в Европе XIX века людей, вернувшихся из экзотических колониальных стран, где неизвестными, не всегда честными путями ими приобретено несметное богатство.

(Сначала «набобами» называли индийцев – наместников Могольской империи; затем – знатных лиц, обладающих огромной властью и огромными средствами. Звучное, запоминающееся слово прижилось в Европе и в новом качестве стало обозначать то же самое, что «нувориш»: новый богач, авантюрист, выскочка, вломившийся в высшие слои общества. «Набоб» – название знаменитого романа Альфонса Доде о человеке, ввергнутом в соблазны Парижа, которые его разорили и погубили.)

Гамсун своего Пера привел на родину не из Индии, а из Аргентины. Не суровый Бранд, снедаемый тоской по идеалу, не Карено в старом пальто, со связкой книг появлялся на сцене МХТ, – необыкновенный человек, сияющий силой, красотой, ослепительной улыбкой. Седые волосы над загорелым лицом, дорогой костюм, плащ, как-то особенно небрежно-удобно накинутый на плечи, в одной руке дорожная широкополая шляпа-панамы, в другой – огромный букет, вернее



охапка то ли хризантем, то ли невероятно крупных, выращенных специально для «набоба» астр. Таким он врвался в квартиру-апартаменты, оформленную в красных тонах, в стиле модерн, эффектной в сиянии люстр и канделябров, в

В. Качалов – Пер Баст



Сцена из спектакля
«У жизни в лапах»



Л. Леонидов –
Блюменшен.
«У жизни в лапах»

отблесках света на красном дереве мебели, на серебре, на расшитых тяжелых драпировках.

Здесь живут, словно в комнатах нет окон, а только искусственный свет и вместо свежего воздуха – густой и терпкий запах духов, сигар, дорогих вин. Все переливалось в этом эстетически изощренном мире: великолепие туалетов, невероятные размеры шляпы и муфты усталой, пресыщенной фру Гиле – О.Л. Книппер, мягкая смуглота слуги-негра, белизна тонкого фарфора... Пер Баст Качалова был одновременно и противоположен этому миру, и вполне по-свойски располагался в нем, как впрочем в любом другом месте, включая норвежскую или аргентинскую хижину.

Спектакль вызвал неприятие у тех зрителей, которые считали Художественный театр своим, которые приходили на «Три сестры», как в гости, для которых ставился «Бранд» и «Карамзовы». «Московская демократическая интеллигенция считала, что пьеса была не достойна того, чтобы ее играли Книппер, Качалов, Леонидов. Агония буржуазного общества

была истолкована автором в биологическом, а не социальном плане: человек беспомощная щепка в водовороте жизни, он – обреченная «маленькая, посиневшая искорка жизни». Спектакль рассматривался как «падение» Художественного театра, хотя отмечали и «маявинскую» силу в отдельных моментах исполнения.

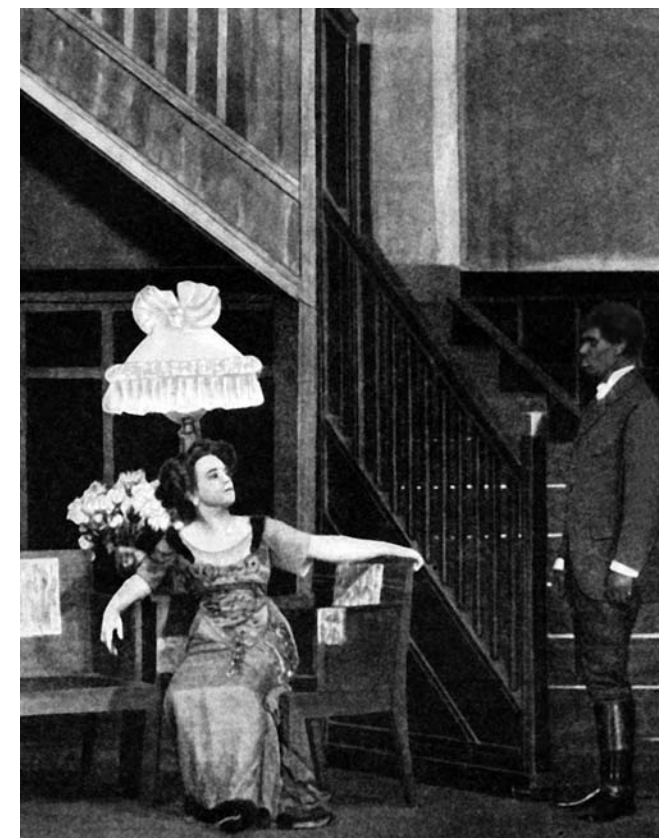
Но зрителей захватывало исключительное по блеску, легкости и непринужденности исполнение Качаловым роли набоба Пера Баста. «Качалов не давал ни на минуту отвести от себя глаз, – писал один из рецензентов. – Аргентинец с медно-красным лицом, загорелым в прериях, в мягкой широкополой шляпе, с седой гривой волос и молодым блеском глаз, этот набоб таил под обликом «европейца» кипучую кровь жителя прерий, натуру чувственную, искреннюю, непосредственную. ...некоторые находили, что Качалов здесь переступил меру нужного – «лишил Баста всякой элегии».

Как-то не замечали, что некоторые качества, которые в актерской индивидуальности Качалова обычно звучали чуть слышно,

«акварельно», в образе Баста были подняты до зенита: такова его кипучая жизнерадостность, его веселое добродушие, грубоватый юмор. Простота внешних приемов покоряла зрителей в этом приподнятом, «гиперболическом», ярко театральном образе. А где-то в глубине теплились искорки качаловского обаяния. Может быть, именно поэтому Пер Баст своей непосредственностью, искренностью, широтой натуры выпадал в исполнении Качалова из круга хищников типа Гиле и Блюменшена и, продолжая оставаться человеком того же мира, точно все-таки не укладывался в обычные рамки, точно дышал не совсем тем же воздухом, каким дышали они. Чем-то он все-таки разрушал их растленную «блюменшеневскую мораль»¹⁷.

Это большая цитата из обширной «Летописи жизни и творчества Качалова», составленной А.В. Агапитовой. Имя автора «Летописи» не вошло в наше театроведение, вернее вошло только этим трудом, который осуществляла в течение всей своей жизни скромная «поклонница Качалова». Она не просто собирала и систематизировала сведения и документы, относящиеся к артисту. «Летопись» стала его замечательной творческой биографией, имеющей самостоятельное научное значение.

Естественно, что труд несет на себе печать времени – советских 1940–1950-х годов. «Ежегодник МХАТ», посвященный В.И. Качалову. (1943, Т. 2. 1953 г.), где летопись впервые была опубликована, подвергался цензуре, редактуре, потом опять цензуре, отчего гамсуновские роли Качалова оказались не выделены в самостоятельный раздел, а само имя писателя притушено.



Как свидетельствует Агапитова, в спектакле имелось прямое социальное противопоставление героя и общества. Баст «не дышал» одним воздухом с «блюменшенами». (Характерна эта множественность, в типизации отрицательного – «блюменшены», «блюменшеневская» мораль – с маленькой буквы; словно богач, банкир – уже не человек.) Для автора, для театра, конечно, существовал «общий воздух», которым дышат все персонажи, единство среды, где живут банкиры и качаловский набоб, такой же хищник-удачник. В то же время, говоря о «театральности» исполнения, автор летописи решительно утверждает, традиционный-мхатовский реализм образа:

Сцена из спектакля
«У жизни в лапах».
О.Л. Книппер –
фру Гиле.
Негр – Н. Подгорный

¹⁷ Агапитова А.В. Указ. соч.
С. 518–519.

Pro memoria

Эм

театральность – яркость самой природы Пера. Прочитаем раздел «Летописи» посвященный Перу Басту – представим реально – бытовой спектакль, словно продолжающий «У врат царства», но с другим персонажем; «анти-Карено», сыгранный тем же великим актером.

Прочитаем и другое описание роли, свидетельствующее об отношении к ней самого актера:

«...Быть “театральным”, – это не может не пугать Станиславского последней формации, но это уже не пугает, это, напротив, прельщает Качалова последней формации, только при присоединении к “театральности” определения – “хорошая”, “настоящая”, такая, какую подсказывает стиль автора и которая вводится актером сознательно... Такую театральность, но только свежую, согретую, неожиданную, но только “не театральную театральность”, я и теперь очень люблю, ею, где позволяет характер роли, увлекаюсь, – говорил мне Качалов, когда в одной из наших бесед зашла речь об его умышленно преувеличенном, подчеркнутым Пере Басте в утрированно-широкополой шляпе. Эта шляпа – как бы некоторый символ такого отношения к роли...»¹⁸.

Верно уловил новый принцип или новый тон этого качаловского исполнения Вл. Азов, оценивший в «Речи» петербургский показ Гамсуна, говоря, что Качалов играл «увлекательно, живописно, театрально и эффектно, как и подобает играть в день ретеатрализации театра». (Беседовал с Качаловым, комментировал статью Азова Н.Е. Эфрос¹⁹.)

Неотрывность Пера Баста от Карено почувствовал он в своих размышлениях о путях русского

театра, Художественного театра, актера Качалова. (Зима 1917–1919 годов, московские холода, жалкие «пайки» в редакциях, а больше на всякого рода курсах, в студиях и литературных объединениях...) «...Баст – вполне живой, реальный человек из подлинной, только не нашей, аргентинской действительности. В жизнь, в свою деловую работу он влюблен, как в творчество; он – человек громадного аппетита к жизни, неутолимой жажды всех ее радостей и любопытства к ней. Только бы ничего не пропустить из них, всем наслаждаться! Он – антипод “лишнего человека”. Он – громовый, ликующий крик природы против *taedium vitae*, яркой многоцветности, против облинявших красок. Такая фигура поставлена в тесные рамки пьесы. И чтобы она сохранилась в таком своем характере, Гамсун все в ней сгустил. Оатеатралил ее»²⁰.

Эфрос исследует природу новой качаловской театральности, возникшей из пьесы, из стилистики Гамсуна, не столь подчеркнуто – условной, как в «Драме жизни», но усиливающей динамику, энергию житейской истории, поднимающей ее в сферы бытия:

«Ведь пьеса развертывает все свое большое действие на протяжении лишь одного дня. Уже в этом была заключена театральность, необходимость сгущенности действия и красок преувеличения. Были возможны немногие, зато – сугубо эффектные “удары”. Актер это понял, почувствовал всем своим артистическим существом и пошел вслед за автором.

“Артистическая совесть” подсказала ему направление и меру. Он не побоялся быть “театральным”,

¹⁸ Цит по: Эфрос Н. Указ соч. С. 95.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же. С. 66.

Истоки, традиции, рифмы

Эм



Сцена из спектакля «У жизни в лапах»

не-будничным, декоративным. Его актерская живопись стала плакатной. Конечно, Качалов остался и при своем среднем росте, и при своей тонкой, совсем не атлетической фигуре, при своем тонком лице. Но вспомните, если вы видели этот спектакль, – каким Качалов Баст воспринимался, каким казался. Громадного роста, богатырского сложения, с могучей головой, сильными, размашистыми и уверенными жестами. Все преувеличивалось, и не только во внешности, как преувеличивались полы его коричневой шляпы. Таких шляп не носят в жизни. Но таких людей не бывает в жизни. Как он этого достигал? Я думаю, он таким лишь казался, ему помогала фантазия зрителя. Он пробудил ее, заставил работать в этом направлении. Потому что и зритель бывает в некотором роде творцом...

Но фантазию нужно разбудить. И Качалов, став “театральным”, сумел это сделать, сумел добыть это сотрудничество. А вместе показал и разнообразие своих средств для сценических характеристик»²¹.

Здесь не только точно определена новая театральность «серебряного века» Художественного

театра – театральность как вживание в стилистику драматурга. Здесь Эфрос подходит к основам театрального искусства, театру, как великому «средству общения» (определение Льва Толстого для искусства), к единению сцены-зрителя. В этом причина воздействия великих актеров прошлого и искусства Художественного театра в целом, причина стойкости зрительской памяти по отношению к спектаклям прежнего МХАТа.

Зрители, зал в целом на каждом спектакле становились со-творцами этого спектакля. Сами творили гигантские фигуры Бранда и Пера Баста, сами становились Иваном Карамазовым, раздвоенным между собою и Чертом.

Спектакль – не данность одного сезона, а явление длительное, проникающее в суть жизни и человеческих судеб. В особенности, воплощение режиссерского замысла ансамблевый подлинно мхатовский спектакль-«долгожитель», проходящий через годы и десятилетия, через жизнь поколений.

Известно, что премьерные спектакли, собирающие сугубо театральную публику, журналистов, молодежь, вызывают естественные

²¹ Там же.

<i>Pro memoria</i>	
споры, разногласия зрителей. Одни привержены старому актерскому театру, другие – экспериментам авангардистов данного времени, третьи – фанатики-«художественники». Критики отчетливо делятся на критиков «толкующего», литературоведческого толка, требующих возможно большего соответствия пьесы и сцены, следующих за авторскими ремарками, даже за купюрами, и на людей признающих не «литературоцентризм», а свободу, самостоятельность театра. Чем дальше идет жизнь, тем отчетливее позиции второй группы, тем более, что режиссеры сами пишут манифесты своих театров и теоретические труды. Спектакли Художественного театра вызревали, гармонизировались где-то к 10–15 представлению, до которых часто вообще не доживали постановки у Корша или в провинции. В Художественный отправлялись взрослые зрители, водили подростков детей, смотрели спектакль по нескольку раз. Образы входили в сознание не только студентов театральной школы или просто гуманитариев, но и технологов, медиков, в сознание обеспеченных держателей абонементов дореволюционных лет и неимущих, недавней бедноты, получавшей бесплатные билеты в послереволюционные годы. Как безусловность искусства, как осуществление сотворчества сцены и зала, когда в Иваре Карено химик или философ видел себя, а рабочий-пролетарий отождествлял «Иваря» или «Филина» с собой и со своими врагами, т. е. – с большевиками и буржуями. (Карено–Качалов отвергал возможность вхождения во врата	успеха и благополучия, не хотел «преклониться» у порога этих врат, потому что на страже их стояли сытые, благополучные Хиллинги и Бондезены. Он оставался не просто бедным ученым, бездомником, нищим, но непреклонным, со своим предчувствием неслыханных мятежей, невиданных сражений богачей и бедняков, голодных и сытых.) Образы современные становились образами-архетипами, принадлежащими эпохе открытий в области психологии, философии двадцатого века. Пер Баст жил в Норвегии, вернее возвращался туда, уже восприняв мир в глобальных масштабах. Прибыв из Аргентины, переплыв океан, обнимал сразу двух служаков, покорял прелестную служаночку (С.В. Гиацинтова), рассказывал Юлиане и Блюменшену о себе, вернее об огромном, раздольном мире, который стоял за его плечами. Пресыщенная, усталая «дива» и звезда неожиданно для себя открывалась этому полужнакомому человеку, тянулась к нему, как и другие, зараженные его энергией истинной жизни. Безмерно богатый, шумный, излучающий здоровье и радость могущества, наслаждение богатством, которое дает столько возможностей себе и другим; выигравший в жизни все, что проиграл Карено, он тоже «не хотел преклониться». Античеховский герой, норвежец Пер Баст в чем-то перекликался с Лопахиным, обладал неправдоподобной лопахинской везучестью и тоже «за все мог заплатить» Сезон 1910/11 года поначалу катастрофический для Художественного театра, когда из-за тяжелой болезни Станиславского

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
были отменены будущие премьеры и спектакли с его участием, обернулся триумфом, открытием Достоевского в «Братьях Карамазовых», а для Качалова – ролью Ивана и Пера. «В том же сезоне у отца был и еще один громадный успех – набоб Пер Баст в пьесе Гамсуна “У жизни в лапах”. Мне кажется, ни одной роли ни до, ни после он не играл с таким наслаждением. Он немного стеснялся своего удовольствия от этой роли, уж очень она была сравнительно с шекспировским, достоевским, островским, чеховским репертуаром легковесна, мелодраматична, внешне эффектна, бессодержательна. Ведь даже в дурнотонном “Анатеме” были проблемы более серьезные и глубокие, чем трагедия старения и “власти жизни”. Но играть человека смелого, уверенного в себе, в своем праве на счастье, страстного жизнелюбца, быть хоть на сцене таким, каким хотел, но не мог быть в жизни Василий Иванович, потому что ему мешал его лабильный темперамент, освободиться от вечных сомнений и колебаний было весело и приятно. Играл он Баста изумительно. Он был красив, мужествен, дерзок, обаятелен, он был соблазнитель (как говорили женщины). Многие считали, что он был в Басте больше Дон Жуаном, чем в “Каменном госте”. С огромным увлечением занимался Василий Иванович своей внешностью для этой роли – придумывал “коски” для увеличения роста, толщину для расширения груди и плеч (от нее он потом отказался, она его стесняла и тяжелила фигуру, не придавая ей мощи), парик, цвет лица, нос, бороду. Даже	для зубов он придумывал грим – покрывал их слоем гримировального лака. Результат был отличный, – фигура получалась могучая, и, как говорили “солнечная”»²². Это воспоминания сына Качалова, Вадима Васильевича, носившего отцовскую фамилию – Шверубович. С семейным юмором повествует он о поклонении Качалову в 1910-х годах, накануне Первой мировой войны, о том, как московские поклонницы покупали у горничной его носовые платки – по пятнадцати рублей и его окурки – по рублю за штуку; особенно же ценились старые качаловские носки... Качаловский круг общения был обширен. Кроме поклонниц – гимназисток и курсисток, «им восторжались и интеллигенция, и буржуазия». Почти одновременно играемые Анатема и Глумов, Иван Карамазов и Пер Баст были предназначены для всех, в единстве общения соединяли все слои русского общества, не разделяя элитарность и демократизм. В подготовке спектакля участвовал В.И. Немирович-Данченко, имя которого стояло на первом месте в афише, но, конечно, вдохновителем и подлинным строителем спектакля был Марджанов с его изначальным даром театральности, с обостренным чувством цвета. Именно молодой Марджанов, предвзяв свою будущую славу гения в Грузии, где он стал называться «Котэ Марджанишвили», вел и Качалова, и Леонидова, и Книппер-Чехову к воплощению не чувств – а страстей, к предельному сгущению времени. Не столько реального (действие происходит в течение суток), но почти мифологического, сходного с классицистскими принципами

²² Шверубович В. О старом Художественном театре. М., 1990. С. 94–95.

Pro memoria



единства места-времени-действия. «Ретеатрализация» осуществлялась в Художественном театре не как дань моде, но как необходимость современного – 1910-х годов восприятия жизни, которая необратимо менялась.

Пер Баст Гамсуна–Качалова не хотел преклониться ни перед женщиной, ни перед самой жизнью. Испытание нищетой ему не грозит. Он не побежит из своего скромного дома, как Штокман. К нему не придут описывать имущество, как приходит пристав к Ивару Карено. Его испытание и искушение – это не страх бедности и потери положения, но страх смерти, возникший из его любви к жизни. Гамсун продолжает мопассановский мотив – «сильна как смерть», как бы сопрягая прошедшее время Мопассана и будущее время Хемингуэя, который через много лет передаст своим героям это восприятие жизни-смерти.

Гамсун умер в глубокой старости. Пер Баст сам отмеривал свое время и сам его прервал. Финал спектакля «У жизни в лапах» неожидан, экзотичен, как сама жизнь «набоба».

Обычно на театральной сцене герои стреляются. В исторических спектаклях погибают в поединке на шпагах. Смерть от яда также привычна сцене с давних времен. Часто смерть переносится за кулисы, а зрители ощущают ее через реакцию других персонажей на гибель героя.

Пер Баст погибал от укуса змеи, которая в течение всего действия присутствует на сцене. Ее жилище-клетка гипнотизирует людей. Домашний, комнатный террариум вызывает страх, отвращение, но одновременно и притягивает

к себе внимание персонажей и зрителей.

«Солнечный» качаловский Пер Баст, столь отличный от других героев Качалова, в то же время был от них не отделим. Продолжал Бранда с его девизом идеей «все или ничего!»; соседствовал с Гамлетом, предварял Ставрогина из «Бесов» с его вызовом судьбе и стремлением к свободе. Эту «сверхчеловечность» гамсуновского героя, поднявшегося над соблазнами жизни, над страхом смерти, – актер искал, желал найти в себе самом, преобразаясь в Пера Баста.

Сын вспоминает о том, как впервые увидел отца в этой роли. Соседом по креслу оказался А.А. Стахович. Аристократ, культивировавший свою высококородность и светскость. Актер Художественного театра, славившийся именно барственностью, светской невозмутимостью, умением держать себя в любых обстоятельствах, мэтр безукоризненного вкуса.

Оба – Стахович и Вадим Шверубович – смотрели спектакль впервые:

«Когда Василий Иванович давил кобру (для треска “черепа” кобры под ковер клали несколько пустых спичечных коробок), я вскочил и дернулся к рампе, и вместе со мной рванулся и Стахович. Оба мы сконфуженно сели на места, но крепко, видимо, забирало публику происходящее, если такая реакция никого не удивила. Потом Стахович сказал: “Вполне понятно, что Дима рванулся, я и сам чуть не вскочил, но на самом деле он вскочил даже раньше меня”»²³.

Спичечные коробки хрустели под каблуком на каждом спектакле, создавая полную иллюзию



В. Немирович-Данченко



К. Марджанов

²³ Шверубович Д. Указ.соч. С. 95.

Истоки, традиции, рифмы



хруста змеиного позвонка и зрительское «ах!» – разносилось по залу. Спектакль шел в 1920-е годы. Театру мечталось возобновить его в 1930-е.

Статья Плеханова «Сын доктора Стокмана» – почти ровесница спектакля «У врат царства». Качалов к 1910 году – к выходу этой статьи, совершенно овладел ролью, овладел зрительным залом. Вряд ли актер, да и вообще кто-либо из «художественников» читал эту статью. При несомненном демократизме, «художественники» были достаточно далеки от того, что называется политикой, да и место свое в противоборстве идеализма и материализма не старались осознать с той определенностью, которая приписывалась им впоследствии. Это было важно для исследователя, тем более первооткрывателя, каким являлся Плеханов, сопрягавшего социальный процесс с развитием культуры.

К театру Плеханов не обращался, предмет его размышлений – литература и драматургия как вид литературы, отображающий процессы развития философско-исторической мысли. Поэтому его так интересовал Ибсен, поэтому так важна в ибсеноведении начала XX века работа Плеханова «Генрик Ибсен» (1908).

Плеханову интересен Ибсен, воплощавший не столько художественные поиски, сколько идеологию конца века, Ибсен – близкий к анархистам; антибуржуазность писателя, его расхождения с социалистами.

Персонажи, особенно интересные Плеханова, – Бранд и доктор Стокман, который «беспомощно путается в целом ряде самых

жалких и самых вопиющих противоречий». Исследуя эти противоречия, Плеханов особенно выделяет монолог «врага народа» перед народом – рассуждения о том, что массами должны руководить «лучшие люди», а «толпа есть только сырой материал из которого мы, лучшие люди, должны создать народ»²⁴. В Художественном театре этот монолог был изрядно сокращен, Станиславский увлекался сам и увлекал зрителей вовсе не поведением деяний сильной личности и сверхчеловека, но одинокой борьбой обыкновенного, нормального человека за правду, которой не хотят знать другие. Для критика Стокман – «враг народа, ... защитник политической реакции»²⁵.

Герой статьи – «Сын доктора Стокмана» – гамсуновский Ивар Карено, который в споре с Хиллингом обличает буржуазию, буржуазную науку о развитии общества. Но обличает не с позиции Маркса или того же Плеханова, а с противоположных. «Сын доктора Стокмана» не опровергает, но развивает взгляды «отца». Верит в права и предназначение сильной личности, которая должна господствовать в мире. Он убежден в ненужности и невозможности вечного мира на земле и в том, что человечество утверждает себя в войнах, ибо «источник жизни бездонен и неистощим». Он ненавидит либерализм, не верит в народ, решающий свою судьбу: «Я верю в прирожденного властелина, в деспота по природе, в повелителя... Я верю и надеюсь на возвращение величайшего террориста, квинтэссенцию человека, Цезаря...»

У Гамсуна герой написан как истинный, откровенный, не скрывающий своих убеждений «враг

²⁴ Плеханов Г.В. От обороны к нападению. М., Б.д.

²⁵ Плеханов В.Г. «Генрик Ибсен». [Без места и года издания]. С. 21.

Pro memoria	
народа», той инертной, безвольной массы, которая опасна; толпы, которой неизбежно должен руководить новый Цезарь. Именно эти взгляды просит героя смягчить, обдумать добропорядочный профессор Хиллинг. Но «упрямый лопарь» противостоит не столько либерализму, сколько набирающей силу социал-демократии, всем интернационалам, от времен Маркса до времен Плеханова. Масса – предмет управления, если нужно – предмет истребления, так как войны не только неизбежны, но оправданы; избранники по праву своего избранничества смеют почитать всех нулями. Для Карено – идеолога цезаризма, каким он дан у автора, не существует проблем нашего русского бунтаря-экспериментатора над собой – Раскольников. «Слезинка ребенка» его также не волнует. В народной массе имеют право на жизнь крестьяне, люди кормящей земли. Иные работники – рабочие – накуп общества, его дурная болезнь, которую нужно лечить радикально. Плеханов цитирует монолог Ивара: «Рабочие только что перестали быть растительной силой, и их положение в качестве необходимого класса уничтожено... Когда они были рабами, у них были свои функции: они работали. Теперь же вместо них работают машины при помощи пара, электричества, воды, ветра. Рабочие вследствие этого становятся все более излишним классом на земле. Раб стал рабочим, а рабочий паразитом, который отныне живет на свете вне всякого назначения. И этих людей, потерявших даже положение необходимых членов общества, государство стремится возвысить в политическую партию. Господа, говорящие о гуманности, вы не должны ласкать рабочих; вы должны скорее охранить нас от их существования, помешать им усиливаться, вы должны истреблять их». Этот монолог был странной человеконенавистнической тирадой последнего акта. Но чуждой, очень чуждой человеконенавистничеству была вся творческая натура Качалова, весь его духовный строй. Он опровергал крикливый ницшеанский «аристократизм» Гамсуна своей предельной скромностью, искренностью, какой-то душевной незащищенностью, полным отсутствием в себе чувства избранничества, какой бы то ни было позы... Карено-Качалов жил, любил, мучился, заблуждался, мечтал не как гордый «избранник», а как все люди. «Качаловским светлым обаянием были окутаны в образе Карено детская наивность и добродушие; рассеянность, идущая от сосредоточенности, лиризм и юмор. ...Эта «обыкновенность» делала его еще более близким зрителю и помогала ощущать его «своим»»²⁵. Пер Баст вел за собою восторженных российских дам, курсисток, «чеховских» мужчин, сценическими образами которых были Астров и Войницкий, Лопахин с его богатством и Петя Трофимов, беспомощно ищущий свои галоши. Пер был для них бунтарем, осуществившим все свои возможности и погибавшим в апофеозе достигнутого. Ивар Карено был их братом, неимущим, не «преклонившимся», по-чеховски замучившимся с женой. «При Чехове», «после Чехова», в горьковское время, бывшее также временем Мережковского, Брюсова, Блока, Бунина, молодых футуристов, – все	²⁵ Виленкин В. Указ.соч. С. 60.

Истоки, традиции, рифмы	
обличало буржуазию, и все подвергалось искусству цезаризма, одинокого сверхчеловека, в котором одни видели и свое воплощение, от которого другие отрекались ради гуманизма и равенства. Как всегда – Россия принимает импульсы Запада с опозданием, когда на родине источники идей и личности, их породившие, становятся «умершими звездами». Принадлежавший XIX веку Ницше, становится властителем русских дум в «серебряном веке». В поле его притяжения существовал не только Ибсен, но преодолевали его, снова возвращались к нему уже как аналитики – Манн, Стефан Цвейг, в особом качестве Хемингуэй, в Скандинавии – Гамсун, который вводил идеи о «сверхчеловеке» в свою реальную жизнь, искал черты сильной личности в себе самом, в своих земляках. Образы викингов сливались для него с образами сильных, исполненных сознания своей силы, своего права на власть и суд, современных ему молодых северян, столь же не устранимых в новых войнах современности, сколь и в древних битвах. Это приведет писателя к духовному союзу с фашизмом и националистом Квислингом, к абсолютному одиночеству, когда народ стал считать высокочтимого литератора своим врагом. Не просто всеми читаемый, но почитаемый норвежский классик, сочинения которого стояли на полках богатых и бедных, теперь находил свои книги переброшенными через ограду имения, возвращенными автору, который опозорил себя, которого больше не хотели читать. Россия была знакома и с Ницше, и с идеями «сверхчеловека». Увлекались не только музыкой	Вагнера, но вагнерианством, как мировоззрением. Читали подлинники, читали переводы и воспринимали их, как повод для дискуссий и как предмет опровержений. Идея вождя-лидера не была «русской идеей». Со времен Французской революции, пересмыслившей роль личности и народа в истории, право народа на историю, пришла в Россию «наполеоновская» тема. В ее величии – у Жуковского, Пушкина, Лермонтова. В ее пародировании Гоголем («А не Наполеон ли В. Качалов. 1930-е годы

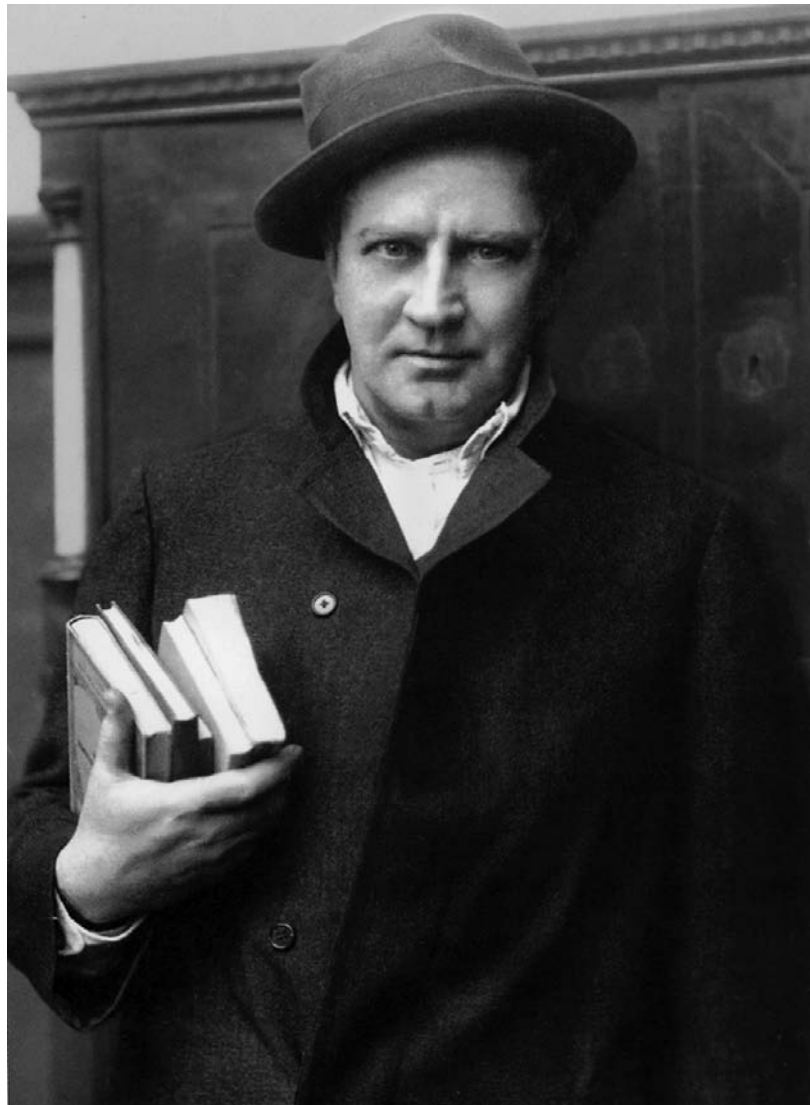
<i>Pro memoria</i>	
Чичиков?»). В ее ниспровержении Толстым и Достоевским. Образ властителя, имеющего право решать судьбы страны и народа, был сопряжен с личностью монарха, с наследственной властью, дарованной свыше, но не завоеванной силой. И в противостоянии властителю, силою завоевавшего власть и право распоряжаться чужими жизнями («двуногих тварей миллионы для нас орудие одно»), в русских утопиях решительно преобладает мечта о соборности, о братстве тех, кто избран к власти. «Сверхчеловеком» мог называться Пугачев, если бы знал это слово и его значение. Но потому и был атаманом-лидером, что слова не знал, как и Разин, его предтеча. «Знавшие» и приобщенные к западной цивилизации, ее поиском истины, объединялись в общества, явные и тайные союзы. Собирательное понятие – декабристы – обняло все союзы. Западники и славянофилы, имевшие в своем составе гигантов – Белинского или Герцена – не были силой одного, но множества. Разбуженные Герценом «шестидесятники» в XIX веке также были сильны немалым количеством. Их несомненный духовный лидер Чернышевский с его немецким рационализмом пытался растворить себя в народной массе. Во имя всеобщего передела, общенародной справедливости и равенства шли своей дорогой народники. Это общинное начало, понятие справедливости для всех и братства всех слоев общества, сознание вины перед обездоленным народом, перед огромным древним крестьянством, перед нарождающимся пролетариатом пронизывало русскую	литературу, реализовывалось художниками, актерами, даже творцами самого чистого и отвлеченного из искусств – музыки. Малый театр, Художественный театр воплощали эту идею равенства, значимости каждого человека в общем потоке жизни. Актеры – наследники Щепкина, Ермоловой, Качалова – никогда не оставляли этой подлинно демократической идеи. Она была душой русского театра и совершенно от него неотрывна. Так, в общерусском контексте, чуждом самой идее сверхчеловека, воспринимался театром ибсеновский Стокман. Действительно, сыном его – сыном стремящегося к правде – был качаловский Карено. Не гамсуновский – качаловский. Старший, но равный Пете Мелузову из Островского, Пете Трофимову из Чехова. В таком качестве перешагнувший порог двух революций и принятый большевиками – как свой, как «истинный товарищ». Василий Иванович Качалов не придумал разговор со старым рабочим в Орехове-Зуево в 1919 году. Воспоминания об этом он использовал через семь лет в письме к В. Блюму – очень влиятельному критику, теоретику театра, непримиримому противнику-гонителю Булгакова, члену Главреперткома, который решал судьбы не только современных пьес, но и классического репертуара. В письме мотивировалась возможность переделки пьесы «У врат царства», которую так хотел возобновить театр и мечтал играть Качалов. Ведь он играл Карено в облегченно-сокращенном варианте все три года полуэмигрантской жизни. (Летом 1919 года группа мхатовцев, играла

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	
в Харькове, – городе неожиданно взятом Деникиным. Короткая поездка превратилась в долгие странствия по югу России, раздираемой гражданской войной, по странам Европы и закончилась воссоединением в Москве с основной труппой МХТ. Та, в свою очередь в 1922 году официально выехала за рубеж, в качестве полпреда советского государства.) Обстоятельства гастролей в Европе и Америке общеизвестны. Отметим только, что в поездке начала 1920-х Художественный театр был не столько «политическим», сколько «поэтическим» представителем нового государства. Театру надлежало доказать миру, насколько бережно относятся в Советской России к наследию, классическому репертуару, театральному искусству вообще, к вечным и вечно обновляемыми традициями психологического реализма. Рядом с чеховскими спектаклями, «выездным вариантом» «Братьев Карамазовых», вполне законно пребывал Ивар Карено «У царских врат» и воспринимался в едином ряду воплощений классики. По возвращении в Россию в 1924-м году МХТ решительно обратился к новому репертуару – создавал его, в нем утверждался. Качалов играл Николая Первого в спектакле композиции «Николай Первый и декабристы», выступал с чтением стихов байроновского «Манфреда», бесконечно репетировал эсхиловского Прометея. Мечтая вернуться к роли Карено, перечитывал пьесу, все больше убеждаясь, что ее не только можно – нужно играть, что непреодолимая любовь его героя к правде и любовь к женщине, мотивы дома,	домашнего очага, стремление мужчины не преклониться ни перед кем – сплетаются, увлекают. Летом 1926-го года он отдыхал у моря, в Евпатории. Читал, вычеркивал, подчеркивал, делал правку текста по затрепанному экземпляру пьесы. Написал длинное письмо Блюму. Напомнил о разговоре на репетиции «Белой гвардии», то есть – пьесы Булгакова «Дни Турбиных», которая только еще обретет новое название и вызовет каскад разгромных статей, в том числе и самого Блюма. Качалов советует – можно ли возобновить спектакль, если в пьесу ничего не вписывать, «а только сократить, выпустивши ненужные и невозможные – по политической и всякой другой безграмотности – вещи, по провинциализму, устарелости и проч....» Тут же Качалов противоречит себе, подробно рассказывая, как можно не просто «осовременить» пьесу, но «заострить» «большевизм» борца-Карено, прописать Хиллинга, как буржуазного идеолога; вставить «интересный, горячий спор на темы о демократии, парламентаризме, национализме и проч.»... – словом, из «скромной старенькой пьесы сделать почти боевую, хорошую новую пьесу, художественно-агитационную пьесу»²⁶. Письмо послано в Москву 12 августа, а 30 августа отправлен ответ из Москвы в Евпаторию. Блюм почел пьесу «довольно безнадежной» и в поддержке отказал, при изъявлении полного уважения к Василию Ивановичу. Но осенью, сразу после премьеры «Турбиных», в разгар «войны» с «Белой гвардией», которую вели Блюм и другие, начались

²⁶ Виленкин В.Я. Указ.соч.С. 62,64.

<i>Pro memoria</i>	<i>ВМ</i>
репетиции спектакля «У врат царства». С помощью молодого завлита П.А. Маркова, пьеса была не столько дописана, сколько сокращена. Мотивы «большевизма» Карено, «меньшевизма» Йервена, соглашательства Хиллинга вовсе не прояснялись, но становились индивидуальными свойствами персонажей. Они поднимались над авторским анархо-индивидуализмом, над противоборством большевиков-меньшевиков. Над «сверх-человеком» возвышался просто человек. «У царских врат» – было название первого спектакля, достаточно вольное по отношению к автору. «Царские врата» – символ православия. Каждый москвич, посещая приходскую церковь, видел перед собою золотые резные двери, отделявшие алтарь, ограждавшие божье, священное место, изредка открывающееся, чтобы показать святое пространство. И эта неточность, и уже начавшаяся антирелигиозная компания привели к изменению названия, которое тотчас стало привычным. «У врат царства» – теперь назывался спектакль, что значило – у врат искушения «царством земным», деньгами, благополучием. Но еще значило – у врат справедливости, правды, о которой мечтает одинокий философ. В начале нового 1927 года, спектакль состоялся на сцене филиала в Петровском переулке, где он и шел до июня сорок первого. Возобновлением руководила жена В.И. Качалова – Н.Н. Литовцева. Ее имя и стояло в программке: «Режиссер Литовцева». Ожил старый макет В.А. Симова, ожила бедная комната-гостиная в доме Карено. Только в отличие от прежнего решения, где первый акт шел в осеннем саду возле	дома, – все действие теперь происходило в одной декорации, а садик лишь виднелся за стеклами веранды. В.Я. Виленкин свидетельствует, что, как и в давней премьере, слияние сцены и зала произошло не сразу. В 1927-м году спектакль «был один из...». Зрители рвались на только что поставленные «Дни Турбиных», пресса «сшибалась» в дискуссиях о Булгакове и булгаковщине. Осенью 1927 года Качалов сыграл сибирского мужика Никиту Вершинина в «Бронепоезде 14–69» Всеволода Иванова. Одновременно он играл и своего нового Карено, который у автора провозглашал борьбу с народными массами, подчинение их сильной личности, а на сцене МХАТ вплоть до лета 1941 года представлял борцом за справедливость и правду. Разумеется, биограф актера, Виленкин, прав, отмечая, что «... нового Карено, освобожденного от налета анархизма и нищенства трудно было принять за большевика...»²⁷. Спектакль был бы погублен, если бы театр осуществил то, что увидел в нем в 1919-м году орехово-зубовский рабочий. Качалов утверждал не политические пристрастия, но свободу мысли и дела ученого, литератора-философа, вызывающего в памяти весь ряд российских утопистов-мечтателей, одновременно пророков и реальных литераторов. Его Карено со стопкой книг в руке, с рукописью и зажженной лампой в финале, – словно студент с картины Ярошенко, похожий еще и на влюбленного в искусство нищего суфлера Нарокова, которого в те же тридцатые годы Качалов играл в старой пьесе Островского о «талантах и поклонниках».

²⁷ Там же. С. 65

<i>Истоки, традиции, рифмы</i>	<i>ВМ</i>
	В. Качалов – Карено. 1922
Поэтому и мог Станиславский написать о спектакле: «Василий Иванович так прекрасен в роли Карено, он настолько ярко передает силу человеческого духа, что всякий раз после того, когда пьеса временно сходила с репертуара, она неизбежно снова возвращалась на сцену МХАТ. Спектакль «У врат царства» остается в репертуаре потому, что он	является прекрасным достижением искусства»²⁸. Также, как после «Штокмана», после «Бранда» не расходились зрители, особенно молодежь – ждали выхода Качалова, словно несшего по Петровскому переулку зажженную лампу. Возвращались на спектакль еще и еще раз, (благо билеты были дешевы), хотя днем, в своих университетах и институтах

²⁸ Виленкин В.Я. Указ. соч. С. 66.

штудировали политэкономия и тома «Капитала».

Теперь Карено у Качалова, представал как идеолог будущего царства всеобщей справедливости и единения, когда «царские врата», как и «врата царства» не будут нужны, ибо человечество сольется в гармонии мира и труда.

Знал ли об этом автор пьесы, переживший время становления и господства «сильных» в Германии, в своей Норвегии? Свидетельства его несогласия с театром нет. Художественный театр утвердил себя именно соавторством с драматургом, союзом пьесы и сцены, которое открывало неведомые прежде возможности автора, персонажей. «Сверхзадачи» пьесы и театра должны были находиться в единстве. Так думал, так писал в те же тридцатые годы Станиславский. Так жил его театр, продолжая извечные, изначально существующие традиции. Можно бесчисленно трактовать «Гамлета» или «Короля Лира», драматургию Чехова или Ибсена. Но в системе спектакля нельзя героизировать короля Клавдия и уничтожать Гамлета, делать истинными героинями Регану и Гонерилью, смеясь над Лиром и Корделией. Нельзя издеваться над Петей Трофимовым и восхищаться Яшей... Примеры могут быть бесчисленны, но они и не нужны.

Но как же тогда – с «созвучием революции» сценического образа Карено? Ответ, вернее объяснение – в самой природе театра как искусства. Актер истинный становится персонажем, персонаж обретает свойства человека – актера. Так было всегда, таково преломление авторского-театрального образа и в норвежском цикле Художественного

театра: в ибсеновских «Штокмане» и «Бранде», в гамсуновском Иваре Карено и Пере Басте. Все «у жизни в лапах», все противостоят ей, отыскивая в хаосе закономерности, формулируя и тут же на себе проверяя их. Качаловский Карено не хотел «преклониться» и «не преклонялся», верный понятию Правды, Долга, верный своей бедности и свету лампы, которая одновременно и символ света и реальная лампа, в которой кончается керосин.

Гамсуновский культ предков-викингов, культ свободной личности, выбирающей свой путь, сливался с мотивами подвижничества, сочетавшего долг и свободу в русском искусстве, в русском театре. Чеховские, горьковские герои Станиславского, отзывались в его Штокмане. Все они шли одной дорогой.

В «Драме жизни» Гамсун видел справедливость в образе нищего Тю. Впрочем, его образ был слишком умозрителен; «Драма жизни» не обрела театральной судьбы. Тю был прочно забыт в то время, когда Качалов играл и играл своего Карено с рукописью и старой лампой в руках.



Н. Подгорный
в роли Тю. Рисунок