

Елена ПОЛЯКОВА

ЗАВЕЩАННОЕ

Выдающемуся русскому советскому театроведу и критику Елене Ивановне Поляковой–Горячкиной (1926–2007) принадлежат первостепенно важные для нашего театра труды: такие капитальные монографии, как «Станиславский – актер», «Театр Льва Толстого. Драматургия и опыт ее прочтения», «И.М. Москвин (1874–1946)», «Театр Сулержицкого. Этика. Эстетика. Режиссура». В последние годы жизни главный научный сотрудник Института искусствознания работала над книгой о советском МХАТе, которую, к сожалению, не успела закончить. Будучи живым свидетелем спектаклей, шедших на прославленной сцене, начиная с 1930-х годов, Е.И. Полякова в своей рукописи соединяет личные воспоминания с глубоким театроведческим анализом. Труд ее тем более важен, что за последнее двадцатилетие образ МХАТа советской эпохи существенно искажен. Неоднократно высказывалось крайнее суждение о том, что в это неоднозначный, но плодотворный период у коллектива не было сколько-нибудь значительных достижений из-за того, что МХАТ был объявлен первым театром страны и оказался в прямой зависимости от тоталитарной власти. Однако художественный и политический процессы отнюдь не всегда находятся в прямой взаимосвязи. Подтверждение тому – воспоминания и размышления Елены Поляковой, которые завершает наш журнал. Не случайно, одно из названий ее неоконченной книги – «Шедевры советского МХАТа».

ФИГАРО, ИЛИ ЖЕНИТЬБА ЦИРЮЛЬНИКА

Мольер вошел в жизнь Кости Алексеева в раннем детстве. Знакомство, вернее – родство с Францией и ее языком началось с естественного билингвизма дома Алексеевых. Для матери, француженки по линии материнской, этот язык был таким же родным, как русский. Романы она предпочитала французские, постоянно в домах Алексеевых были номера «Revue des deux mondes». Мать прекрасно знала и немецкий, гувернантки-гувернеры обучали всех ее восьмерых детей обоим языкам. Французский был легок в усвоении. Дети не столько писали диктанты и сочинения, сколько болтали между собой, с матерью, с воспитателями. В домашних спектаклях исполняются, главным образом,

водевили или «переделки с французского». Юный Костя легок, не принужден в этих водевилях. На всю жизнь любимой ролью будет легкомысленный студент Мегрио с его любовью к гризетке в водевиле «Тайна женщины». Радость свою, легкость свою в этой роли будет вспоминать Станиславский после того, как сыграет Астрова, Штокмана, Крутицкого. Так получилось, что юному актеру удавались роли цирюльников-французов (в популярной опере-водевиле «Любовное зелье», в «Цирюльнике-стихотворце», в котором когда-то блистали Щепкин с Садовским).

Б.В. Алперс в своем исследовании русского актерского искусства не просто вспомнил забытую комедию, но реконструировал исполнение молодого Станиславского в двух редакциях любительского

К. Станиславский –
Лаверже. «Любовное
зелье. 1892



спектакля, проследив изменение характера водевильного простака. <...> Комедии с участием севильского брадобрея не сходят с русской драматической сцены как и с французской. А с оперных подмостков не исчезают сочинения Моцарта о «Фигаровой женитьбе» и «Севильский цирюльник» Россини. Также примечательно, что в русском театре соседствуют не только комедии Бомарше и опера Моцарта, но и совершенно забытая комическая опера Дж. Паизиелло, исполнявшаяся в 90-х годах XVIII века в Петербурге и в Москве в труппах Столыпина и Шереметьевых. Привожу эти сведения для того чтобы подчеркнуть особенность восприятия комедии Бомарше в мировом театре и в России. Для русского зрителя комедии неотрывны от опер. Оперы – «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро» – у всех на слуху, не диалоги и монологи, а дуэты и арии в памяти и душе. Так – у всей образованной и «достаточной» публики, имеющей абонементы в драму, еще больше – в оперу. Так и в семье Алексеевых: двойное восприятие, слияние драмы и музыки, перейдет в XX век.

Это и определит отношение к комедии Бомарше режиссера Станиславского. Но для моей темы истинных традиций необходимо вернуться к глубинам «до станиславского» времени.

В Петербурге «Фигарова женитьба» состоялась в драматическом театре в 1816 г., ибо императрица – современница автора нашла комедию «скучной», а вернее – более чем опасной в ситуации конца своего века. Но имя – Фигаро стало нарицательным по всей России. Персонажей Бомарше играют Щепкин, Каратыгин, Ежова¹. <...>



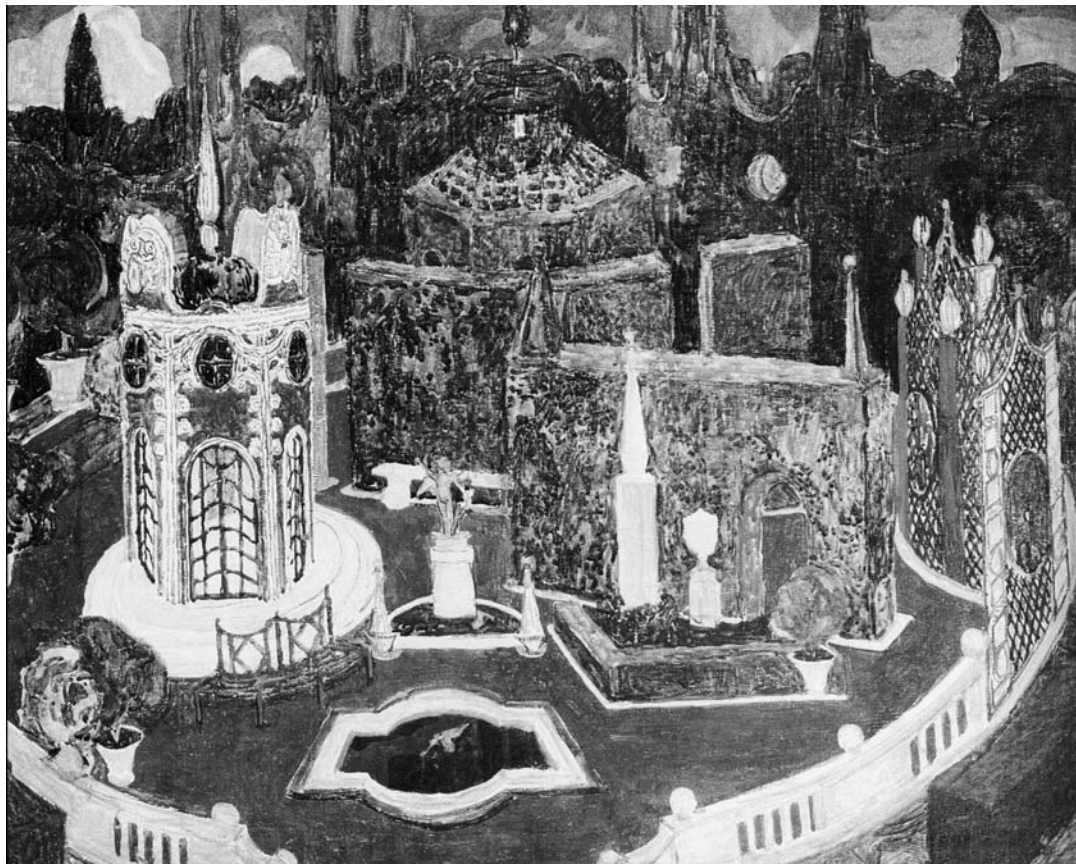
Фигаро – любимая роль И.И. Сосницкого² (напомним, Сосницкий крестный отец Елизаветы Васильевны Алексеевой) сочетающий естественность, непосредственность исполнения с точной обдуманностью, «сам себя создававший» блистательный артист, демократ по происхождению, он в собственной жизни был почти Фигаро с его талантами, умом, с изворотливостью, с умением угодить графу. В 50-х годах XIX века критик газеты «Молва» так оценил исполнение: «Ни одного слова не в ноту, ни одного движения не в такт. Все было исполнено верно по расчету... Он сыграл Фигаро как мог – прекрасно. Но этого довольно ли? Фигаро должен нести в себе пламя жизни... Он должен возбуждать в себе не один смех, а глубокое сердечное участие. И между тем – пошевелила ли нас хоть скольконибудь игра господина Сосницкого? Скажу откровенно, что я во все продолжение пьесы любовался им от чистого, но не от растроганного сердца».

Любимой была роль Фигаро у близкого друга основателей

Афиша к спектаклю
«Безумный день, или
Женитьба Фигаро».
1927

¹Ежова Екатерина Ивановна (1787–1837) – актриса Петербургской Императорской труппы с 1805 г. В спектакле «Фигарова Женитьба» исполняла роль Марселины.

²Сосницкий Иван Иванович (1794–1871) – артист Императорских театров. Выступал на петербургской сцене свыше 60-ти лет. Исполнил более 560 ролей. Среди них: Чацкий («Горе от ума»), Городничий («Ревизор»; первый исполнитель), Кочкарев («Женитьба»).



МХТ, корифей Малого театра – А.И. Южина. Роль так же разработана как у Сосницкого, и так же вряд ли появлялась у зрителей «растроганность сердца», когда этот Фигаро произносил монологи. На фотографиях сезона 1909–1910 г.г. заметна расчётливость мимики, заданность позы³. В постановке «Фигаро» в Художественном театре солнце равно светит всем. Одинаково освещает ветхую, облупленную башню, прежде защищавшую, оборонявшую, ныне отданную слугам, и анфилады верхних покоев.

Первая картина – башня: «Есть угловые башни. В них ведёт одна дверь, внутри места много, и их расположение очень удобно по

отношению к комнате графини и кабинету графа... В эту башню и решил поселить граф Фигаро с Сюзанной... Башня должна быть облупленной, старой, её давно не ремонтировали...»⁴. Зрители видели полукруг, изгиб башенной стены, словно сами сидели внутри, на другой половине этого круга, наблюдая, как на фоне высокой стены обживают будущую свою комнату графский цирюльник и камеристка графини. Начался безумный день свадьбы. Они ещё не знают, что день будет безумным, но готовы прожить весь этот день, в который их вводили триста тридцать репетиций Станиславского, в его течении, бурлении, последовательности.

А. Головин.
Эскиз к спектаклю
«Безумный день, или
Женитьба Фигаро».

³ См. работу В.Н. Филиппова «Южин по изобразительным материалам» // Сб. «А.И. Южин-Сумбатов». М., 1942, С. 677.

⁴ Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. М., 1952. С. 370



«Течение дня для актера – это значит знать в каждую секунду своей сценической жизни: чего я хочу, куда я иду, что я делал минуту тому назад, что сейчас буду делать, зачем вышел на сцену, чего хочу от себя, от своего партнера, почему я так одет, почему у меня эта палка в руках, куда я пойду и что буду делать после этой сцены»⁵.

Все разработано, и Фигаро знает почему он так одет: рубашка опоясанная широким испанским поясом, жилет с огромными декоративными пуговицами, причем рубашка белоснежна, движения легки. Нужно измерить «жилплощадь», на которой уместится кровать дареная графом к свадьбе,

нужно прикинуть, как использовать башню. День занялся, господа еще почивают, к их пробуждению нужно все успеть. Поэтому Сюзанна (О.Н. Андровская) занята не «прикладыванием к волосам веточки флердоранжа», как положено по авторской ремарке, а привычным занятием – она ловко гладит белоснежные нижние юбки, легкое белье графини. По залу словно разносится аромат свежего белья, хранящего запах лаванды, предназначенного прелестной женщине, которая обитает там, вверху.

<...> Дуэт А.И. Степановой – Б.Н. Ливанова был совершенен. Оттенки исполнения не нарушали цельности образов – характеров.

Сцена из спектакля
«Безумный день, или
Женитьба Фигаро»

⁵ Там же. С. 367.

Pro memoria

Степанова – именно графиня, породистая, словно избранная графом по знатности, а вовсе не девочка Розина в прошлом. Можно сказать, что более простонароден был граф, сохранивший пышность костюмировки, самоуверенность и любование собою, а также донжуанское стремление к каждой хорошенькой женщине: жена наскучила, а рядом – прелестная камеристка и подросток Фаншетта... Альмавива был не столько изыскан, сколько напорист, кровь в нем текла не голубая, а обычная, веселая энергия окрашивала и ревность, и предприимчивость, и азарт охоты на оленей и на женщин. «Фигаро» с Борисом Ливановым многократно смотрели его поклонницы, шли «на Ливанова», как в Малый «на Остужева».

Сцена у графини была апофеозом взаимных прятков, переодеваний, путаниц, ревностей. Керубино (А.М. Комиссаров⁶) переодевали в женское платье, то есть сверху белого мундира натягивали юбку, на его мужской парик набрасывали чепчик, рассеивая облака пудры. Сам же паж в это время целовал одновременно Сюзанну, живую графиню и голубую ленту похищенную в ее спальне. Он томно пел – «Я люблю свою крестную мать...» А муж крестной матери, то-есть граф, ломился в дверь, орал грубым ливановским голосом. Золоченая дверь трещала, женщины неслись по спальне, паж терял юбки (благо, под ними были лосины). Керубино лез то под стол, то под пух, наконец исчезал в туалетной комнате. Графиня же, не забыв попудриться, открывала дверь мужу. Граф устремлялся в туалетную комнату, графиня уверяла, что там находится Сюзанна, супруг,

ремя ботфортами, убежал за слесарным инструментом. А женщины выволакивали из туалетной и выбрасывали Керубино, успевшего их еще и поцеловать, в окно.

Вернувшийся Альмавива предлагает графине руку, и торжественно открывает туалетную комнату. Они входят туда, словно готовясь к менюэту, – уже торжествующий муж и поникшая, предчувствующая катастрофу жена. Счет идет на секунды. Обнаружив в запертой туалетной Сюзанну, смущенный граф, не надолго поверивший в обман, тем не менее отправляет бойкого пажа подальше от замка, в дальний полк. Керубино, обливаясь слезами, припадает к ногам графини, лобзает Сюзанну, еще более страстно – маленькую Фаншетту (ее играли в очередь В. Бендина⁷ и Е. Морес⁸).

Каждый исполнитель живет на сцене своей целью, сопряженной с целями других. Граф жаждет осуществить старинное «право первой ночи», а Фигаро добивается отмены этого права, потому и передает графу белый брачный венец с фатою, который граф надевает на голову Сюзанны. Это свидетельствует, что невинная невеста предназначена жениху, а не «суверену».

Оркестрик играет, девушки поют – «Славься, наш беспорочный граф...» – они повторяют последнее слово и слышится: «Славься наш порочный граф». Фигаро поет: «В барыше бывает тот, кто других проворней!». На этом опускается занавес первого акта.

Акт второй – спальня графини. Живопись определяет пространство, ритм, диктует мизансцены. Высокий бельэтаж – или второй этаж графского дворца.



О. Андровская – Сюзанна

⁶ Комиссаров Александр Михайлович (1904–1975) – народный артист РСФСР. С 1923 г. учился в школе Второй студии МХАТ. В труппе МХАТ с 1925 и до конца жизни.

⁷ Бендина Вера Дмитриевна (1898–1974) – народная артистка РСФСР. Училась в школе при Третьей студии МХАТ. В труппе МХАТ с 1924 по 1964 гг.

⁸ Морес Евгения Николаевна (1904–1984) – заслуженная артистка РСФСР. Во МХАТе с 1922 (как студентка школы и актриса вспомогательного) и по 1955 гг.

Истоки, традиции, рифмы

Апартаменты господ пронизаны солнечным светом из огромных окон, потолка вроде бы и нет, вместо него – легкие «арлекины», и среди них огромная люстра, напоминающая воздушный шар Монгольфье. Цвета пространства – белый и золотой. Золотые узоры на белой двери, белые филенки, ширмы, занавеси у кровати, покрывало туалетного столика. В тоже время на банкетках и оттоманках с легкими белыми ножками лежат алые подушки. На туалетном столике блестят фарфоровые безделушки, хрусталь флаконов и флакончиков, а наборный пестрый паркет пола отражает свет.

Фигаро – Н.П. Баталов бреет графа, бритва в руках Фигаро как орудие и угроза. Граф сидит за столиком с намыленными щеками. Кабинет-будуар имеет огромный шкаф наполненный камзолами и кафтанами. Расшитая шляпа-треуголка брошена в кресло. Домашние туфли, по нашему тапочки, виднеются под креслом. Тапочки именно мужские, изрядного размера. Перед зеркалом флаконы с «мужскими духами». Вот мир графа и Фигаро, в котором идет состязание аристократа и плебея-испанца. В пространстве кабинета продолжается игра мизансцен, движений улыбок, рук. Сюзанна-Андровская вошла за флакончиком с эфиром для графини. Графу же непременно нужно прикоснуться к руке Сюзанны. Рука Сюзанны тянется за флаконом, рука графа за рукой Сюзанны. «Метод физических действий» налицо.

И снова Сюзанна обращается к зрительному залу – своему союзнику. И снова поворачивается круг вводящий в зал суда, т. е. в онегинский зал реального дома

Станиславского. В центре сидит граф, справа от него – места судебных, своды законов, чернильницы с гусиными перьями. Слева от трона – деревянные скамьи для народа. В окне теснятся те зрители которые в залу не допущены. Мотив «партии» разработан и пластически, и в точнейшей звуковой партитуре. Жужжание множества людей, микро-действие каждого: занять удобное место, лучше видеть.

Граф показывает подписанное Фигаро обязательство жениться на Марселине. Фигаро признает свою подпись, и Марселина (Ф.В. Шевченко⁹) уже садится на колени к Фигаро, считая его своим законным мужем. А он сетует на свою горькую судьбу подкидыша, поднимает руку и показывает на своем запястье татуировку в виде лопаточки. Она хватается его руку и кричит: «Это он!». Марселина узнала в Фигаро своего сына, т. е. внебрачного сына ее самой и доктора Бартоло (Г.Г. Конский¹⁰). И теперь не Марселина находится не в объятиях предполагаемого мужа, а подлинный сын – в объятиях матери.

В финале, снова возвращается сцена и персонажи прячутся друг от друга за кустами, беседками, шпалерами, обвитыми хмелем и виноградом, увешанными фонариками, которые отражаются в драгоценностях женщин и мужчин. Все танцуют, перекликаются друг с другом, Керубино выводит и выводит вперед, к зрителям своих любимых дам и посылает поцелуи в зал рубежа 20-х – 30-х годов XX века.



А. Баталов – Фигаро

⁹Шевченко Фаина Васильевна (1892–1971) – народная артистка СССР. В качестве «сотрудницы» впервые выступила на сцене МХТ в 1909 г. Работала в театре до 1959 г.

¹⁰Конский Григорий Григорьевич (1911–1972) – народный артист РСФСР. В труппе МХАТа с 1930 г. до конца жизни.

«ДНИ ТУРБИНЫХ»

Наша семья как и большинство среднеинтеллигентских семей тридцатых годов жила от получки до получки. На театр выделялись малые деньги, но так получилось, что я после «Царя Федора» совершенно заела мать просьбами повести меня еще раз в Художественный. Мечталось увидеть «Дни Турбиных» Михаила Булгакова. Фамилия была на слуху: родня моя знала, что Булгаков – врач. О его пьесе «Дни Турбиных» говорила вся Москва, и хотя шла она далеко не первый год, билеты достать было очень трудно. Наконец, мать сказала: «На той неделе будут тебе "Турбины"». «С Андровской?» – спросила я. – Конечно. «С Прудкиным?» – спросила я. – «Конечно».

Радость моя была безмерна. На следующей неделе я увижу артистов, которых уже не раз видела в близости от своего дома. В концертах. В тридцатых годах во всех московских клубах (а их было множество),

в Политехническом музее, в клубе при Первом государственном часовом заводе на Воронцовской улице, во Дворце культуры построенном на месте Симонова монастыря шли сборные концерты, в которых участвовали и артисты Академических театров, и «опереточники», и сам Леонид Утесов, и оперные примадонны, и цирковые жонглеры... Концерты целиком закупала администрация завода или учреждения, щедро раздавала билеты сотрудникам. Конечно, директор сидел с супругою в первом ряду, а уборщица тетя Маша со своими потомками в последнем ряду, но ощущение праздника было у всех.

Радостный смех поднимался в зале, когда ложенный конференсье торжественно объявлял: «Сцена из спектакля "Дни Турбиных"». Елена – Ольга Николаевна Андровская, поручик Шервинский – Марк Исаакович Прудкин. Сколько? – Десять, пятнадцать минут шла блистательная сцена флирта прелестной женщины

Сцена из спектакля.
«Дни Турбиных». 1926



Истоки, традиции, рифмы

и неотразимого поручика... Вернее это был искусный монтаж двух сцен: выпившая бокал шампанского, слегка раскрасневшаяся, с кудряво-пушистыми волосами Елена сверкала белозубой улыбкой, светила синими глазами. Она была свободна от постылого мужа, от той тревоги, которая сгушалась за стенами дома; она всецело отдавалась чарам не столько поручика, сколько великолепного тенора, который вот-вот получит ангажемент в киевской опере, ему будут аплодировать и красные, и петлюровцы. Словом, те, кто окажется у власти в вечном городе Киеве. И склоняясь к своему обольстителю, Елена беспечно повторяет: «Пропади все пропадом». Продолжительный поцелуй. Гром аплодисментов. Конферансье объявляет следующий номер программы.

Вот к этим – то уже любимым артистам я ехала с Таганки в Художественный театр. Кажется, этот спектакль я смотрела не с матерью, а с кем-то из своих теток. «Турбины» были спектаклем для взрослых, но вероятно мать использовала знакомство с почтенным сотрудником Художественного театра Трушниковым¹¹, во всяком случае меня пропустили беспрепятственно.

Поднялся занавес. На сцене была обыкновенная квартира с письменным столом в центре, с зеленой лампой, горящей на столе, с окнами плотно закрытыми кремовыми шторами. Сверху доносился странный звук: словно вибрировала напряженная струна. Звук силился стать мелодией, но не становился ею. Впоследствии мне объяснили, что звук этот был специально найден для спектакля, сочетающего реальность и фантазмагорию мировой войны и революции.

Уютный добротный киевский дом, дух которого так почувствовал и передал художник Н.П. Ульянов, словно слегка сдвинулся; кажется, – сползает куда-то вниз, по косоугору. (Вспомним реальный булгаковский дом, в котором с улицы было полтора этажа, а со двора – один). Я не заглядывала в программку – в спектакле было уже по несколько составов, которые успешно дублировали друг друга. Кажется, Алексея Турбина играл Н.Н. Соснин¹², юнкер Николка раскинувшись на диванчике брэнчал на гитаре, пел домашним голосом. Как-то постепенно собирались обитатели дома, друзья и сослуживцы, офицеры белой армии. Домашний вечер; радость плещет навстречу каждому вошедшему. Врывается замерзший, укутанный в промерзшую шинель старый самый близкий друг – капитан Мышлаевский – Б.Г. Добронравов. Вбегает почти оборванец в обвисшей шляпенке; это Шервинский, опасаящийся, как бы его не опознали, не арестовали, не ограбили по дороге. Срывает шляпу, протягивает Елене букет роз. А Виктора Мышлаевского с криком «В ванну, в ванну!» тащут в сторону кухни. (Так и представляешь московскую ванную, в которой колонка набивалась чурбаками и долго грелась, пока накапливалось тепло). Доносится восторженное кряхтение, взвизги моющего поручика, а на сцене говорят о наступающих петлюровцах, о наглости немцев – оккупантов и о полном крахе белой гвардии. Через несколько минут румяный, отмтый Мышлаевский с головой, замотанной полотенцем, появляется в кабинете-гостиной. «В этом доме спиртом полы моют», – принимаются он к жидкости, которой оттирали его же обмороженные ноги.

¹¹ Трушников Сергей Александрович (1882–1945) – административный работник МХТ с 1903 по 1938 гг., служил контролером, администратором, заведующим хозяйственной частью.

¹² Соснин Николай Николаевич (1884–1962) – народный артист РСФСР. Выступал на сцене с начала XX в., работал во многих провинциальных театрах. В 1930-х гг. перешел на московскую сцену (Театр б. Корш, МХАТ 2-й). Во МХАТе с 1933 по 1959 гг.

Pro memoria

Неожиданно входит странная одновременно легкая и грузная фигура – в нелепом башлыке, с нелепым баулом. Это кузен из Житомира по имени Лариосик. Его, как и на премьере, играет М.М. Яншин. Родители отправили его в Киев, считая, что там спокойнее, нежели в Житомире. По дороге какие-то злодеи украли лариосиковы пожитки; сохранилось только нижнее белье, в которое завернуто собрание сочинений Чехова.

Все разнежены в тепле, возле прекрасной женщины, и я снова вижу, столь часто виденное в концертах, объяснение Елены и Шервинского, но кончается оно не так как в концертах. «Пропади все пропадом» – говорит Елена, а в это время из под стола появляется голова Лариосика; с неимоверной гримасой отвращения он жалобно взывает: «Не целуйтесь, а то меня сейчас стошнит».

Так идет спектакль, перемежая абсолютную искренность каждого мгновения, абсолютное сочетание домашних событий с историческими. Идут сцены у гетмана Скоропадского, исполненные сарказма в сочетании с презрением. На глазах рушится мир; немцы улакивают гетмана, которого как-никак, но надо спасать. Камердинер занимается мелким грабежом, а Шервинский, прихватив золотой гетманский портсигар, мчит обратно в дом Турбиных.

Навсегда запомнится сцена в гимназии. Юнкера мечутся по сцене, стараются сохранить выправку и обнаруживают полную беспомощность. Алексей Турбин приказывает всем бросать оружие и разбегаться, спасая жизнь. Звучат слова командира: «Белому движению на Украине конец! Срывайте погоны,

бросайте винтовки! Бегите, я вас прикрою!».

На верхней площадке гимназической лестницы возникает петлюровский полковник Болботун, словно явление с картины Репина о запорожцах. На нем то-ли кафтан, то-ли жупан и шаровары шириной с черное море.

Треск выстрела. Мертвый Алексей Турбин лежит на мраморных ступеньках, обратив белое мраморное лицо к залу. Крепко сжаты губы. Долг исполнен.

Занавес закрывается. Антракт. Ошеломленные зрители выходят из зала в фойе. Три раза я видела этот спектакль, и три раза в фойе сразу же начинались споры. «Конечно, он застрелился сам», – утверждают военные. А женщины, держа в руках программку с содержанием спектакля, возражают: «А вот тут написано, что Турбин погиб от случайного выстрела».

В это никто из зрителей не верит. Все многозначительно переглядываются, понимая, что театральное начальство запретило показывать героическую смерть белого офицера. Решительно никто не верит программке, где смерть представлена случайностью. Командир убит.

Сегодня о спектакле вспоминают и «говорят», как о некоем гармоническом, законченном целом. Но истинной гармонии в нем не было, да и быть не могло. Во-первых, он был поставлен по неоконченному роману. А во-вторых, – делался не одним автором в союзе с режиссурой, но целым коллективом, который был одновременно сплочен и недоверчив друг к другу. Спектакль не только ставили, но самые тексты его, реплики персонажей, целые картины вписывались, переписывались до самых последних репетиций.



О. Андровская – Елена



Б. Добронравов – Мышлаевский

Истоки, традиции, рифмы

Детально разрабатывалась изумительно сцена у хозяина дома Василия Лисовича, которого все называли Василиса. Перед трагической сценой в гимназии был большой эпизод «У петлюровцев». Там пили, лупили друг друга, измывались над старым евреем-ремесленником, и все исчезало в клубах пороха и предсмертных воплях. В финале было необходимо сделать акцент на невозвратность прошлого, и потому под окнами турбинской квартиры гремел «Интернационал», а Мышлаевский провозглашал: «Начинается пролог новой исторической эры».

Яростным противником спектакля был Владимир Владимирович Маяковский. Изощрялся в дипломатии, отстаивая спектакль, молодой завлит Художественного театра Павел Александрович Марков. Через долгие годы он будет свидетелем возрождения пьесы. В новых ее интерпретациях окажутся интереснейшие находки, выдающиеся исполнители. (Вспомним хотя бы Евгения Леонова – Лариосика в спектакле театра им. К.С. Станиславского, поставленного М.М. Яншиным в 1954 г.). Непременно надо сказать о том, что Василий Осипович Топорков, введенный в спектакль в тридцатые годы, играл Мышлаевского с той же силой правды и с совершенно иным, чем у Б.Г. Добронравова характером. А М.И. Прудкина – Шервинского заменял в спектаклях и на концертах популярнейший в то время А.П. Кторов, о котором вздыхали многие мои сверстники.

Моим же самым сильным театральным потрясением был и остался Н.П. Хмелев. До войны я видела его еще в «Анне Карениной». (Не

стану описывать трудности, с какими доставались, перекупались билеты). Актер был очень занят в текущем репертуаре. Играл Скроботова во «Врагах» Горького; на сцене филиала Художественного театра в «Дядюшкином сне», сыграл развалину-князя, влюбившегося в юную девушку, – роль которую и сам Достоевский, наверное, воспринял бы, как огромное открытие.

В 1930-е годы Хмелев редко играл булгаковского Турбина, с которого началась его слава, и определение – «гениально» – стало естественным необходимым.

У второго исполнителя, Соснина – Алексей Турбин был благороден, породист, но зауряден. Хмелев приковывал к себе внимание с первого взгляда и с первой произнесенной фразы: казался человеком необыкновенным. Очень бледный, с косым разлетом бровей над усталыми и в то же время зоркими глазами, он работал за письменным столом, на котором царил какой-то особый порядок, возле зажженной лампы с зеленым абажуром. Темные волосы зачесаны назад, чуть серебрятся виски. Подбрившие усики на верхней губе. Руки сильные, небольшие, тренированные, перебирают остро отточенные карандаши и привычным точным движением делают отметки на карте киевского фронта. Он ласков с сестрой, он смотрит на младшего брата Николку, как отец. Именно вокруг него не просто собираются, но объединяются все, приходящие в этот дом. Он – душа дома. О том, как этого добивался актер, – рассказали в последствии в воспоминаниях его сотоварищи по спектаклю.

Хмелев играл не просто белого офицера, но офицера Белой



М. Прудкин – Шервинский



М. Яншин – Лариосик

Pro memoria


гвардии, свидетельствуют неистово разгромные рецензии, сопровождающие спектакль от премьеры до последнего представления. Пьеса разрешена к постановке только Художественному театру. Десятки великолепных актеров России могли бы в это время играть «Дни Турбиных», сострадая им на всем их пути. Но не идет пьеса ни в Киеве, где происходит ее действие, ни в Житомире, откуда притащился злосчастный кузен Лариосик, ни в Харькове, ни на берегах Черного моря, где должно было происходить действие следующего спектакля Художественного театра по пьесе Булгакова «Бег»¹³.

Единожды виденный мной Хмелев–Турбин остался в памяти в окружении сотоварищей по спектаклю и в то же время как бы отделенным от них неким пространством времени и мысли. Они жадно жили современным мгновением. Он видел все то, что произойдет с его Россией, с его Киевом в будущем. Хмелев, как Булгаков, совместил в этой роли прошлое не только своего героя, но целого сословия русской армии. Алексей сыгран им намного раньше, чем чеховский Тузенбах. Но в Турбине воплощены чаяния и мечты чеховских героев Тузенбаха и Вершинина, которые в 1920-е годы считались сданными в тираж, перечеркнутыми годами гражданской войны, изрубленными треновскими и шолоховскими конармейцами.

Хмелев был «закрыт» в своей работе, репетировал трудно. Ему всегда был необходим огромный литературный, в неменьшей степени – изобразительный материал. Он должен был прочувствовать общую мелодию и каждую интонацию своего героя. В юности

любивший играть стариков, прятался за бытовой характерностью Силана из «Горячего сердца», или Марей и «Пугачевщины» Тренева. Силан был – нижегородский, с хитрым говорком на «о», Марей из казацкой станицы XVIII века. Речь Алексея Турбина – речь русского офицера-интеллигента, современника Михаила Булгакова, но в каком-то смысле и Чехова, и Куприна.

Актер расширял роль за пределы одной жизни, перечитывая прозу Булгакова, делал акцент на религиозности своего героя. И это – не формальность, но убежденность. Таким Алексей Турбин пойдет в атаку, таким встанет перед судом красноармейцев.

Сцена в гимназии целиком принадлежала ему: человеку в офицерской фуражке, в черном романовском полушубке, перетянутом шинельным ремнем, с маузером, на котором лежит рука в черной перчатке. Ему безусловно повинуются все. Кажется, что это не полковник, но командующий армией, попавший в трагическую ситуацию, ее преодолевающий. Он делает все что может. Спасает своих соратников, мальчишек-юнкеров и даже древнего гимназического сторожа Максима, который беспокоится о том, чтобы парты в гимназии не доломали. Последняя сцена – под рождественской елкой, под звуки «Интернационала» идет уже без Турбина, но вся исполнена его памятью. Словно он продолжает сидеть за своим столом, вглядываясь в карты и понимая все, что было и будет с Россией.

«Турбиных» смотрели столько раз, сколько могли достать билеты. Реплики, остроты, шутки персонажей повторяли почти как текст «Горяч от ума».

¹³ Пьеса во МХАТе поставлена не была, впервые она увидела свет рампы только в 1957 г. в Сталинградском драматическом театре (режиссер А. Покровский).

Истоки, традиции, рифмы

«Деньги существуют для того, чтобы их тратить – как сказал Карл Маркс...». «Не целуйтесь, а то меня сейчас стошнит...». И над всем – прощальные слова Алексея Турбина: «К вам обращаюсь я, друзья мои!»

Один из главных наших булгаковедов, открывший читателям «Театральный роман», Владимир Лакшин мучился фразой: «К вам обращаюсь я, друзья мои!» Унаследовавший дарование, образованность, радость комментаторства архивных находок от Маркова и других, все повторял ее, спрашивая себя и собеседников: «Кто же и когда процитировал слова полковника Турбина?». И вдруг пришло озарение: «Да ведь это... Сталин! В его обращении к русскому народу 3 июля 1941 года!..»

Третий раз я смотрела «Турбиных» с матерью. Ехали в театр рано, публика еще не начинала собираться. Шли к дежурному администратору. Он улыбался, говорил: «Пожалуйста! Дочка с вами?». Мать приглашали дежурным врачом и она, в халате крахмальной белизны, располагалась в кабинетике, где пахло йодом, где в аптечном порядке стояли пузырьки с зеленкой, нашатырем, лежали упаковки таблеток. Мы сидели там, прислушиваясь к нарастающему гулу в фойе, и с затухающим светом тихо входили в зрительный зал и смотрели действие до антракта. Чаще всего вечер проходил без происшествий; иногда кто-то из зрителей забегал, просил таблетку от головной боли. Все эти события заносились в журнал дежурного врача. Кабинет записывался, администратор улыбался, мы ехали в свою Таганку, по своей Солянке, через свою Язузу. В третьем моем спектакле Алексеем был,

кажется тот же Соснин. Но это уже не имело значения. Все помнился Турбин-Хмелев, который не повышая голоса, говорил: «К вам обращаюсь я, друзья мои!»

На двенадцатый день войны, когда фашисты стояли под Львовом и Ригой, был сдан Вильнюс, откатывались на Восток советские дивизии, под бомбами и бреющими полетами самолетов-расстрельщиков уходили вместе с армией тысячи беженцев со стадами, детьми, жалким скарбом... И вот, пожалуйста, из черных репродукторов прозвучало давно забытое: «Друзья мои!»

Сталин, с мальчишеских лет, любил зрелища. Обладая слухом и голосом – пел, вероятно, в родительской хибаре в Гори, а уж в хоре тифлисской семинарии – и подавно. Мог ли быть нищий подросток в театрах Тбилиси? Видел ли первые сеансы иллюзиона, первые кинохроники, идущие под звуки расстроенного фортепиано? Но московские театры 1920-х годов нарком по делам национальностей знал отлично. Любил посещать премьеры в бывших императорских театрах, с царскими ложами (в которых сидел редко, чаще – в ложе бельэтажа). А в Художественном – возле сцены, справа. К этой ложе примыкала аванложа с удобными креслами, диванчиками и столом, на котором стояли цветы, подносы с бутербродами, и чай в сверкающих подстаканниках. Если Сталин с сопровождающими входил в ложу, когда там был Станиславский, то седой красавец-хозяин вставал на встречу коренастому, малорослому посетителю. Если Станиславский входил в ложу после важного гостя, Сталин почтительно подымался навстречу. Руки протягивались друг к другу: большая, теплая, крепкая,



Н. Хмелев – Алексей Турбин

Pro memoria


доверчивая рука Станиславского и жесткая, с короткими пальцами, ладонь вождя. Сталин верил и рукопожатия, и улыбке, и прищуренному взгляду в котором сочеталась сверхчеловеческая мудрость и такая же сверхчеловеческая наивность. Чаще всего диктатор бывал на «Днях Турбиных». Есть свидетельства, что он видел этот спектакль не менее десяти раз, а может быть, даже пятнадцать. Странно, но посещения Сталина не всегда фиксировались в журналах-дневниках МХАТа. Вероятно, было приказано не записывать, когда Иосиф Виссарионович изволил отдохнуть на этом спектакле. Вдруг кто-то вычислит последовательность посещений, и произойдет взрыв или выстрел, подобный выстрелу в Кирова?

Хмелеву Сталин сказал: «Мне ваши усики по ночам снятся!» (об этом написал Виталий Яковлевич Вульф, который провел психологически-детективное исследование тайной хроники Художественного театра. Бесценной его помощницей в этом расследовании была Ангелина Иосифовна Степанова.)

А вот моя гипотеза или «версия», как принято говорить теперь. Сталин увидел в Турбине–Хмелеве, как бы самого себя, или того каким он хотел быть. Человеком огромной воли и духа, высокой человеческой породы. (Недаром так устойчива на Кавказе легенда, вернее миф, о том, что отцом Сталина был знаменитый путешественник Николай Михайлович Пржевальский. Сходство это всячески подчеркивал сын грузинского сапожника.) Потому-то, вероятно, и не испугался, а напротив, захотел Николай Хмелев сыграть роль молодого Сталина, которую

именно для него написал Булгаков в пьесе «Батум».

Мы помним так же и то, что сразу после Алексея Турбина Хмелеву предлагался образ белого генерала Хлудова в «Беге».

Пьеса «Бег» для Булгакова непосредственно продолжала «Турбиных». Драматург и артист уже знают все о судьбе белой гвардии и Хлудова–Слащева. Они встречаются дома, в театре, прикидывают образы, одаряя друг друга полным взаимным пониманием и взаимовосхищением. У них все готово для спектакля. Но сверху, разумеется, по распоряжению Хозяина, следует запрещение самой пьесы. Потом – запрещение «Батума», написанного Булгаковым в славословие Сталина – вождя батумской стачки. Пьеса даже не запрещена, но отождествлена ее героем, то есть самим Вождем.

Николай Хмелев умер, не сыграв семинариста-революционера, богоборца в мягких кавказских сапожках, в которых он умел бесшумно подкрасться к кому-то и загипнотизировать его желтыми глазами кавказского тигра. Николай Хмелев почти до самого конца жизни играл Алексея, словно продолжая и дополняя его биографию своей собственной.

Мы знаем, что судьба спектакля «Дни Турбиных» оборвалась в Минске. Почему-то был отдан приказ – не смотря на начало войны, театру оставаться в городе. 23 июня, уже под бомбежкой актеров кое-как собрали и стали выводить из горевшего города, двигались пешком и на случайных машинах в сторону Москвы, по тем же самым дорогам, по которым шло отступление. Декорации «Турбиных» погибли.

Истоки, традиции, рифмы

НУ А ТАРТЮФ?!

Жарким августом 1938 года Москва хоронила Константина Сергеевича Станиславского. Спектакли, им поставленные продолжали идти в Художественном театре, в Оперном театре имени Станиславского, и в последнем его детище, оперно-драматической студии. Растерянность явственно чувствовалась во всех коллективах, и в жизни всех актеров и режиссеров, не мысливших личной и театральной жизни без Станиславского. Уровень спектаклей не снижался, наоборот: все как могли осуществляли завещанное им. И однако, неожиданной была афиша, возникшая на московских улицах. На ней и в программе-перспективе Художественного театра значилось: «Тартюф». Памяти Константина Сергеевича Станиславского посвящается эта работа, начатая под его руководством». Режиссерами спектакля назывались: Станиславский, Кедров, Топорков. Художником – Вильямс. Премьера состоялась 4 декабря

1939 года. Ей предшествовали 553 репетиции.

Для Станиславского это была работа, посредством которой он хотел передать ученикам и ученикам учеников основные свои заветы, свою Систему

Мы привыкли к традиционному, скучноватому толкованию этого слова, но у Станиславского оно обрастало плотью живой, несло в себе первоначальный смысл... Как его определить? – Как правду жизни? Или правду театра? Правду каждого отдельного персонажа и спектакля в целом? Нечего и говорить о том, что на генеральные репетиции, потом на спектакли, ломались и профессионалы, и театралы-зрители. Из всех республик ехали в Москву артисты и режиссеры, композиторы, молодежь, почти не имевшая надежды прорваться на спектакль, на который и для народных артистов была установлена очередь. Администрация разрывалась, и все-таки все люди попадали на спектакль. Молодежь сидела на ступеньках бельэтажа, на полу, на



Афиша к спектаклю
«Тартюф». 1939



К.С. Станиславский
репетирует «Тартюфа».
1937

Pro memoria

галерке, откуда были видны только мольеровские шляпы с султанами пышных перьев.

Больше всех, конечно, волновался Михаил Николаевич Кедров, как всегда умеющий скрыть свое волнение под внешней спокойной медлительностью. Ведь он не только завершил работу режиссера, но и исполнял центральную роль. Одну из величайших ролей мировой классики. Счастье его было в том, что Тартюф в первом акте не появляется. Поэтому он мог следить за первым действием спектакля, оставаясь только режиссером. Стихотворная пятиактная комедия в театре XX века была сокращена до восьми картин. Стоя за кулисами, Кедров слушал мелодию спектакля, которая рождалась сразу же, едва только открывался занавес и возникал интерьер великолепного дома-дворца богатейшего французского буржуа Оргона.

Это был действительно дворец, чуть ли не равный Версалию. Сверху вниз, почти в оркестр, спускалась мраморная лестница с коваными перилами, каждый завиток ковки был шедевром кузнечного дела. Не забыто, что во дворце этом реально живут: возле лестницы стоит дивный шкаф, скамья; на стене справа прочно прикреплен канделябр с тремя свечами, которые не горят. Ведь события комедии происходят в течение одного дня. День только начался, до нового возгорания свечей произойдут все события. В то же время парижский особняк напоминает московский особняк «Плодов просвещения» или последнее действие «Горя от ума». Сходство это не подчеркивается, оно определяется родством самих пьес, построенных на схожей фабуле. Также и родством

актеров, живущих в единых принципах от мольеровских времен до Станиславского. На лестнице, переходящей в галерею-площадку домашнего бельэтажа удобно строить и естественно разнообразить мизансцены.

По лестнице спускается госпожа Пернель, мать Оргона. Роль предназначалась Марии Петровне Лилиной, которая участвовала в репетициях-импровизациях Константина Сергеевича, но не смогла играть после смерти Станиславского. На верхней площадке появлялась величественная дама в черном одеянии, в белом пудреном парике, похожая на королеву. Это и была королева театра, Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. За ней бежала не менее аристократичная ее невестка, умоляя остаться в доме. Но госпожа Пернель чеканила слова: «Уйти считаю благом!». Спускаясь по лестнице, она продолжает проклинать несносный этот дом, в котором осмеливаются обижать и подозревать в ханжестве ее любимца Тартюфа.

Сразу скажем: Ольга Леонардовна нужна была, чтобы утвердить значимость спектакля и дать всем исполнителям пример совершенного произношения классического комедийного стиха. Почти во всех последующих спектаклях старуху играла Н.И. Богоявленская¹⁴, либо Е.А. Хованская¹⁵. Обе актрисы обладали высокой сценической культурой, но Богоявленская была не просто актрисой, но режиссером-ассистентом репетиций Станиславского и Кедрова. Указания режиссуры выполнялись ею совершенно. Так же совершенно вступала с ней в поединок маленькая, прелестная, со

¹⁴ Богоявленская Наталья Ивановна — актриса МХАТа в 1933–1964 гг.

¹⁵ Хованская Евгения Алексеевна (1887–1977) — заслуженная артистка РСФСР. Окончила Санкт-Петербургское театральное училище. Служила во многих театрах Петербурга и Москвы («Дом Интермедий», «Кривое зеркало», Театр Сатиры). Во МХАТе с 1930 по 1964 гг.

Истоки, традиции, рифмы

вздернутым носиком, с кудряшками, выбивающимися из под белого чепчика, поигрывающая белым передничком служанка Дорина – В.Д. Бендина. В процессе работы ее образу уделялось огромное внимание. Актриса – любимица Станиславского, жена популярнейшего в это время актера вахтанговского театра Горюнова¹⁶, – она выносила на сцену МХАТ вахтанговское озорство, легкость «игры в чувство» (напомним, что Вахтангов умер в 1922 году за 17 лет до премьеры «Тартюфа»). Так сразу началась непрерывная, целиком захватывающая противников борьба за правду человеческую и честь каждого персонажа. Зрители одновременно и любовались костюмировкой, идеально соответствующей XVII веку, пластикой, тембром речи, но как бы и не замечали этих париков, жабо, причудливых дамских туфелек, роскошных сапог-ботфортов времен Короля Солнца.

Молодые герои спектакля были действительно молоды – ведь Станиславский и Кедров работали с юными, только что пришедшими в театр А.Н. Кисляковым¹⁷ – Валером и обворожительной Т.Е. Михеевой¹⁸ – Марианной. Дамиса, брата Марианны играл А.М. Комиссаров исполнявший, роль юного Керубино 13 лет тому назад. Годы на нем словно не сказывались, он продолжал оставаться любимцем зрителей.

Идет не экспозиция – идет борьба, пока не физическая, с палками и шпагами, до которой тоже дойдет дело, но борьба людей, из которых каждый одержим своей идеей. Мольер построил комедию с искусством величайшим. День, в течении которого происходит действие, то стремительно бежит, то словно растянут, напряжен ожиданием.

Весь первый акт – ожидание. Для действующих лиц, более напряженное чем для зрителей.

Персонажи уже знают Тартюфа и каждый определил к нему свое отношение. Мы, зрители, не знаем ничего. Ждем. Для семьи, для Дорины это – появление уже знакомого им негодяя. Для госпожи Пернель и ее сына – это явление Христа, легко ступающего по грешной земле и несущего спасение верующим в него. Идет борьба двух кланов, мы следим за нею, ожидая с каждой репликой появления самого объекта. Апогей этой борьбы ниспровергателей и поклонников – диалог Дорины и Оргона. Об этом диалоге подробно писали критики – свидетели премьеры Юзовский, Бояджиев, Роскин¹⁹, Мацкин²⁰, Дурылин... Писать было легко, увлекательно, без всяких натяжек. Ведь «Тартюф» Мольера – это не «Мольер» Михаила Булгакова, который совсем недавно был снят с репертуара, видимо по личному указанию Сталина. Закономерно, что в статьях содержались подробные описания. Не реконструкции, но именно описания – аналитические, психологические, ассоциативно-театральные. Рецензенты знали, что их работы будут нужны, когда спектакль сойдет со сцены, потому что значение этого завещания Станиславского гораздо больше, чем значение одной, отдельно взятой удавшейся постановки.

О «Тартюфе» писал П.А. Марков; реконструировала процесс репетиций и сценическое решение М.Н. Строева в своем двухтомнике, посвященном режиссуре Станиславского.

Живые, истинно артистические воспоминания В.О. Топоркова²¹ и

¹⁶ Горюнов Анатолий Иосифович (1902–1951) – народный артист РСФСР. Окончил школу при Третьей студии МХАТ. Актёр театра им. Евг. Вахтангова с 1926 г. до конца жизни.

¹⁷ Кисляков Аркадий Николаевич – актер МХАТа в 1936–1941 г.г.

¹⁸ Михеева Тамара Емельяновна – заслуженная артистка РСФСР. В труппе МХАТа с 1935 по 1974 г.г.

¹⁹ Роскин Александр Иосифович (1898–1941) – литературовед, писатель, театральный критик. Погиб в рядах народного ополчения.

²⁰ Мацкин Александр Петрович (1906–1996) – театровед, театральный критик. Один из основателей журнала «Театр» (1937).

²¹ Топорков В.О. Станиславский на репетиции. М.–Л., 1949.

других свидетелей, монография М.Л. Рогачевского²² о Топоркове – свидетельства неопровержимые, поскольку они прежде всего правдивы. Поэтому отсылаем к этим почтенным книгам и газетным рецензиям довоенных лет.

Я предлагаю не реконструкцию спектакля, а только свои давние, впечатления. Память может ошибаться. Впечатление может жить где-то между памятью и чувством. Могут возникнуть ложные впечатления, позднейшая имитация, как память бывает лжепамятью. В последствии в Художественном театре появится другой Тартюф, сыгранный С. Любшиным в трактовке А.В. Эфроса²³. Откровенный бандит, наглец, захвативший этот дом, хватающий без разбора кошельки, женщин, оружие, четки. Он – словно уголовник, бежавший из Таганской тюрьмы, кидается на служанку²⁴. Хорошо, что она сама, достаточно опытна и защититься физически умеет, а была бы на ее месте хозяйская дочка, было бы этой дочке худо. В финале персонаж Любшина страшен в своей откровенности и полной безнаказанности, но в течение всего действия он – словно из другого комедийного спектакля, который можно озаглавить: «Бандит».

Тартюфу-Кедрову парик был не нужен как лицу духовному. Оргону же – Топоркову понадобился парик легкий: лысина с редкими седыми волосами. Нельзя было обрамлять, тяжелить подвижное лицо артиста, с большими негритянскими губами, с горизонтальными морщинами-складками на лбу, с вертикальными складками на щеках и с глазами, слегка выпуклыми, выражающими все оттенки чувств человеческих. «Мушкетерские усы», тоже какие-то легкие, не скрывали



мимики, «бородка Ришелье», была не эспаньолкой, а всего лишь клоком волос на подбородке. Костюм?.. Вроде бы богат, но как-то незаметен для зрителей, как не придает ему значения сам Оргон. Все обношено, обжито, не мешает легким, точным движениям – вбегает ли Оргон в комнату, отдает ли приказание дочери немедленно готовиться к браку с Тартюфом, или удаляется «пройтись, чтобы мой гнев утих».

Для него все домашние – противники, главный из них – Дорина. Диалог немолодого господина и юной служанки – словно сцена фехтования; вместо шпаг – слова, друг друга колющие, ранящие. Впрочем, в руках Оргона – палка, которой он все время хочет огреть Дорину, то подкрадываясь к ней, то откровенно замахиваясь, предвкушая удар, который реально приходится в пустоту. Зрители Художественного театра почти плачут от хохота, когда на сцене чередуются чистые «физические действия», нападения Оргона и увертки Дорины.

Явление Тартюфа совершается в третьем действии у Мольера,

Тартюф – М. Кедров.
Орган – В. Топорков.
«Тартюф». 1939

²² Рогачевский М.Л. В.О.Топорков. М., 1969.

²³ Премьера состоялась 10.10.1981. Постановка А.В. Эфроса, художник Д.А. Крымов. Исполнители: Оргон – А.А. Калягин, Тартюф – С.А. Любшин, Эльмира – А.А. Вертинская, Клеант – Ю.Г. Богатырев, госпожа Пернель – А.И. Степанова.

²⁴ Роль Дорины играла Н.И. Гуляева.

в спектакле – во втором. Клас-
сицистская торжественность пере-
вода В.С. Лихачева соответствова-
ла «мелодии Тартюфа» – плавной,
размеренной, контрастирующей
с порывами шквального темпера-
мента Оргона.

Тартюф спускается по лестни-
це так, будто сам папа шествует
из дворца к народу. В то же вре-
мя его торжественность скром-
на. Аскетически темная одежда.
Белоснежный галстук или шейный
платок, отнюдь не эффектные ман-
жеты. Пальцы неторопливо пере-
бирают четки. Прямые волосы за-
чесаны и заглажены назад. Гладкое,
бледное, умное и незаметное лицо
нотариуса, священника, ведающе-
го судьбы человеческие.

В начале домашние партии
сражаются из-за Тартюфа. Теперь
в сражение вступает он сам, – ис-
тинная сила, тем более опасная,
что носитель ее отлично знает, как
надо бороться с врагами и вербо-
вать в союзники, а затем удержи-
вать около себя и мужчин, и дам.

Центральный персонаж некоторое
время стоит у кулисы, наблюдая
ничтожное человечество.

Критики говорили и о том, что
кедровский герой вышел как бы
из не-комедийного спектакля,
что Тартюф его порою скучноват.
Для всех мерило и сердце спек-
такля, безусловно, – Топорков.
Ю. Юзовский выразил общее мне-
ние со свойственным ему изя-
ществом: «Я назвал свою статью
«Тартюф», но я охотнее вместо
«Тартюф» сказал бы – «Оргон», вмес-
то «Обманщик» – «Доверчивый»...»²⁵

Извечная российская тема
обманутого доверия. И Отелло
для Пушкина и Станиславского
не ревнив, а доверчив. И Оргон,
видит в этом размеренном, спо-
койно-уверенном человеке свой
идеал, как увидели его в Фоме
Опискине простаки – обитатели
села Степанчиково.

А наверху, на лестнице засты-
ла фигура молодой жены Ор-
гона, которую играет столь не-
молодая, столь капризная Лидия

²⁵ Юзовский Ю. О театре и драме.
В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 444.

Сцена из спектакля
«Тартюф»



Pro memoria

Михайловна Коренева²⁶, та самая, что в «Театральном романе» превращена Михаилом Булгаковым под именем Людмилы Сильвестровны Пряхиной, от пронзительного голоса которого даже сходит с ума кот. Мы помним все, сказанное Булгаковым, но помним и то, как стояла на верхней площадке жеманная и прелестная, талантливая и высоко ценимая в Художественном театре (вопреки ее вздорному и капризному характеру), живая, реальная Коренева-Эльмира, отдавшая Тартюфа в руки королевской страже, которая уже поднималась по ступеням. Бесконечная тема насилия, доверчивости и неизбежного возмездия продолжена в веках. «Широкие двери столовой с грохотом распахнулись и выплюнули трех комиссаров в длинных засаленных кафтанах, в сапогах с отворотами и в красных перевязях; за ними ворвалась новая орава вооруженных пиками головорезов в красных колпаках. Они ввалились с возгласами радости, хлопая в ладоши, словно на премьеру грандиозного представления. То, что они увидели, заставило их замереть – жертвы в очередной раз привели убийц в замешательство своим самообладанием, ибо их потрясение длилось лишь один короткий миг, а затем бесконечное презрение придало им всем новую силу. Узники почувствовали себя настолько выше своих врагов, что почти развеселились, и взгляды их с решимостью и даже с любопытством устремились на одного из комиссаров, который вышел вперед с бумагой в руке, намереваясь начать читать. Это был поименный список арестантов. Как только какое-нибудь имя было произнесено, два человека устремлялись к названному и выволакивали

его из зала. На улице его передавали конным жандармам и сажали в повозку. Первое обвинение состоялось в организации в тюрьме заговора против народа и подготовке покушения на представителей народа и членов Комитета общественного спасения. Обвиняемой оказалась восьмидесятилетняя аббатисса Монмартрского аббатства госпожа де Монморанси: она с трудом поднялась и спокойной улыбкой приветствовала всех сидящих за столом. Те, что были к ней ближе, поцеловали ей руку. Никто не плакал, ибо в ту пору на кровь привыкли смотреть сухими глазами. Она вышла со словами: «Господи, прости их, ибо не ведают, что творят», – так написал Альфред де Виньи в «Стелло, или синие демоны»²⁷

Не напоминает ли это сегодняшнему читателю моей книги, сцену гибели семейства последнего русского императора? Не вспоминаем ли мы спектакли Юрия Любимова и Анатолия Эфроса на Таганке или версию комедию Бомарше режиссера Марка Захарова о французской революции и ее безумных днях? И не возвращаемся ли мы снова к булгаковскому «Мольеру», который так и не получил окончательной разгадки. Да вряд ли и получит когда-нибудь. И Анатолий Эфрос поставив в уже расколовшемся, но еще не окончательно разорванном Художественном театре «Тартюфа», не получил ли символический «жезл» благоволения из рук Станиславского, не решил ли для себя ответить на вечный вопрос: «Ну, а Тартюф?».

Забавно: в энциклопедии «Московский Художественный Театр», вышедшей к столетию театра, соседствуют два портрета с одинаковой фамилией – Кедров.

²⁶ Коренева Лидия Михайловна (1885–1982) – народная артистка РСФСР. На сцене МХАТа выступала с 1904 по 1958 гг.

²⁷ Сб. «Писатели о писателях». М., 1988. С. 270–271.

Истоки, традиции, рифмы

Первый – Виктор Михайлович, высочайшей квалификации слесарь и токарь, заведующий механическими мастерскими МХАТ с 1930-х годов до смерти в 1980-х. Сухое строгое лицо интеллигента в десятом поколении, лощеный костюм, удобно-модные очки. А ниже – улыбчивое, слегка расплывшееся лицо, та самая «редька хвостом вверх», острые веселые глаза, мягкий и озорной взгляд – Михаил Николаевич Кедров. Родился в 1893-м, умер в 1972-м, 78-ми лет отроду, в Москве. (Народный артист СССР с 1948 г.). Сын священника, окончивший семинарию, учившийся в институте народного хозяйства уже при новой власти, одновременно поступивший в театральную Грибоедовскую студию к Лужскому и во ВХУТЕМАС, к Голубкиной, знаменитой преподавательнице скульптуры.

В МХАТ, к Станиславскому вошел незаметно, в составе второго поколения. Благоговееет перед каждым вводом, эпизодом. Передает точнейшую характерность китайца или попа Ионы в «Унтиловске», мужика – кулака Квасова в киршоновском «Хлебе». Какой Манилов, истинно гоголевский! Какой Каренин, сыгранный после Хмелева, в своем ключе! И – отход от актерства в расцвете сил. Весь целиком отдается режиссуре, «физическим действиям».

«В людях» М. Горького (1933) учебная работа превращаются в репертуарный, постоянно идущий спектакль. С 1936 года Кедров – оплот последней, Оперно-драматической студии Станиславского. Здесь он занят лишь как режиссер-постановщик. Плоды его творчества – «Глубокая разведка», вышедшая в 1943 году, и поразившие всех «Плоды просвещения» 1951-го года.

Разгар сталинщины. Послевоенные аресты. Постановления ЦК об искусстве и литературе. Он выпускает «Зеленую улицу», «Залп Авроры» по сценарию Большинцова-Чиаурели. Дым и гром орудий, специально приглашенный на роль Сталина красавец Геловани²⁸... В 1961 году ставит спектакль «Над Днепром» Александра Корнейчука с летящими по небу призывами к вечному союзу Украины–России. Кедров отвечает всем сиюминутным государственным потребностям. Из-за него тридцать пять лет вне МХАТа – Мария Осиповна Кнебель, изгнанная за мнимое несоответствие принципам Станиславского.

Вместе с тем, Михаил Николаевич не подписал ни одной строки с требованием высшей меры для «врагов народа».

Его, как учителя, уважает и чтит Олег Ефремов. В «Современнике» пятидесятых годов по методу физических действий он ставит володинские «Пять вечеров». В ВТО, в кабинет режиссуры идут и идут его ровесники, ученики и молодые, новые (среди них энтузиаст и фанат МФД, еще не режиссер, а вахтанговский актер Юрий Любимов). Владимир Владимирович Дмитриев, продолжая оставаться главным художником МХАТ, вместе с Кедровым осуществляет три чеховских спектакля, но «своим» считает только третий акт «Дяди Вани» с Добронравовым. Марков делает свое дело в ГИТИСе, в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко. И Кнебель еще тридцать пять лет развивает, дополняет сделанное тем же Кедровым, передавая это Эфросу, Ефремову.

²⁸ Геловани Михаил Георгиевич (1892/93 – 1956) – народный артист СССР. Служил в Кутаисском театре, Тбилисском театре им. Ш. Руставели. В труппе МХАТа с 1942 по 1948 гг. Прославился как исполнитель роли И. В. Сталина, которого неоднократно играл и на сцене (в т. ч. во МХАТе) и в кино.

Pro memoria
**КЛУБ ЗЛОСЛОВИЯ В МОСКВЕ
СОРОКОВОГО ГОДА**

«Три сестры» Немировича-Данченко – весенняя, апрельская премьера 1940 года. «Школа злословия» – предновогодняя, декабрьская премьера того же года. В СССР снова привычны зимние поздравительные открытки, что и во времена дореволюционные; актеры – актрисы, деды Морозы – Снегурочки вовсю зарабатывают на елках, от «головной» в Доме Союзов, до бесчисленных клубных, красно-уголковых. Художники широко заимствуют мотивы прежних рождественских открыток, конечно, без ангелов и малютки в яслях, но с заснеженным лесом, с елками увешанными стеклянными и картонными игрушками, мандаринами, крымскими яблоками похожими на марципаны. Счастливые пионеры и октябрята пляшут вокруг своих елок, поют «В лесу родилась елочка» и «Взвейтесь кострами синие ночи». Всем улыбается Сталин, и радостно смеется прильнувшая к нему девочка-бурятка в матроске, с черными тугими косичками. Дети зажимают в кулаках талончики на подарки, подарки раздает при входе Снегурочка (или Снегурочки, в зависимости от масштабности елки), иногда слышится рев не хуже криков малютки Бардла из «Пиквикского клуба», что означает ребенок потерял талончик. Обычно на этот случай есть особый подарочный фонд. Мальчику в белой рубашечке, девочке в нарядном платьице, при октябратском значке с кудрявой головкой маленького Володи Ульянова или уже с красным галстуком – дают запасной подарок, и он выкатывается на мороз, счастливый, диккенсов малолетка, получивший рождественский сувенир.

Новый 1941-й год изображает отрок-пионер, на открытках он жизнерадостен, румян, в лыжном костюмчике. После недавней финской кампании наступает мирный год трудовых успехов, спортивных побед. Повсеместно звучит «Широка страна моя родная», знаменуя расцвет строительства на Москворецкой набережной, в Заполярье, на Кавказе, Дальнем Востоке, на Белом море, на Амуре. Процвечают театры – Большой, Малый, Ленинградский Пушкинский, Художественный... После чеховских аллеи и мечтаний о том, что будет через двести-триста лет – снова комедийный спектакль, продолжающий «Фигаро» и «Пиквика», отделенный от «Сестер» временным промежутком. «Сестры» – конец сезона 39/40, «Школа злословия» – середина сезона 40/41, бодрого, окрыленного, обещающего «Кремлевские куранты», где, кажется, на веки-вечные раздается со Спасской башни «Интернационал».

Пока же проходит премьера, (которой предшествовали уже привычные мхатовские – 245 репетиций) знаменитой комедии XVIII века, впрочем в России эта комедия не имела того, что называется «большой судьбой». Если Мольер, Бомарше с рождения своего сопутствовали русскому театру, сопутствовали осмыслению русской жизни, то Шеридан появился на русской сцене почти вровень с появлением на сцене европейской жизни и жил на столичных и провинциальных сценах в начале XIX века, а к веку XX почти сошел на нет.

Сама великая Екатерина, среди многочисленных своих сценических опытов, имела переложение



первого акта английской комедии под названием «Злоречивые, или Клеветники».

Пьеса шла под названием «Лукавин». Ее переводили в XVIII веке И.М. Муравьев-Апостол, в начале XIX – многоопытный А.И. Писарев, который «водевильзировал» пьесу. Со временем «водевильзация» сменилась вполне добропорядочными переводами второй половины XIX в. Примечательно для времени название одного из переводов «Наследство золотопромышленника» (А. Соколов, 1872) – словно название пьесы Островского или романа Мамин-Сибиряка. Художественный театр, может быть, и не обратился бы к этой пьесе, которая не входила в обиход классики близкой театру (в переписке, в репертуарных планах постоянен Мольер, а имя Шеридана не встречается), если бы не сближение с литературоведом-переводчиком М. Лозинским, увлеченным работой над этой пьесой для Ленинградского театра Комедии, где она и была поставлена в 1937 году. Лозинский близок

тому кругу, который можно назвать «кругом Сахновского». Литератор, теоретик-практик театра, режиссер-эрудит, не просто понимающий, чувствующий историческую смену эпох, стилей, но умеющий передать театрам в которых работал, свое чувство истории и культуры. В.Г. Сахновский стал в Художественном театре обновителем, оказался необходимым всем.

Союз Лозинского и Сахновского перешел на практическую основу, когда пьесу прочитал (перечитал) Николай Михайлович Горчаков. Энергичный, одаренный именно театрально, он сумел перенести ее на реальную сцену с ее возможностями. (В 1930-х годах эти возможности неимоверно увеличились, а сегодня кажутся наивно-ограниченными). Горчаков – режиссер, который с одинаковым увлечением мог работать в Художественном театре, в мюзик-холле, в театре Сатиры. К тому же – настоящий литератор. Из трудолюбивых записей репетиций Станиславского будут сделаны книги, которые не потеряют значения и при тех вольных

Н. Акимов.
Эскиз декорации к
спектаклю «Школа
злословия». 1940

Pro memoria


допусках, к которым прибегал автор, отлично знавший все цензурные препоны, все «игры» реперткома, могущественного клана критиков, высоких посетителей, приехавших в правительственную ложу.

Художественный театр принимает пьесу к постановке. В основу берет перевод Лозинского. С текстом он обращается весьма вольно, тем более, что это не стихи, а проза. Пьеса «обминается», репетируется долго. Но роли распределены точно. Полный простор второму поколению мхатовцев вкупе с «коршевцами», в первую очередь с А.П. Кторовым. Любимые Москвой – Андровская, Массальский, Комиссаров, Конский, Ершов... Сорокалетние мастера в пору своего расцвета. Семь картин, 15 персонажей – комедийных ролей, требующих характеристики, легкости диалога, как бы подводящего к салонным комедиям Уайльда. Персонажей обслуживают горничные, модистки, лакеи, – все должны истинно носить костюмы, легко двигаться в заданном ритме. Переводчик Лозинский, литературный консультант спектакля и знаток европейской культуры Сахновский передоверили – и совершенно справедливо! – реальную режиссерскую работу Горчакову и исполнительному П.С. Ларгину²⁹. Художником был приглашен Н.П. Акимов. Три года назад он ставил пьесу в своем театре на Невском, делал графические зарисовки к действию. Красивы и чопорны были покои лондонских лордов, полосатые обои увеличивали высоту стен, казались легкими над темным резным деревом шкафов, над книжными полками. В высоких окнах виднелись покаты заснеженные крыши, шпили,

каминные трубы. Портреты предков в ван-дейковских костюмах, в чудных париках с буклями и косами, в диковинных фраках, туфлях, шляпах-треугольниках взирали на своих потомков, на женщин одетых по птичьи легко сравнительно с кринолинами и с мантиями прошлых веков.

У Акимова, как всегда, рисунок красив и ироничен, отчетливы линии, яростный цвет, актерам предложены силуэты, которые на сцене обретут плоть, плотность, начнут существовать не в акимовском пространстве сцены.

«Акимов был убежден, что зритель, сидящий в зале, ни на минуту не должен забывать: он – в театре. Задача оформления не в том, чтобы заставить зрителя полностью перенестись в изображение на сцене, а максимально используя все возможности, доступные художнику театра, помочь режиссеру выявить идею, характер, стиль пьесы, создать неповторимый, лишь этому спектаклю присущий художественный образ»³⁰. Этот принцип мог осуществлять сам художник, он же режиссер и руководитель своего Театра Комедии на Невском. Как же в Художественном? «Умереть в актере»... «Три правды» – жизненная, социальная, и лишь на третьем месте – театральная...

Но Акимов оформлял для Художественного «Любовь Яровую» и мхатовцам было удобно в сотворенном им южном городе, с улицами-лестницами, с ночными россыпями звезд над городским садом, над степью, над огромными воротами штаба-дворца. В Художественный театр переходит И.П. Гошева³¹ – принцесса в акимовско-андерсеновской «Тени», в «Трех сестрах» она становится

²⁹ Ларгин Петр Сергеевич (1893 – 1946) – ученик Е.Б. Вахтангова по Мансуровской студии. Играл в Третьей студии МХАТ. С 1924 г. и до конца жизни служит во МХАТе как артист и ассистент режиссера.

³⁰ Эткинд М. Н.П. Акимов – художник, Л., 1960, С. 60.

³¹ Гошева Ирина Прокофьевна (1911–1988) – народная артистка РСФСР. С 1932 по 1935 гг. работала в Молодом театре С.Э. Радлова. С 1935 по 1940 гг. актриса Ленинградского театра комедии под руководством Н.П. Акимова. В 1940 г. перешла во МХАТ где играла до 1974 г.

младшей – Ириной Прозоровой. Истинные актеры, истинные художники не отрицают, а открывают друг друга, сближаются в поисках. «Школа злословия» объединяет ленинградского мэтра с москвичами. И он, и они увлечены обживанием чопорной роскоши лондонских гостиных, их согревает огонь камина. Костюмы по акимовским эскизам, стильные, оттеняющие друг друга, создаются в мхатовских мастерских; шьются дамские туфельки, схожие с балетными, «сочиняются» шляпки, примеряются кружева, воланы, тончайшие дамские перчатки и перчатки мужские, добротно-грубые. Поклоны – не те что в «Фигаро», пластика иная, (там – французы или испанцы, здесь сыны и дочери Альбиона), всегда поражавшие европейцев своей «особостью».

На одно лишь сетует исполнитель центральной роли М.М. Яншин: «... Долго работали. Нельзя столько времени работать над комедией, право же, нельзя. Ведь порой исчезало даже чувство юмора... Пьеса чудесная, правда, не очень легкая, но драматургически сделанная замечательно. Роли превосходные, их бы играть да играть почаще, побольше бы иметь таких ролей...»

Одновременно Яншин работает в цыганском театре «Ромэн» над «Кровавой свадьбой» Гарсиа Лорки. Хочет научить своих цыган методам Художественного театра. А МХАТу желает расширять возможности: «Мне вспоминаются слова, сказанные однажды Владимиром Ивановичем: «Почему принято считать, что это пьеса для Художественного театра? По-моему это не верно. Фарс? Пожалуйста, фарс. Но только нужно иметь на это право».

Это из статьи М. М. Яншина, напечатанной в мхатовской газете «Горьковец» 21 декабря 1940 года, сразу после премьеры «Школы злословия».

Премьера принята зрителями так, как принимались «Женитьба Фигаро» Станиславского, «Пиквик» Станицына – празднично-восторженно в зале, аншлагово в кассе. Радость театра: после «Анны Карениной», после «Сестер» – несмолкаемый хохот зрителей, оживление-жужжание в антрактах. Люди одеты нарядно по моде предвоенных лет. Как всегда много

Н. Акимов.
Эскизы мужских
костюмов к спектаклю
«Школа злословия»



Pro memoria

военных. Есть дамы в вечерних платьях, головы чернобурок лежат на плечах; сумочки, бинокли, кофты и свитеры из прибалтийских стран, только что ставших республиками Советского Союза. Критика в целом доброжелательна. Однако, единодушны упреки в снижении социальной остроты комедии, в том, что «клуб злословия» слишком добродушен, словно леди и джентльмены думают о том, как сказать салонно-острое слово, а не о том, чтобы точно, насмерть убить злословием соперника или соперницу. Действительно, члены школы-академии злословия «держат спину», одеты и причесаны по-акимовски, раскланиваются, отдают приказы лакеям, пьют кофе, вскрывают письма, обмахиваются веерами, как им положено по этикету. Немолодая леди Снiruэл (В.С. Соколова³² – мягче, женственней, М.А. Дурасова³³ более остра), миссис Кэндер – выхолонная дама без возраста в исполнении Е.А. Алеевой, вместе с мужчинами – членами той же Академии образуют кружок скорее остроумный, нежели непроступно-солословный, шеридановский. Не убийственное ЗЛОслобие, а светская салонная сплетня, которая, впрочем, оборачивается весьма чувствительно для тех, о ком сплетничают. В шеридановские времена, в веке восемнадцатом, сплетни, да еще поданные печатно, в тех «листках», которые ходили повсюду, почему-то распространялись из столицы в провинции с большей скоростью, нежели сегодня доставляются поездками, даже самолетами. Сплетня могла убить, провалиться на выборах в парламент или городское самоуправление крошечного городка, пустить

по-миру семейство пастора или управляющего имением. Хитроумие сплетен, слухов о леди и джентльменах – для москвичей 1940 года нечто занятное, давно прошедшее. «Английский клуб» давно превращен в Музей Революции, эхо Грибоедова звучит в школьных сочинениях, в «образах крепостников» из «Горе от ума», уже ставших привычными. Ну, вышла на сцену, отразилась, повторилась в зеркале молодящаяся председательница «Академии злословия» Леди Снiruэл... Ну, представили залу ханжу Джозефа Сэрфеса, британскую разновидность Тартюфа, в исполнении Кторова. (М.И. Прудкин тоже играл эту роль, но «англичина» в нем было маловато, узнавался булгаковский Шервинский). Представляли длинного мрачного мистера Крэбтри – Г.Н. Конского, напоминавшего Додсона-Фогга, а также изнеженно-женственно-го, с мушкой на щеке сэра (а не мистера) Бенджамена Бэкбайта – В.А. Попова³⁴, великого, изощренного мастера эпизода. Клуб «пиквикистов» сразу принял в свои члены зрителей середины 1930-х годов, «Академия злословия» поначалу воспринималась как свидетельство ушедшей истории. Внимание сидевших в зале лишь скользнуло по этим «Лукавиным».

Обозначается дальнейшее действие: пошли слухи, что из Ост-Индии возвращается сэр Оливер Сэрфес, дядя респектабельного ханжи Джозефа и его беспутного брата Чарльза, который пользуется известностью и особой любовью в еврейском квартале Лондона, потому что платит ростовщикам баснословные проценты. Злословие, словно дымок сигары, вьется вокруг Чарльза, репутация которого

³² Соколова Вера Сергеевна (1896–1942) – заслуженная артистка РСФСР. В спектаклях МХТ участвовала с 1916 г., поступив в Школу драматического искусства. Оставалась в труппе театра до конца жизни.

³³ Дурасова Мария Александровна (1891–1974) – заслуженная артистка РСФСР. На сцене МХТ дебютировала в 1912 г. Параллельно участвовала в спектаклях Первой студии, где находилась со дня ее основания. В 1919 г. сделала окончательный выбор в пользу Студии, впоследствии МХАТа Второго, в котором пребывала до закрытия театра. В 1936 г. вернулась в труппу МХАТ, оставалась там до 1955 г.

³⁴ Попов Владимир Александрович (1889–1958) – народный артист РСФСР. В МХТ поступил статистом в 1908 г. В 1918–1936 гг. служил в Первой студии, впоследствии МХАТе Втором. В 1936 г. вернулся во МХАТ, где работал до конца жизни. Помимо актерской деятельности успешно занимался шумовым оформлением спектаклей.

Истоки, традиции, рифмы

почти погублена, у которого ничего не осталось кроме дома, да фамильных портретов на стене.

Заставка к спектаклю изысканна и легка, как в книжках, оформленных Акимовым. Само действие возникает в следующей сцене, в доме сэра Питера Тизла. В таких же панелях, с такими же высокими окнами, темного дерева резными буфетами, в которых хранится фамильное серебро – пуншевые чаши, необъятные блюда для рыбы, поставляемой отечественными рыбаками, а может быть и с Волги, с Каспия. Сэр Питер Тизл очень богат. Для него, которого играет М.М. Яншин, это богатство естественное, роскоши он не замечает: так было, так должно быть, так будет. И не только А.К. Дживелегов утверждает, что сэр Питер – главная роль Яншина после Лариосика в «Днях Турбиных». Критики пишут, что артист недостаточно разоблачает английскую буржуазию, и в то же время восторженны, восхищаются кругленьким озабоченным человеком, напоминающим женатого Пиквика (не на вдове Бардль конечно).

Тонким грустным голосом делится сэр Питер своими горестями с нами – зрителями 1940-го года. Пожилой человек, аристократ женился на деревенской девушке, у которой было единственное шелковое платье, теперь она разоряет супруга. Жалоба – монолог сэра Питера переходит в диалог, ибо в гостиную врывается щебечущее, нежно-пестрое, как райская птица, кудрявое создание – леди Тизл – О.Н. Андровская. (Она же Сюзанна из «Безумного дня...», по-прежнему лукаво-пленительная, играющая поклонниками всех сословий.)

Бесчисленные поклонники (те кому удалось достать билеты) могут без конца смотреть Андровскую–Сюзанну, которая никак не сыграет свадьбу с Фигаро, и леди Тизл, недавно пленившую старого богача и совершенно освоившую лондонский дом-дворец после захудалого мелко-помещичьего родительского дома. Леди щебечет, заглушая попреки мужа, одновременно примеряя перед зеркалом обновы. Он напоминает, что прежде она ездила в церковь на кляче, за спиной ключника. Она топает ножкой в наимоднейшей туфельке: «Не было!... – «И ключник был, и кляча была!», – бережит прошлое противный старый муж. Характер по началу схожий с тем, что у взбалмошно-расчетливой дуры Рокси Харт, недавно сыгранной в «Рекламе». Только там действие идет в современном Чикаго, здесь – в старой Англии, после кромвелевской революции, задолго до революции французской.

Напомним слова Немировича-Данченко: «Фарс? Пожалуйста, фарс. Но только нужно иметь на это право». Статья, в которой Яншин приводит эти слова, называется «Право на комедию». Свое ПРАВО НА КОМЕДИЮ и доказывает второе актерско-режиссерское поколение. Доказывает не диспутами в Политехническом музее или в ЦДРИ, не газетно-журнальным словом (при его существенности), но ДЕЛОМ. Даже Константин Финн, осторожный литератор-критик после премьеры утверждает: «Основное верно, сущность игры Яншина я вижу в том, что актер Яншин уважает сэра Питера Тизла из комедии Шеридана... Ирония вовсе не пропала. Больше того, она потому



М. Яншин –
сэр Питер Тизл



О. Андровская –
леди Тизл

Pro memoria


такая красочная, такая театральная, что Яншин верит сэру Питеру.

Это и есть искусство подлинное, честное, не скомпрометированное трюками, которые отнюдь не искусство, а искусственность, следовательно ложь. Яншин уважает сэра Питера, а зритель уважает Яншина. Яншин признал сэра Питера человеком, зрительный зал признал Яншина актером. Поэтому, увлекаемый актерским мастерством Яншина, замирает зрительный зал, когда плачет сэр Питер, обиженный до глубины души своей женой. Поэтому зритель как бы подталкивает сэра Питера, когда он идет мириться с леди Тизл. Зритель участвует всей душой в том, что происходит на сцене. Он видит, он верит, что его не обманывают. Это и есть подлинный театр»³⁵.

Обратим внимание на дату статьи – 23 мая 1941 года. Аншлаговый спектакль еще переживает «обкатку» первого сезона, но все ясно, что этот спектакль-младенец станет долгожителем. Май-июнь – завершение сезона. В июне планируются гастроли в Минске. Заранее восторженном, проросшем сиренью, тюльпанами, совсем как Кенсингтон-парк, как Гринверсквер, где леди Тизл то скачет на великолепном коне, то катается в колясочке, запряженной белыми пони («котятками», как выражается сэр Питер, которому пришлось выложить за «котят» огромную сумму).

Сцены злословия сокращаются, искусная интрига, затеянная Академией решительно не интересует театр и зрителя. Больше разглядываются юбки, лифы, шемизетки, наряды горничных и модисток, чем слушаются светские сплетни почти двухсотлетней давности. Зрители внимательны к развитию

действия: к появлению дядюшки из Индии – он словно персонаж из «Острова сокровищ». Огромные ботфорты, огромная серьга в ухе, огромные пуговицы на каком-то дорожно-пиратском кафтане. Надеть черную повязку на глаз В.А. Вербицкому³⁶ – и получится Билли Бонс. Другой исполнитель, огромный В.Л. Ершов в этом образе – скорее путешествующий лорд, наконец-то вернувшийся после экзотических странствий. Вернулся, чтобы сделать кого-то из племянников, или обоих вместе, – своими наследниками. Простодушный сэр Питер рекомендует ему Джозефа, того «Лукавина», которого играет Кторов. Дядюшка же сердцем склоняется к Чарльзу, доброму малому, о котором ему говорят с ужасом: беспечен, разорившийся мот, связан с ростовщиками... Тут же является умный ростовщик-еврей Мозес – тактичная вариация Шейлока. Он умело руководит новой операцией: прибывший дядюшка должен появиться перед племянниками инкогнито. Мозес (оба исполнителя А.М. Карев³⁷ и И.М. Раевский³⁸ загримированы и одеты так, как положено было уважаемому лондонскому ростовщику) будет направлять действие, представит тайного дядюшку племянникам, а там пусть они сами разбираются. Интрига занимательна: беспутный Чарльз – П.В. Массальский породист красив, неотразимо обаятелен. Его улыбке не может противостоять ни одна женщина. Небрежно накинутый халат спадает мягкими складками; фрак истинного пред-онегинского денди. Выхолненные руки привычны к картам, к бильярду, к высокому бокалу с шампанским или тонкой фарфоровой чашке с

³⁵ «Вечерняя Москва», 23 мая 1941 года.

³⁶ Вербицкий Всеволод Алексеевич (1896–1951) – народный артист РСФСР. Учился в Школе драматического искусства, при его непосредственном участии преобразованную во Вторую студию МХТ. Был ее директором. В труппе МХАТа с 1916 по 1959 г.г.

³⁷ Карев Александр Михайлович (1899–1975) – заслуженный артист РСФСР. В труппе МХАТа с 1928 по 1971 г.г. В 1940–50-е гг. много работал в театре как режиссер.

³⁸ Раевский Иосиф Моисеевич (1900–1972) – народный артист СССР. На сцене с 1918 г. (артист Дома политпросвещения). С 1922 г. учится в школе второй студии. Во МХАТе работал с 1925 г. и до конца жизни. В 1930-е г. начал заниматься режиссурой и постепенно сосредоточился на этой профессии.

Истоки, традиции, рифмы

чаем. (В это же самое время актер играет Джингла с его загребушими нечистыми руками-граблями). Невеста Чарльза Мария (первая исполнительница – Н. Лебедева³⁹) представлена достойной жениха – не хрупкой девицей с золотыми волосами, а крепкой, энергичной брюнеткой, вероятно, великолепной наездницей-амазонкой.

Распахиваются торжественные двери чарльзова дома, блестят винные бутылки, именно такие, какие украшали трапезы восемнадцатого века. Портреты предков взирают со стен – беспутный хозяин, его развеселые гости утраивают аукцион – распродажу картин. Так же задешево продали бы и самих предков: двоюродного деда-генерала, надменную тетку Дебору, членов парламента... Сцена эта не потускнела и в телефильме, который и ныне во-всю повторяется на экранах. На премьере были молодые П.В. Массальский, А.М. Комиссаров, который вспрыгивал на спинку вольтеровского кресла. Не робкий Натаниэль-Даниель Уинкль, а его жизнерадостный, румяный, костюмированный предок, предворяющий Пиквика. «Продано, продано, продано!... Продается, продается, продается!». Актеры наслаждаются, зрители тоже, словно всем им поднесли бокалы и кружки с напитками. Театрально-подчеркнуто смахивает слезу умиления дядушка-инкогнито: беспутный племянник не продал ему – его же портрет.

Теперь уже под видом родственника-бедняка сэр Оливер идет к другому племяннику, славному добродетелями Джозефу-Кторову. Сюжет развивается стремительно,

стильно и красочно, в акимовских интерьерах, где продумана каждая курительная трубка, каждая туалетная коробочка. Как у А.Я. Головина, только более контрастно, очерченно акимовской линией штрихом. В стремительном, непрерывном действии сцены сэра Питера и леди Тизл являются как бы замедляющими и в то же время связывающими поток движения. Словно в парковом озерке открывается глубина, связывающая исконную комедию о старом муже и молодой жене с реальностью необоримой жизни, которая объединяет блистательного драматурга старой Англии Шеридана, умершего в бедности и разорении, с екатерининской Россией, где его комедию переводит сама императрица, и с Россией, в которой Английский Клуб превращен в Музей Революции.

Сцены супругов Тизл особенно любимы сегодня и часто повторяются в культурно-театральных телепередачах. Смотрите, какими были актеры середины XX века! А студентам театральных институтов и студий надо бы учиться не просто смешить-развлекать зрителей, но играть так, чтобы оставаться в их памяти до конца жизни.

Диалог – ссора и примирение супругов Тизл – в памяти не только прежних поколений. Не только школьники, но и детсадовцы напевали через полвека после премьеры:

*«Голубок и горлица –
Никогда не ссорятся,
Дружно живут».*

Она играет на арфе. Он подсвистывает на флейте. Оба научились играть специально для своих ролей. Сливаются звуки

³⁹ Лебедева Нина Сергеевна – актриса МХАТа в 1935–1943 гг.

Pro memoria

инструментов, сливаются голоса. Голос-колокольчик Андровской и мягкий тенорок Яншина словно из того, восемнадцатого века, с парижской сцены. Оба – с безупречным слухом, с памятью музыкальной, театральной. Яншин руководит цыганским театром, ставит там спектакли неотделимые от музыки. У Андровской – великолепная домашняя школа, уроки музыки, языков, танцев не только усвоенные во Второй студии, и не только в театре «Комедия» (б. Корш), где играла в юности, но и в родительском доме. Отец – преуспевающий в Москве адвокат Шульц, фамилия у него немецкая, отцовская. Женат на француженке, дети обучаются дома всему, что понадобится мальчикам и девочке из семьи, более чем благополучной материально. Дети продолжают учебу в лучших гимназиях. Дочь кончает именно гимназию, до реорганизации ее в новую школу. В театрах играет под псевдонимом, взятом в память о брате Андрее. Он погиб под Ростовом в восемнадцатом. По происхождению, по воспитанию – должен был, кажется, служить в ДобRARмии, носить погоны. Служил – в Красной Армии.

В канун новой войны возникает этот дуэт:

«...Дружно живут.

Весь свой век целуются,

Весь свой век милуются –

Вместе умрут», –

последняя фраза звучит словно бы грустно, отчетлив именно женский голос, и снова сливаются мелодии-голоса:

«Он о ней заботится,

Для нее охотится, –

это уже его тема; и снова сливаются голоса:

«Все он ей приносит,

Что она не просит», –

оба медленно тянут, как поцелуй голубиной пары: «Отка-а-за нет».

Их ссоры предопределены не волею драматурга – характерами людей, которых увидел драматург, жизнью, которая свела хорошенькую дочь обедневшего землевладельца с почтенным, главное – почтенного возраста холостяком. Человеческая комедия, старость и молодость, – каждая в своем праве. Молодость стремиться к молодости, круговая порука соединяет злословящих, которые получают удовольствие от клеветы, позорных слухов, смешков по поводу супружеской измены или чьего-то разорения.

Пустой дом Чарльза Сэрфеса, где распроданы все портреты и заложено все, что можно заложить, сменяется роскошной библиотекой его брата-лицемера Джозефа, за дверями которой роскошная спальня с огромным ложем. Кторовский Джозеф искусно ведет предложенную автором игру: хочет жениться на юной Марии, обольстить леди Тизл, погубить беспутного брата Чарльза и преумножить свое состояние за счет кого и чего угодно. Путаница, «прятки». Леди Тизл скрывается за ширмой, услышав голос своего мужа. Сэр Тизл в свою очередь прячется, не зная, что за ширмой сидит его жена. Джозеф мечется между ними, не подозревающих о присутствии друг друга. Все это напоминает «Женитьбу Фигаро», хотя Шеридан предшествует Бомарше. Сходство определено общими корнями, Мольером, шекспировскими комедиями ошибок. «Безумный день...» Бомарше и спектакль Художественного театра с той же Андровской, играющей



А. Кторов – Джозеф Сэрфес

Истоки, традиции, рифмы

горничную, есть комедия народная. «Школа злословия» сыграна тем же Художественным театром в формах салонной комедии вмещающей соперничество поколений, контрасты ханжества и свободы, вовсе нешуточные понятия долга, чести. Дуэли того времени не только не смешны, но смертельно опасны, пистолеты с дулами-раструбами стреляют метко, шпаги беспощадно скрещиваются в аллеях над лебедиными озерами.

На сцене Художественного театра «Школа злословия» приближается к «Пиквикскому клубу». По месту действия, и, конечно, потому, что художник Акимов более совпадает со своим современником Вильямсом, нежели с их общим предшественником Головиным. Мхатовско-акимовская «Школа злословия» – более «фрачный», более «ампирный» спектакль. Кажется, что Сэрфесы и Тизлы живут ближе к наполеоновскому времени, к мадам Сен-Жен, к временам пиквикско-дickенсовским. Мотив неперемогного наказания порока, неперемогного торжества справедливости пронизывают пьесу Шеридана и усиливается Художественным театром. Слово dickенсовский странник являет свое истинное лицо инкогнито-дядюшка Оливер, предварительно явившись Джозефу в образе бедняка, который рассчитывает на поддержку, а получившего жесткую отповедь племянника-скряги.

Сэр Питер с хитро-добродушной улыбкой подбирается к ширме, за которой таится «француженка-модистка». И неожиданно для себя обнаруживает в качестве модисточки собственную жену. Она стоит, опустив голову, бессильно опустив руки, которые еще недавно так

мило перебирали ленты шляпки, бегали по струнам арфы. Муж как будто бы мгновенно постарел, на лице его не гнев – а недоумение, растерянность, боль. У старика взгляд ребенка, с которым произошло нечто невероятное, необъяснимое.

Однако все разрешается благополучно. Лицемер Джозеф разоблачен и изгнан. Чарльз склоняется к юной Марии, дядюшка – индийский миллионер благословляет молодых, голубок и горлица нежно смотрят друг на друга. Арфа и флейта продолжают извечный дуэт. Зрители ломаются на спектакль – что в Москве, что на гастролях в Минске!

Пятнадцатого июня 1941-го года театр приезжает в столицу советской Белоруссии – летние цветы, уютная гостиница... Билеты распроданы все до единого. В зале минчане, штатские и военные, те, кто ради спектаклей МХАТ отпросился с границы, в короткий отпуск. Девятнадцатого идет «Школа злословия». Двадцать второго, в воскресенье, на рассвете, сначала услышан гул и взрывы, потом увидены самолеты в летнем небе, черные капли-бомбы, летящие на землю. Ярко пылает театр; легко сгорает квартира Турбиных с роялем, с кремовыми шторами; акимовские виды и интерьеры Лондона, портреты предков, арфа Андровской и флейта Яншина. Голубок и горлица, злодей Джозеф, члены Академии злословия под водительством Ивана Михайловича Москвина, возглавлявшего гастроль, идут пешком в потоке беженцев на восток, к Москве.

Вербицкий – дядюшка Оливер, конечно, не в ботфортах, не в



П. Массальский –
Чарльз Сэрфес

Pro memoria


пиратской шляпе, но в берете, купленном в тридцать седьмом в Париже, куда во время Всемирной Художественной выставки МХАТ возил свои спектакли. Главным образом из-за берета, Заслуженного артиста республики, орденоснца, несколько раз принимают за шпиона.

Через два месяца после возвращения в Москву, осенью сорок первого театр эвакуирован в Саратов. «Школу злословия» играют на саратовской сцене. «Голубок» М.И. Яншин на Кавказе со своим цыганским театром. В его роль вводится В.Я. Станицын. Актер с легкой текстовой и музыкальной памятью. С той же темой жизнерадостного добра. Ольга Николаевна Андровская – утром на репетиции с новым исполнителем, вечером на спектакле. С наступившими зимними холодами ее арфу возят на саянах из оперного театра, укутывают, как и саму актрису.

В условиях эвакуации компромиссы неизбежны, актеры заменяют друг друга, но спектакль не разваливается, хотя играть приходится в почти концертных условиях. Акимовское великолепие сгорело в Минске и будет восстановлено (хоть и не целиком) уже в Москве. В частности, библиотека-кабинет Джозефа, сколько помнится, потеряет свою глубину, исчезнет роскошная спальня на заднем плане. А в общем, спектакль останется прежним, снова возникнет английская «колония» восемнадцатого века в послевоенной Москве в проезде Художественного театра. Андровская, Кторов, Яншин, Ершов будут играть долго и неизменно прекрасно. Комиссаров так же легко будет вспрыгивать на спинку кресла, так же азартно

вести аукцион предков-портретов: «Продано, продано, продано!... Продается, продается, продается!».

Любимец Станиславского, как буд-то бы только что выбежавший на сцену прямо с урока великого учителя. Сын главного бухгалтера фирмы Алексеевых – Михаила Комиссарова, которому Константин Сергеевич поклялся любить Сашу как родного сына. Везде, где идет спектакль, – мальчишки, девчонки, старики, в театре сроду не бывавшие, видевшие лишь кино-тени на экране, – указывают на Комиссарова: «Глянь-ка! Это тот, из "Цирка"». В фильме Александрова его не затмили ни Любовь Орлова, ни Сергей Столяров, герой-любовник эпохи социалистического реализма. Комиссаров был тем невероятным «клоуном-укротителем» Скамейкиным, который кидался на огромных львов, рычал на них, стоя на четвереньках. И «цари зверей», оробев, трусливо поскуливая, убегали с арены под хохот зрителей и под детский смех самого Ка-Эса, Станиславского, о котором так точно сказано: «С ним трудно. Без него – невозможно».

...Приходила пора новых поколений. В «Школу злословия» вступали вчерашние студийцы, воспитанники Массальского и Андровской, Комиссарова и Конского – третье поколение Художественного театра. Юная Кошукова⁴⁰, красавец Градополов⁴¹, другие... Вокруг них так же вьются лакеи, горничные, модистки.

Спектакль долго живет и естественно кончается, оставаясь в памяти исполнителей и зрителей на всю жизнь.

⁴⁰ Кошукова Луиза Александровна (1925–2006) – народная артистка России. Выпускница первого набора Школы-студии МХАТ, по окончании которой в 1947 г. поступает в труппу театра. В 1987 г. при разделе театра переходит во МХАТ им. М. Горького п/р Т. В. Дорониной, где служит до конца жизни до конца жизни.

⁴¹ Градополов Константин Константинович (р. 1927) – народный артист России. На сцену МХАТ впервые вышел еще подростком в 1941 г. В 1947 г. окончил Школу-студию (в составе первого выпуска) и был принят в мхатовскую труппу. После раздела театра в 1987 г. – артист МХАТ им. М. Горького.

Истоки, традиции, рифмы

«ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ»

1951 год – смутное время жизни России... В Художественном театре ему противопоставляли верность принципам психологического, реалистического русского театра в целом и собственным принципам – «методу физических действий» и приближение к замыслу автора. В данном случае авторскому тяготению к комедии, которое – мы помним! – сопровождало Толстому с первых его театральных опытов.

Художественный театр прежде всего поверил Толстому. Поверил правде реального существования каждого из действующих лиц, заинтересовался ими так, как интересовался сам автор. Истинно ожили на сцене во всей конкретности и неповторимости, яркости своих характеров, профессий, социального положения кухарка, артельщик от Бурдые, кучер, повар, выездные лакеи, камердинер, горничная, швейцар.

Режиссеру и актерам середины XX века оказался интересен каждый человек, живущий в совсем иной определенной, исторически обусловленной социальной среде, люди, которые от этой среды неотрывны. Поэтому с невероятной убедительностью, с неопровержимостью деталей потекла на сцене МХАТ жизнь семьи Звездинцевых и их слуг, населяющих переднюю и людскую, кучерскую и дворницкую. Зрителей захватывала и завораживала в своей обстоятельности та толстовская протяженность «романность» судеб, которая была почувствована и усилена в сценическом решении.

Актерски-режиссерское воплощение слилось с литературным; М.Н. Кедров не спорил с Толстым, не поправлял его снисходительно,

не отбирал, не подчеркивал в пьесе современное и актуальное, с точки зрения театра, отбрасывая остальное. Но спектакль, решенный в тональности самого Толстого, оказался вовсе не старомодным, напротив покорял свежестью.

(Отметим посвященные кедровскому спектаклю статьи Н.И. Калитина («Театр», 1952, № 1), Ю.С. Калашникова («Советское искусство», 1952, 16.VI), С.Н. Дурылина («Известия», 1953, 17.X), а также запись репетиций спектакля В.Н. Прокофьевым, опубликовавшего свои наблюдения и выводы в «Ежегоднике МХАТ» за 1951–1952 г.г.)

На сцене возникла не вереница портретов, а свободная панорама прошедшей жизни, вбирающая и главных персонажей, и бессловесных, в которой каждый раскрывал свое отношение к миру, в котором ему довелось жить. Эта панорама вбирала в себя все общественные слои, выведенные в пьесе, всю разность человеческих судеб. Тридцать три персонажа Толстого были действительно «как реки». Мягкий, обходительный камердинер Федор Иванович – В.В. Готовцев⁴², захопотававшийся буфетчик Яков – А.Г. Шишков⁴³, который только и делает, что пересчитывает стаканы, ложечки, апельсины, румяная Таня – Т.А. Забродина⁴⁴, которая проворно орудует щеткой и ловко подает барские тяжелые шубы, и такой же здоровый, белокубый Семен – И.М. Терешин⁴⁵ со светлыми кудрями над круглым лицом.

В первом акте у Толстого шестьдесят два явления, и все они без малейшего напряжения решались Кедровым, сцепляя множество лиц, жизнь которых – как у Толстого – началась за пределами



М. Кедров. 1948

⁴² Готовцев Владимир Васильевич (1885–1976) – Народный артист РСФСР. Учился на драматических курсах Адашева. В 1908 поступил в МХТ («филиальное отделение»). Принял деятельное участие в работе Первой студии с момента ее создания. Был заведующим постановочной, административно-художественной частью Студии, параллельно продолжая играть на сцене Художественного театра. В 1924–1936 гг. – артист МХАТа Второго. После его закрытия возвращается во МХАТ, где служит до 1959 г.

⁴³ Шишков Анатолий Григорьевич – актер МХАТа в 1945–1960 гг.

⁴⁴ Забродина Татьяна Андреевна (1925–1993) – заслуженная артистка РСФСР. Окончила Школу-студию МХАТ в 1949 г., после чего провела несколько сезонов в театре в качестве «студийца». Официально зачислена в труппу в 1956 г. и пребывала в ней до 1991 г.г.

⁴⁵ Терешин Игорь Михайлович – актер МХАТа в 1945–1963 гг.

Pro memoria

первого акта и продолжается после окончания спектакля.

В то же время совершенно по-толстовски сочеталась в спектакле эта обстоятельная реальность с комедийным ее «заострением».

Молодой барин во все горло кричал – надрывался в своей комнате, призывая лакея, а лакей Григорий – В.В. Белокуров, (только что он, как барин, смотрелся в зеркало, поправлял галстук) задумчиво слушал, оценивая красоту протяжного крика, потом начинал крутить рукой невидимую шарманку, словно заводил вопящего Василия Леонидыча. Чинно сидел на скамье артельщик от Бурдые, смотрел с надеждой на каждого – поскорее бы отпустили, потом глаза его медленно закрывались и он засыпал, сидя все так же чинно, выпрямившись, готовый по первому зову устремиться к барыне.

Пронзительно кричала барыня – Л.М. Коренева на мужиков и тут же вся обращалась в слух, когда доктор – С.К. Блинные⁴⁶ давал ей советы:

«Доктор. Возьмите-ка на большую бутылку воды...

Барыня. Отварной?..»

Это «отварной» произносится с благоговением, а краснолицый, здоровяк доктор равнодушно отвечает: «Все равно», – и, спохватившись, добавляет: «Отварной лучше».

Все «три этажа общества» исследовались театром с полным пониманием их различий, но без всякой назидательности. Театр воплощал в своем спектакле народную, крестьянскую точку зрения на господскую жизнь, на барское просвещение. В этой народности не было поспешного социологизирования, не было броских, но поверхностных акцентов на мотивах

социально-исторических, которые между тем были важны для «художественников» в 1950-е годы ничуть не меньше, чем театрам, ставившим комедию в первые послеоктябрьские годы и в годы 1930-е. В спектакле торжествовал принцип «театра живого человека», к которому вели Станиславский и Немирович-Данченко своих учеников, и принцип этого был един для всех исполнителей. Ни режиссер, ни актеры не придумывали смешные детали для сцен «господских»: они шли изнутри образов, каждый персонаж был убежден в своей значимости, в важности дела, которому предан, каким бы абсурдным оно ни было. Эту действенность образа, устремленность его к цели, всегда умел передать и умел заразить ею исполнителей М.Н. Кедров. В «Плодах просвещения» данное качество режиссуры было особенно важно, оно сливалось с актерским, помогало сохранить ту степень абсолютной конкретности, без которой немислимо решение Толстого на сцене.

Из вереницы людей, искренно верящих в спиритизм, в спектакле был выделен Гросман. Авторский образ допускает варианты толкования этой роли.

Медиум может быть искренно убежденным в своей правоте и в жалкой слепоте людей, не верующих в явления спиритизма. Его постоянные ссылки на Шарко могут быть результатом реального прохождения «полного курса» в парижской больнице. Во втором акте медиум действительно находит ложку, спрятанную в котомке мужика, хотя никто ничего не подсказывал Гросману. Можно сыграть медиума двойником ясновидящего-шарлатана Ландо



Б. Петкер – Гросман.
«Плоды просвещения».
1951

⁴⁶ Блинные Сергей Капионович (1901-1969) – народный артист СССР. Поступил в школу МХАТ в 1922 г. С 1924 до конца жизни – в труппе театра. Осуществил ряд постановок как режиссер.

Истоки, традиции, рифмы

из «Анны Карениной» – толстовский образ дает для этого основания. Режиссер и исполнитель Б.Я. Петкер избрали иной вариант: Гросман Петкера – явный мистификатор, ловкий фокусник, хорошо изучивший секреты своей профессии, в том числе способы воздействия на участников сеанса. В уютной голубой гостиной он сыплет учеными терминами; плут завораживает дураков: «От усыпления субъекта я могу ожидать известных мне явлений гипноза: летаргии, абулии, анестезии, каталепсии...». Представительный господин со смоляной бородой, с выпуклыми проворными глазами, так хорошо одетый, что кажется слишком хорошо одетым, он сразу ассоциировался с шулером высокого класса, собственно таким и был среди людей, жаждавших, чтобы Гросман их «обыграл».

Мужицкой троице в спектакле противостояло трио

фанатиков-спиритов виртуозно разработанное, сыгранное с неотразимой серьезностью и убедительностью. Объединенные общей целью и общим экстазом, они были тем не менее по-толстовски разнообразны в своих характерах. Это обусловлено пьесой, но данное пьесой театр воплотил с такой законченностью и цельностью, которые можно назвать классическими. Первым спиритом, появившимся на сцене с уверенной речью о кольце, присланном *оттуда*, был Звездинцев – В.Я. Станицын. Как отличен был в его исполнении этот толстовский барин от его гоголевского барина – Губернатора из «Мертвых душ»! Обе роли принадлежат комедиям, но разным, и приемы исполнения не повторяются. Станицын продолжал в этом образе традицию, начатую Станиславским-любителем и прославленным Рыбаковым, заново претворенную молодым Черкасовым в 1920-е годы.

Сцена из спектакля
«Плоды просвещения»



Звездинцев в 1950-е годы вышел на сцену барином 1880–1890 годов прошлого века, благообразным, воспитанным, деликатным в обращении. Все добрые качества, отмеченные Толстым, были исполнителем не просто сохранены, но подчеркнуты, постоянно присутствовали в образе. Он, почти соборная, говорит о невозможности помочь мужикам. Деликатный, – уверен в том, что ему в спиритизме открылась окончательная истина. На реальный же мир, на мужиков, толкующих о земле, он смотрит с рассеянностью и мягкой отчужденностью, равнодушный ко всему, кроме вестей «оттуда».

Толстая барыня – Марья Васильевна Толбухина – переполнена той энергией и уверенностью, которой не хватает гостеприимному Звездинцеву. В трактовке Кедрова и актрисы Ф.В. Шевченко она была совершенно реальной, модно одетой, важной московской барыней – и была уже безумным олицетворением самоуверенной праздности, чудовищным сгустком бездельной энергии, сосредоточенной только на себе. Все время прикладывая лорнет к глазам, барыня, казалось смотрит лишь «в себя», не умолкая, говорит о болезнях и спиритических видениях, причем только о своих болезнях и своих видениях, не слушая никого. Она еще более глуха к миру, чем Звездинцев. Он хоть конфузится, не выполняя просьбу мужиков, она же вообще не видит никаких мужиков, слуг, окружающих, видит только соратников по сеансам и среди них главное светило – Кругосветлова.

В исполнении В.О. Топоркова профессор был тем ученым человеком, который провел жизнь



в научных занятиях, в опытах, в писании статей, в полемике с противниками. Ученая внешность – легкие длинные седые волосы, борода ниспадающая на черный сюртук, очки (иногда две пары, одна поверх другой, чтобы лучше рассмотреть желаемое)... Привычка к аудитории, к кафедре, полная отрешенность от быта, заботы о котором профессор представляет другим. Увлеченность наукой, влюбленность в нее, абсолютное счастье открытий, дополняющих открытия «гениального Иосифа Шмицгофена».

Исполнение Топоркова мягко и, главное, вполне серьезно. Его Кругосветлов так же верит в медиумизм, как Дарвин верил в происхождение человека от обезьяны. Он именно ученый, продолжатель и творец определенной отрасли современной науки. Иное дело, что, что это ложная, паразитическая наука, которую гневно обличал Толстой. Вместе с Толстым актер смеется над своим героем, исполненным комической серьезности и влюбленности в свое призрачное занятие. Занятие это ведет в тупик,

Н. Топорков –
Кругосветлов.
В. Станицын –
Звездинцев.
А. Чебан – Сахатов

Истоки, традиции, рифмы

но профессор уверен, что в тупик идут все остальные, а он-то познал истину. Топорков постепенно, но постоянно увеличивает в каждом акте эту влюбленность в свою «науку», в свою «идею» и презрение ко всякой иной. Кругосветлов невероятно счастлив от постоянно совершаемых открытий, показания термометров их подтверждают, а значит (по его мнению) они неопровержимы.

При первом появлении в людской кухне, профессор предельно сосредоточен. Не замечая обстановки, испуганных мужиков, недоумевающих слуг, он, не отрываясь от градусника, от листов-записей, кратко поясняет: «Гипноз есть явление превращений одной энергии в другую». Ни дать, ни взять, великий экспериментатор во время важнейшего опыта. А в следующем акте он лектор, теоретик, вдохновенный проповедник! Профессор, фанатик науки, разъясняет присутствующим суть своих открытий и их значение. Он читает популярную лекцию, снисходя к невеждам, отрешенный и чуть высокомерный, уверенный в своем неоспоримом праве на истину.

Он все более увлекается, озабоченный только тем, чтобы как можно понятнее объяснить слушателям бесспорные истины медиумизма: «Явление это не ново, а старо, как мир, не сверхъестественно, а подлежит все тем же вечным законам, которым подлежит и все существующее». Как истый популяризатор, он заражает аудиторию своим волнением, вовлекает в свой процесс доказательств.

У Толстого аудитория безмолвна. В спектакле поддержкой и союзницей профессору служит Толстая барыня. Топорков бросает

и обрывает фразу: «Нам известны энергии: «динами...». Он делает паузу, испытующе вглядывается в слушателей, и Толстая барыня поспешно продолжает слово: «...ческая». Профессор блаженно улыбается (ученому-первопроходцу нужны союзники), удовлетворенно кивает, продолжает: «терми...» – и снова смотрит именно на даму – первую ученицу, истую последовательницу. А та частит восторжено добавляя к непонятым словам профессора: «электри...», «хими...» – окончание: «...ческая», «...ческая», «...ческая».

Маленькая импровизация, безукоризненно образам соответствующая. Можно назвать ее отсебятиной, нарушающей чистоту классического текста. А можно – такой же классикой театра, как импровизация Андреева-Бурлака⁴⁷ в роли Счастливецца. На реплику-воспоминание партнера о том, как его, Аркашку, «четыре версты казаки нагайками гнали», актер не ответил, как полагалось по пьесе: «Совсем и не четыре», но добавил свое: «До рожи только...»

С тех пор все Аркашки русской сцены повторяют слова Андреева-Бурлака – без них немыслим Счастливец, они родились из глубины роли, словно впечатались в нее. Таким же органичным ныне кажется диалог-вставка в лекцию профессора. Тем более, что она потолстовски продолжена актерами: счастливая, усталая барыня откидывается на спинку стула, словно ученица, получившая заслуженную пятерку, а Кругосветлов, удовлетворенно кивнув, продолжает невозмутимо: «Виды проявления энергии многообразны».

Он переходит к основной части лекции, к рассказу об открытиях гениальных ученых, к которым,

⁴⁷ Андреев-Бурлак Василий Николаевич (1843–1888) – один из самых прославленных русских провинциальных артистов второй пол. XIX в. В 1880-е гг. выступал на московской и петербургской сценах. Занимался литературной деятельностью.

Pro memoria


несомненно, причисляет себя. Здесь профессор особенно убедителен и «нагляден». Чем абсурднее речь, тем бесспорней для него ее содержание – словно он видит, как движутся частицы «духовного эфира», представляющие «души живых, умерших и неродившихся». И так убедительно воспроизводит актер это движение, смыкая пальцы, шевеля ими, с восторгом глядя на них, которые способны осязать бесплотность душевных субстанций, что не только Толстая барыня, но зрители в зале побеждены этой увлеченностью, пафосом, логикой с которой излагалась бессмыслица.

На этом строилась роль: на полной вере в науку, которая является не наукой, но «суеверием», одним из ужасных плодов ложного просвещения. Но убедить в этом спиритов невозможно. В четвертом акте профессор в меховой шапке и длиннополой шубе входит в переднюю Звездинцевых со свежим номером журнала, где помещен «отчет о тринадцатом съезде спиритуалистов в Чикаго», и хозяйка дома – элегантная, затянутая в серое платье Анна Павловна – Л.М. Коренева злорадно наступает на него с сообщением, что все медиумические явления вчерашнего сеанса производила горничная («она в темноте на гитаре играла, и мужа по голове била, и все глупости ваши делала, и сейчас призналась»). Кругосветлов смотрит и на барыню, и на растерянную Таню, и на смущенного барина с кротким сожалением. Так глубоко верующий может смотреть на человека, который ему доказывает, что Бога нет, потому что приходский священник оказался вором. «Так что же это доказывает?» – улыбаясь,

снисходя, спрашивает профессор. И, снова преобразаясь в пламенного проповедника, в наставника, опровергает скептическую Звездинцеву: «...Это факты, факты, Анна Павловна!». Снисходительно пожав плечами, вздохнув: «Да, как еще мы далеки от Европы!», – он шествует в кабинет хозяина, чтобы обсудить следующий сеанс и следующие опыты в мире живых, умерших и неродившихся.

Трио спиритов-фанатиков, духовидцев, словно бы объединенных в орден (вокруг несомненного плута Гросмана), окружено в спектакле светскими людьми, отлично воспитанными, проводящими жизнь в безделье, в суете визитов, любительских постановок живых картин и всевозможных обществ. В этот круг включено и семейство Звездинцевых с сыном, любимцем матери, и дерзкой дочерью, с молодежью – сверстниками младшего поколения, с гостями – молодящейся княгиней и древней графиней с фальшивыми буклями и книжкой. К спиритам они относились по-разному – насмешливо, или равнодушно, скептически, но со Звездинцевым-старшим, с Кругосветловым их объединяет та же абсолютная глухота ко всему, кроме самих себя. Полная глухота к нуждам огромного мира, народной жизни, которая идет вот здесь же, но неведома кандидатам наук и светским барышням, разыгрывающих на мраморной лестнице шараду:

Вдали вот плот

Сюда плывет;

На нем два генерала ...

Барон Клинген А.П. Кторова, кандидат Петербургского университета, камер-юнкер, служащий при

Истоки, традиции, рифмы

посольстве, в безукоризненном фраке и белом галстуке, подымается по лестнице с высокомерием и бесстрашием аристократа-вырожденца. Бетси – А.О. Степанова – англоязычная, стройная, в пенсне, составляет прекрасную пару кандидату и камер-юнкеру. Актриса продолжила традицию исполнения роли, начатую Комиссаржевской: ее героиня, обладавшая безукоризненной родословной, помогала горничной для развлечения и чтобы позлить мать, отославшую назад вождеденное, с невероятным декольте платье от Бурдые. Молодежь спектакля, как и у Толстого, жила своими интересами, насмешливо относилась к увлечениям «предков», и, как у Толстого. Бетси – А.О. Степанова. Вово – П.В. Массальский, Петрищев – А.М. Комиссаров, барон Коко – А.П. Кторов были той же бездельной породы, на которую работают люди низшего класса, обделенные просвещением и его плодами.

Кедров вернул на сцену реальность жизни прошлого века, которая была сильна в первых актерских исполнениях комедии и оказалась утрачена в 1920–1930-е годы. (Не случайно сама собой разумеющаяся для актеров XIX-го века жизненная достоверность Звездинцева была воспринята Черкасовым как откровение). Режиссер широко и верно воссоздал жизнь ушедшей России. Не ограничился этой картиной, но «заострил» ее так, как хотел того Толстой. *Историзм* стал важнейшим качеством спектакля, историзм истинный, исключающий всякое поверхностное осовременивание, подчеркнутость социальной темы. Историзм, который непременно включает сегодняшний

взгляд на события пьесы, на всех ее персонажей. И *комедийность* была важнейшим качеством постановки – комедийность самого Толстого, который расширил границы жанра, раскрыл новые его возможности, ввел важнейшие темы и конфликты, не бывшие прежде предметом драматургии. Театр вслед за автором создавал эпический, народный спектакль, воплощая прежде всего социальное содержание конфликта и раскрывая его в последовательно комедийной форме.

Сатирические приемы, резкие и разнообразные применялись театром в работе над образами «верхнего этажа». Чем ниже на общественной лестнице стояли герои, тем больше живых человеческих черт видел в них театр. В слугах дома Звягинцевых, театр проследил всю совокупность неповторимо человеческих и общественно-социальных черт. В то же время, в отличие от первоначальных трактовок, все эти голоса, на перебивая друг друга, сочетались в ансамбль, который и предполагала пьеса. Ее играли актеры, объединенные общностью мировоззрения и эстетических позиций, общим взглядом на жизнь России, воплощенную в комедии Толстого.

Театр ненавязчиво и точно менял тональность своего отношения к господам и слугам, к слугам и мужикам. Нагл и страшен был стремящийся наверх Григорий – В.В. Белокуров, не менее выхоленный, чем молодой барин, но гораздо более приспособленный к жизни. А.Г. Шишков раскрывал не просто характер буфетчика Якова – суетливого, доброго, отлично знающего свое дело. И брат, которому посылает он деньги в деревню, и многочисленное семейство – все

Pro memoria



вставало в его рассказе, когда он на минутку присаживался к столу в людской и тут же вновь вскакивал, испуганный самим упоминанием о барыне. Через полвека после премьеры нельзя забыть лица буфетчика, его походку, его спину – и то, как он «сгорбившись, растерянно, безнадежно уходил к нищете»⁴⁸. Черты живых характеров, органически сочетались с комедийностью. У зрителей персонажи вызывали тоже разнообразные чувства – Якову, сострадали, Федора Иваныча уважали, над Таниными проделками смеялись (особенно в сцене спиритического сеанса, когда в темноте доносились шорохи, испуганные голоса, жалобно ныла гитара, после того, как ею ударили барина по голове).

Долго работал режиссер с исполнителями над воплощением «мужицкого акта» спектакля – так называл Кедров второй акт, «людскую кухню». Свидетельница репетиций последовательно описала процесс работы над «мужицким актом», трудную постепенность его решения:

«Вот толстовские мужики в чистых, кое-где латаных рубаха, с расчесанными бородами и стриженными в кружок волосами, утираясь одним общим длинным полотенцем, распивают чай в людской кухне Звездинцева. Пьют вприкуску, наслаждаясь ситником и чувствуя себя как дома, среди слуг, которые в большинстве своем «умирают об доме», всеми своими помыслами связаны с деревней. Сцена разговора с Федором Иванычем, камердинером, и последующие эпизоды идут легко, весело, и «зрители» в партере безуспешно пытаются заглушить смех.

«Ну, как, – прерывает действие голос режиссера, – не надоело вам еще фокусы показывать? Поди, каждый из вас уже по ведру из блюда вапил?»⁴⁹

Начинается новая проработка сцены режиссером: «Никаких разговоров об образе; вы мне не говорите, какой он человек, как выглядит, что думает. Вы мне скажите, что он делает. Мужики пьют чай, беседуют с хорошими людьми, и вдруг камердинер пришел. Что мужики будут делать?

– Угостим и его, пусть поспособствует в нашем деле, – отвечает А.Н. Грибов – Первый мужик»⁵⁰

За поисками «физических действий», бесспорной правды сценической жизни, сближающей актера с образом, ни режиссер, ни актеры не забывают «сверхзадачу», основную цель мужиков – покупку земли. Режиссер помогает актерам найти единство всех троих, предлагает простейшее и неопровержимое действие – мужики в трудных ситуациях переглядываются, ощущая свою общность тесно становятся друг возле друга. И когда была найдена эта правда каждого персонажа, когда раскрылось и смешное, и страшное в разговорах о безземелье, о господском безделье, когда кухарка (А.П. Зуева) убрала со стола и мужики улеглись – кто на лавку, укрывшись своим армяком, кто на печку, – в это пристанище наработавшихся людей, освещенное прикрученной керосиновой лампой, ворвалась вереница господ, ведомых медиумом Гросманом.

Профессор с записной книжкой, с карандашом в руках следит за каждым движением Гросмана, Толстая барыня, как всегда, говорит без умолку. Звездинцев сосредоточенно восторжен, скептическая

⁴⁸ Борисов Б. (Зингерман Б.). Маленькая роль. – «Театр», 1952, № 1, С. 75.

⁴⁹ Климова Л. Мужичий акт. – «Театр», 1960, № 11, С. 91.

⁵⁰ Там же. С. 92.

Истоки, традиции, рифмы

г-жа Звездинцева и здесь не теряет кислото выражения лица, и вдруг, словно в кошмаре, видит тех же мужиков, которых выгнала утром из дома. Спускается с печи Первый мужик – А.Н. Грибов, привстал слегка Второй – А.В. Жильцов⁵¹, а Третий – В.В. Грибков⁵², кроткий, легкий в движениях – уже метнулся с лавки, схватил армяк в охапку, чтобы бежать из этого дома «на фатеру».

Первый мужик уже оценивает изменившуюся обстановку своим быстрыми, хитрыми глазами; Третий присевший у печки на лавку, открыв рот, воззрился на вытантующую руку Гросмана, который «вибрирует» с завязанными глазами. Мужики совершенно не похожи друг на друга, различны в речах, по-разному реагируют на отказ барина, на обещания Тани, на рассказы кухарки, на вереницу спиритов. Они нисколько не похожи и на тех мужиков «из разных губерний», которые так не понравились Толстому на сцене Малого театра, или на тех «типичных представителей безземельного крестьянства», при появлении которых угасал смех, когда они вышли на сцену Малого театра в 1930-е годы.

В Художественном театре полностью сохранялось комедийное начало. В истовом подношении деревенских гостинцев, которые совершенно неизвестно куда девать барину. (Первый мужик торжественно держит каравай хлеба, Второй – аккуратную стопку модельных тканей, Третий – лукошко с яйцами). Смешное – в стремлении Первого мужика говорить по-господски, в его хитрых, все примечающих глазках, в том, как все разговоры он поворачивает к «бумаге», которую надо подписать, то есть к

земле. Смешное – в убийственно-иронической оценке барской жизни степенным Вторым мужиком: «Этот прокормит!» Комическое и горестное, трогательное – в испуганной кротости Третьего, все твердящего о том, что куренка некуда выпустить, и вдруг выпрямившегося почти величественно под грозным взглядом барыни, в сознании своего достоинства.

Реплики, написанные Толстым, звучали у Грибкова в том же сочетании неопровержимой серьезности и изумительной комедийности. «Как выйдет – всех уморит», – можно было сказать об этом Митрии Чиликине.

Когда-то актеры Малого театра порознь, каждый для себя, искали интонации, манеру поведения своих персонажей. Через полвека актеры Художественного театра вместе с режиссурой объединили мужиков «одной губернии», нашли единство речи, действенное начало поступков. Но все же и здесь не была достигнута полная гармония между социальной темой каждого *отдельного* образа и *общей* мужицкой мольбой о земле, борьбой за землю.

Русской сцене еще предстоит раскрыть то единство мотивов мужицкого, народного смеха и мужицкой беды, которое пронизывает комедию «Плоды просвещения». Ведь эпическая тема комедии, тема народа, его страданий и стойкости, его вечного устремления к труду, к правде и справедливости неисчерпаема для театра.

⁵¹ Жильцов Алексей Васильевич (1895–1975) – народный артист СССР. Учился в Третьей студии, по окончании которой, в 1924 г. был принят в труппу МХАТа. С небольшими перерывами проработал здесь до 1972 г.

⁵² Грибков Владимир Васильевич (1902–1960) – заслуженный артист РСФСР. С 1924 г. ученик школы МХАТа. В труппе театра работал с 1926 по 1938 г.г. и с 1944 г. до конца жизни.