

# УРОКИ ОСТРОВСКОГО

Воспоминания Е. П. Велихова

Мне хотелось бы в этих воспоминаниях рассказать о замечательной плеяде артистов, оставившей глубокий след в истории русского театра, но по ряду причин недостаточно освещенной критиками и исследователями театра. А между тем актеры эти были творчески связаны с Островским, воспитаны одним из самых проникновенных его истолкователей — великим артистом и режиссером-новатором А. П. Ленским. Не все они были его учениками в театральной школе, но все формировались в том духе, в каком представлял себе театральное искусство Ленский.

Конечно, это были актеры разного масштаба, занимавшие разные места в труппе театра. Среди них — Турчанинова, Рыжова, Массалитинова, Пашенная, Е. М. Садовская, Найденова, Шухмина, Яковлев, П. М. Садовский, Остужев, М. Ленин, Гремин, Падарин, Айдаров, Васенин, Лебедев.

Ленский и современное ему поколение выдающихся актеров Малого театра были соратниками Островского и создали ряд незабываемых образов в его пьесах.

Кончая театральную школу или приходя в Малый театр из провинции, актер нового поколения погружался в атмосферу любви и поклонения Островскому. Он начинал с молодых ролей, потом, старея, переходил на другие роли, продолжая жить все в той же творческой атмосфере любимого драматурга.

О творчестве некоторых из этих мастеров Малого театра и пойдет речь.

## 1

Конец XIX — начало XX в. были тяжелыми годами в жизни Малого театра. Этот, совсем еще недавно первый театр в России, постепенно уходил на второй план. В ту пору начал свой славный путь Художественный театр, отвечавший своей деятельностью прогрессивным устремлениям русского общества. Достаточно напомнить его репертуар — пьесы Чехова и Горького, Гауптмана и Гамсуна. Станиславский и Немирович-Данченко создали стройный актерский ансамбль и подчинили единой задаче все компоненты спектакля.

Совсем молодые в то время — Москвин, Качалов, Леонидов, Лужский, Лилина, Книппер и, конечно, сам Станиславский быстро завоевали любовь зрителей. Внутри театра складывались элементы будущей системы Станиславского, которая заложила основы новой школы актерского мастерства и привела к перелому в развитии всего мирового театра.

После появления Художественного театра и начала формирования системы стали быстро возникать и его студии. Появилась I студия, в которой выступило второе поколение артистов Художественного театра, представленное прекрасными талантами.

Художественный театр был в центре внимания театрального мира. В Малый ходили по традиции, велись не лишние разговоры

об устарелости его творческих приемов, актерской техники, убожестве его репертуара.

А между тем, оставаясь в тени, Малый театр был полон сил и продолжал удивлять и волновать зрителя мастерством своих лучших актеров, особенно ярко блиставших в пьесах Островского. На его сцене еще творила О. О. Садовская. Именно в пьесах Островского продолжала она плести сказочный узор своей безукоризненно-совершенной русской речи. На сцене театра играла великая Ермолова, создавая свою недостижимую Кручинину. Именно недостижимую. Я видел многих исполнительниц роли Кручининой, в том числе таких выдающихся актрис, как В. Н. Пашенная и Е. Н. Гоголева, но ни одна из них не достигла такого полного раскрытия замысла Островского. Главная тема, звучавшая в исполнении Ермоловой, — тема женщины, которая трагедию своей собственной жизни принесла на сцену и поставила на службу обществу. Став актрисой, Кручинина не только нашла забвение в этой своей деятельности, но и смогла поделиться с людьми трагическим опытом своей жизни. Поэтому так паразитично проникновенно звучали в исполнении Ермоловой слова: «Подумала, подумала и пошла в актрисы...»

По-прежнему на сцене Малого театра Южин читал монологи из Шиллера, Гюго, Шекспира, поражая зрителей своим отточенным мастерством. К этому времени созрел и его блистательный комедийный талант. Достаточно назвать только роль Телятева в «Бешеных деньгах», которого он раскрывал с реалистической многогранностью, тонким юмором и безукоризненной точностью социальной характеристики.

В полном расцвете находился талант Правдина, выступавшего в двух своих самых знаменитых ролях — Кучумова в «Бешеных деньгах» и Оброшенова в «Шутниках». Последняя роль была подлинным проникновением в образ, созданный Островским. Играя стряпчего Оброшенова, Правдин глубоко раскрывал трагедию, «маленького человека», который ради любви к дочерям готов терпеть любые унижения.

Мне довелось мальчиком видеть этот спектакль. Помню, декорация была очень убогой. Старенький задник изображал московскую окраину, на втором плане был неказистый и плохо сделанный заборчик. Правдин играл в окружении прекрасных артистов и достаточно было заговорить Пашенной, очень естественно, просто и как-то проникновенно игравшей дочь Оброшенова, Анну Павловну, как забывалось убожество декораций и возникала живая жизнь.

Особенно запомнилась мне сцена из I акта, когда Оброшенов провожает богатого купца Хрюкова (его мастерски играл С. А. Головин) до калитки. Желая угодить Хрюкову, старик Оброшенов кричит петухом ему на ухо. Хрюков жирно хохочет и со словами: «Отец-то у тебя — шут с гороху» — уходит. Оброшенов оборачивается и видит глаза дочери. Возникла мучительная пауза, зритель испытывал боль и стыд за растоптанное человеческое достоинство.

Как ни ярок был весь спектакль, все забывалось — только образ старика, готового пожертвовать всем и пойти на любое унижение ради своих дочерей оставался навсегда в памяти зрителей. Правдин накладывал здесь краски, близкие к краскам Достоевского.

Другую знаменитую актрису Малого театра Лешковскую я застал в тот период, когда она перешла на роли пожилых женщин. Она играла Гурмыжскую в «Лесе», Турусину в «На всякого мудреца довольно простоты». Гурмыжская особенно хорошо запомнилась мне. Лешковская была превосходна. Она очень жестоко держала себя с Аксужей, очень неприязненно и сухо с Несчастливцевым. Но в любовь Гурмыжской к Буланову Лешковская вносила своеобразную поэзию. Это была любовь стареющей женщины, окрашенная неким элегическим чувством.



П. М. САДОВСКИЙ В РОЛИ СТЕПАНА БАСТРЮКОВА («ВОЕВОДА»)

Малый театр, 1915 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Совершенно неожиданной была в репертуаре Лешковской роль доброй старушки Пелагеи Егоровны в пьесе «Бедность не порок». В роли этой она показала разнообразие и силу своего дарования — была трогательной и по-народному простой.

Как ни замечательны были все эти артисты, они принадлежали к старшему поколению и завершали свой великий творческий путь.

Актеры, о которых мы намерены говорить, обрели свою полную творческую силу в первой четверти XX в.

К этой основной группе присоединились пришедшие из других театров такие видные актеры, как Костромской, Климов, Нароков. Все вместе они составили ядро труппы Малого театра. Островский за-

нимал преимущественное место в их репертуаре. Они создали множество ярких образов в его пьесах, оставили подлинно высокие образцы исполнения.

В 1922 г. я, тогда еще совсем молодой человек, был принят в Высшие театральные мастерские при Малом театре. Нас очень быстро стали занимать в массовых сценах, а иногда поручали и небольшие роли. Я имел возможность жить в атмосфере театра, наблюдать эту жизнь изнутри, от спектакля к спектаклю видеть работу этих блестящих мастеров; я впитывал в себя рассказы об ушедших актерах, о том, как трактовали они ту или иную роль, как прекрасны были они в той или иной пьесе.

Островский был главой, центральной фигурой среди драматургов Малого театра. Для того, чтобы оценить достоинства той трактовки Островского, которая существовала на сцене Малого театра, и высоту достижений этих выдающихся артистов, хотелось бы несколько уточнить общую характеристику его творчества.

Островского принято рассматривать как писателя жанрового, как изобразителя уродливых сторон и безобразия старой русской жизни. Конечно, все это бесспорно. Островский — один из величайших критиков пороков старой буржуазно-помещичьей России. Но Островский не менее дорог нам и другим. Это другое — утверждение красоты русского человека, его способности к большой любви, способности идти на жертвы ради своего идеала. Все это и создавало тот светлый, жизнеутверждающий тон искусства Островского, который так пленяет нас в его пьесах.

Даже в таком, казалось бы, мрачном и трагедийном произведении, как «Гроза», людей живых и человечных больше, чем представителей «темного царства», защитников рабства и невежества. Эти защитники тьмы — только Дикой, Кабаниха и эпизодический персонаж Феклуша. Им противопоставлена не только Катерина, но и талантливый русский самородок Кулигин, и удалой Кудряш, и дерзкая, озорная Варвара, и трагически беспомощный Тихон.

Но это только одна характерная черта творчества Островского. В наше время Островского иногда трактуют как создателя примитивных масок, персонажей, похожих на героев лубка. Это не только непонимание Островского, но и оскорбление его, оскорбление всей русской драмы, великим представителем которой он был.

Островский создает не лубочные фигуры и не маски, он создает характеры сложные и противоречивые, можно сказать, диалектически-сложные. Он выписывает эти фигуры очень тщательно. В созданных им образах несомненно есть нечто шекспировское. При единстве и цельности характеров в каждом из них сталкиваются разные, иногда противоборствующие внутренние побуждения, противоречивые стремления.

В качестве примера сложности и противоречивости этих характеров и тех ситуаций, в которые Островский ставит своих персонажей, приведем Негину из «Талантов и поклонников». Прекрасная и чистая женщина, Негина — один из самых обаятельных образов Островского. Негина испытывает огромную любовь к хорошему человеку — студенту Мелузову. И вот эта обаятельная женщина, это чудесное существо разрушает свою любовь и идет на содержание к помещику-дельцу Великотову. Безусловно, она совершает ужасный поступок. Но деваться некуда, жить по-другому нельзя. Таковы объективные условия, таково время. Это сочетание субъективного и объективного Островский показывает во всей сложности с удивительной гибкостью и естественностью.

Другой пример сложности персонажей Островского — действующие лица комедии «На всякого мудреца довольно простоты». Они слывут глупцами. В конечном счете они, бесспорно, не умны. Но только в конеч-



О. А. ПРАВДИН В РОЛИ КУЧУМОВА («БЕШЕННЫЕ ДЕНЬГИ»)

Малый театр, 1918 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

ном счете. Островский показывает их во всей человеческой разносторонности, показывает как людей по-своему и в своей сфере совсем не глухих.

Крутицкий — человек старомодный, и трактат свой он написал нелепым, старомодным языком. Но он вполне понимает, что происходит в общественной жизни, пронизателен и насковзь видит Глумова. Мамаев действует тоже неглупо. Мысль о том, чтобы Глумов ухаживал за Клеопатрой — подлая, но вовсе не лишенная здравого смысла. Ему спокойнее, если любовником его жены будет племянник, нежели какой-нибудь посторонний человек.

И порочная Клеопатра по-своему не глупа. Она узнает из дневника, что Глузов ее не любит. Но ей приятно проводить с ним время, и она хочет снова приласкать его.

Городулин слышет «глупым либералом». Но ведь и он не так уж глуп. Ведь он первый заговорил о том, что Глузов нужен обществу и его надо вернуть и простить.

На фоне этих людей Глузов не просто умный человек, он умнейший из умных.

Сложность, противоречивость и всесторонность характеристик ставит перед исполнителями Островского сложнейшие задачи. Для того чтобы по-настоящему сыграть Островского, показать его персонажей во всей противоречивости, актер должен мобилизовать весь свой талант, наблюдательность, умение создавать живой образ.

И актеры, у которых пойдет речь, в ряде случаев блистательно решали эту задачу.

Воспитывая плеяду артистов, А. П. Ленский широко опирался на традиции, сложившиеся в ходе развития Малого театра, традиции, идущие еще от Мочалова и Щепкина. Но будучи сам человеком в полном смысле этого слова современным, Ленский учил и молодых актеров идти в ногу с жизнью.

Было это нелегко. Репертуарная политика Малого театра по-прежнему определялась тем, что он — императорский театр. К тому же лучшие современные пьесы уходили на сцену Художественного театра.

Именно это и побуждало все живые творческие силы Малого театра искать отклика на вопросы современности в классике. На сцене продолжала существовать героико-романтическая традиция, восходящая к Шиллеру и Гюго (а также к Шекспиру, последняя, правда, в меньшей степени).

Актеры Малого театра позволяли себе в некоторые моменты «выйти из образа» и как бы непосредственно выразить свои взгляды и убеждения. Так, несомненно, делала в своих героических ролях Ермолова, так делал Южин, Ленский, Горов, Федотова.

Но, конечно, прежде всего, прекрасными актерскими достижениями первой четверти века обязаны мы традиции исполнения Островского, жившей на сцене Малого театра. В течение семи-восьми десятков лет Малый театр существовал как дом Островского. Пьесы Островского занимали на сцене Малого театра преимущественное положение. Они составляли половину его репертуара.

В Малом театре существовала и продолжала существовать та традиция исполнения пьес Островского, которая восходила ко времени творчества великого драматурга. Этот тип постановок был антиподом режиссерского театра и противостоял режиссерским спектаклям, которые создавали Станиславский и Немирович-Данченко. Мы еще вернемся к этой традиции, к тому, что представляла она собой, так сказать, в чистом виде. Но сложность положения заключалась в том, что уже в самом Малом театре возникла режиссерская культура и появились спектакли, поставленные в согласии с принципами современной режиссуры. Мы имеем в виду прежде всего деятельность А. П. Ленского, который был непосредственным предшественником Станиславского и Немировича-Данченко, убежденным новатором, поставившим с молодежью Малого театра на сцене его филиала, так называемого Нового театра, множество пьес Островского. Это были спектакли высокой режиссерской культуры, вполне современные по своим режиссерским приемам. Среди них надо назвать удивительную по проникновению в стиль Островского и имевшую огромный успех у публики постановку «Снегурочки» (она прошла 71 раз, что по тем временам было огромной цифрой).

В этом спектакле блеснули многие из тех актеров, о которых идет речь. Снегурочку играла Е. М. Садовская, Берендея — С. В. Айдаров, Мизгиря — П. М. Садовский, Леля — Е. Д. Турчанинова.

Несколько позже на сцене Малого театра подвизался Санин, режиссер, пришедший из Художественного театра, яркий представитель его постановочных принципов. Но и старые актеры и режиссеры Малого театра уже стремились работать по-новому. В этот период режиссерская культура Малого театра, безусловно, возрастала.

Но повторяем, старый театр существовал внутри Малого театра и параллельно со спектаклями нового режиссерского типа шли спектакли старого традиционного образца.

Поучительно рассказать нашим современникам, что представляли собой эти спектакли в их, так сказать, чистом, первозданном виде.

В театре было три павильона, изображавших богатую дворянскую квартиру, среднюю купеческую и, наконец, бедную и три гарнитура мебели, подходящие к этим павильонам. Одна и та же декорация по мере надобности изображала или лес, или сад. На заднике был написан пейзаж, кулисы превращали в стволы деревьев, дуги — в листву.

Мизансцены носили фронтальный характер — действующие лица располагались на первом плане, были обращены лицом к зрителю.

Если действие происходило в комнате, то налево ставили развернутый на зрителя диван, направо стол с тремя креслами или наоборот. Выход на сцену обычно был через дверь в середине сцены. Актер выходил, шел к авансцене на первый план и там уже начинал вести диалог. Если действие происходило в саду, то на первом плане ставилась скамейка, на которую садились вблизи ramпы действующие лица. На такой скамейке сидели Варвара с Катериной в «Грозе», и Параша с Васей в «Горячем сердце», и Платон с Поликсеной в «Правда хорошо, а счастье лучше». Если же действие происходило в лесу («Гроза», «Лес»), вместо скамейки клали ствол поваленного дерева.

Самое любопытное, что параллельно со спектаклями, идущими на сцене Малого театра с такими архаичными декорациями и мизансценами, ставились спектакли, отмеченные не только богатством режиссерских решений, но и оформленные такими художниками, как Петров, Евг. Соколов, Юон и особенно Кардовский, писавшими замечательные декорации.

Как известно, дежурные декорации и фронтальные мизансцены Малого театра подвергались суровой и справедливой критике. Они не позволяли художественно восстановить обстановку, где происходит действие, принуждали к однообразному решению мизансцены.

Режиссерская культура, разработанная прежде всего мастерами Художественного театра, не оставила камня на камне от этих рутинных мизансцен и декораций.

Ни в какой мере не желая реабилитировать старые приемы Малого театра, я все же хотел бы показать, что они не были просто бессмысленны. Скромность и неброскость декораций отвечала стилю драматургии Островского, его требованиям. Сам великий драматург писал: «...ставить ценность сценического представления пьесы в зависимость от постановки так же несправедливо, как несправедливо приписывать успех книги роскоши ее издания или искусству переплета».

Малоинтересные декорации и фронтальные мизансцены как бы обнажали актера, лишали его дополнительных средств помощи, ставили лицом к лицу со зрителем. Они делали его искусство более трудным, но и оттачивали его.

Мы хотели бы сослаться и на опыт современного советского театра. Был у нашего театра период декорационной роскоши, если так можно выразиться, декорационных излишеств. Сейчас современные режиссеры



В. О. МАССАЛИТИНОВА  
 В РОЛИ ПУЗАТОВОЙ  
 («В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ»)  
 Малый театр, 1932—1933 гг.  
 Фотография  
 Центральный театральный музей,  
 Москва

строят свои спектакли преимущественно на условном фоне. Как ни отличен их принцип от принципа старого Малого театра, и там и тут есть стремление выдвинуть актера на первый план, перенести на него центр тяжести.

В искусстве Малого театра главным всегда был актер и его слово. Слово было его боевым оружием, а его лучшей традицией — донесение этого слова до зрителя. Исполнитель был оснащен особой манерой произнесения текста — каждое слово должно было быть понято и слышно в любом уголке театра.

Я помню, когда мне довелось в первый раз сыграть роль Баклушина в «Не было ни гроша, да вдруг алтын», я, робкий молодой актер, подошел к режиссеру И. С. Платону и спросил его, как я играл. «Хорошо, душечка, — ответил он, — все было слышно, каждое слово».

Впоследствии я часто слышал, как Платон говаривал: «Актер должен за свое жалование играть так, чтоб его было слышно, а уж остальное — что бог дал...»

В то время очень важным считалось воспринять тон Малого театра. Самые разные актеры как воспитанные школой, так и пришедшие из провинции, проникались этим тоном и соблюдали его.

Тон — это степень человеческой взволнованности, выражаемой через речь действующего лица. Малому театру свойствен был внутренний подъем, укрупнение чувств и коллизий, отсюда и выразительность слова, вытекающая из этого укрупнения.

У старых мастеров Малого театра выпуклость и подчеркнутость в исполнении сочетались с естественностью и достоверностью. Оставаясь

В. О. МАССАЛИТИНОВА  
 В РОЛИ МУРЗАВЕЦКОЙ  
 («ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Малый театр, 1941 г.

Фотография

Центральный театральный музей,  
 Москва



яркими и неповторимыми художниками, они создавали на сцене подлинный ансамбль, ансамбль индивидуальностей, объединенных единым тоном — тоном Малого театра.

Тон Малого театра формировало прежде всего искусство Островского; Гоголь, Грибоедов, Фонвизин были обычно представлены одной пьесой, Островский создал целый театр. И театр этот определил искусство Малого театра.

## 2

Среди больших мастеров русской сцены, недостаточно оцененных историей театра и забытых зрителем, надо назвать великолепные достижения в пьесах Островского такого выдающегося артиста, как П. М. Садовский. Внук соратника Островского П. М. Садовского, сын М. П. Садовского и О. О. Садовской, он в описываемый период достиг полной зрелости своего таланта и стал создателем ряда шедевров. Были у него роли «сказочного типа», такие как Дубровин в «Воеводе» и Мизгирь в «Снегурочке».

Спектакль «Воевода» производил на сцене Малого театра потрясающее впечатление. Это была сказка, но сказка полная глубокого смысла, раскрывающая душу русского народа и его истории. Спектакль передавал не только народные страдания, но прежде всего стихию вольницы и мятежа.

Навсегда запоминалась старуха, поющая песню у колыбели своего внука — крестьянского сына:

Баю, баю, мил внученочек!  
 Ты спи- усни, крестьянский сын!  
 Допрежь деды не видали беды,  
 Беда пришла, да беду привела  
 С напастями, да с пропастями,  
 С правежами беда, все с побоями.  
 Баю, баю, мил внученочек!  
 Ты спи- усни, крестьянский сын!  
 Нас бог забыл, царь не милует,  
 Люди бросили, людям отдали;  
 Нам во людях жить, на людей служить,  
 На людей людям приноравливать.

Песню эту необыкновенно исполняла О. О. Садовская, а после ее смерти ее достойные преемницы — Е. Д. Турчанинова и В. Н. Рыжова. Перед нами предстала непробудная тьма старой русской жизни, которая еще отчетливее оттеняла поэтическую душу русской крестьянки.

Но центром этой поэмы, а спектакль надо назвать именно поэмой, был русский герой, несущий стихию вольницы. Это был Дубровин в исполнении П. М. Садовского. Второй герой «Воеводы» Степан Бастрюков, которого романтично и пламенно играл Остужев, уступал и в пьесе, и в спектакле Дубровину.

Дубровин — Садовский появлялся в первом акте среди толпы — большой, красивый, удивительно естественный.

Это был мститель, герой, готовый на подвиги, способный к неравному бою, идущий на все, чтобы отомстить за опозоренную жену. Он выступал в окружении шумной толпы, но зритель чувствовал, что он одинок, и, как Карл Моор в «Разбойниках» Шиллера, не находит понимания у окружающих его людей.

Садовский великолепно владел стихом, его речь была звучной и чистой. На всем протяжении спектакля Садовский — Дубровин оставался поэтической и романтической фигурой, но при этом в нем была настоящая правда, образ, как мы бы сказали сейчас, звучал реалистически. В нем слышались отголоски народной вольницы.

Вариантом этого сказочного героя был Мизгирь из «Снегурочки», первой режиссерской работы Садовского. Спектакль был поставлен в 1922 г. Это был очень сложный период в жизни советского искусства. Многочисленные представители модернизма под видом новаторства сбивали наш театр с правильного пути.

Постановка Садовского продолжала традиции Малого театра, была связана со спектаклем, поставленным Ленским. Часть исполнителей через четверть века перешла в этот спектакль. Постановка восхищала своей свежестью и внутренней гармонией. Декорации художника Рождественского были отмечены печатью условной сказочности, но эта условность не переходила меры художественной правды. Зритель воспринимал ее как сказочную романтику формы, за которой скрывалась истина страстей.

Большинство ролей было исполнено прекрасно. Прежде всего встает в памяти чистая и светлая, словно прозрачная, Снегурочка — Белевцева, несколько модернизированная, но обаятельная Весна — Гоголева. Поразному толковали царя Берендея два исполнителя этой роли. Айдаров играл мудрого царя, доброта которого происходила от понимания сложности жизни. Костромской играл Берендея близким к народу, неразрывно связанным с ним, выразителем его интересов.

Очень забавны были Яковлев — Бобыль и Массалитинова — Бобылиха, впервые раскрывшая здесь те свойства своего дарования, которые потом так ярко проявились в ее лучших ролях — Манефе и Кукушкиной. И хотя образ Бобылихи в исполнении Массалитиновой



М. М. КЛИМОВ В РОЛИ КУДРЯША («ГРОЗА»)

Малый театр, 1911 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

был однокрасочным и как бы однолинейным, в нем была интересная особенность. Исполнительница словно отступала от бытовой правды и поднималась до гиперболического выражения чванливости Бобылихи.

Но и на этом фоне ярких исполнителей Садовский в роли Мизгиря выделялся своим мастерством. Удивительными были убежденность и вера, с которыми Садовский — Мизгирь рассказывал о самых сказочных и необыкновенных вещах. Так неотразимо убедительно говорил он девушкам: «Орехов вам и пряников печатных корабль пришел..!»

Перед нами была фигура щедрого, могучего героя русских сказок. С громадной силой темперамента раскрывал он трагическую страсть Мизгиря к Снегурочке.

Третьим в ряду этих сказочных героев был, как это ни покажется странным, Миловидов из комедии «На бойком месте». Это был лесной помещик, помещик-мужик, плоть от плоти земли. Его красота и его простодушие были порождены органическим слиянием человека с природой. Особенно ярко выступал этот характер, когда дерзкую, озорную и хищную Евгению играла В. Н. Пашенная.

Творчество В. Н. Пашенной так широко освещено в театральной литературе, что мы в этой статье умышленно оставляем его в стороне.

Во всех этих образах, сыгранных П. М. Садовским, выступали поэтические черты русского человека. Вслед за своим отцом М. П. Садовским, образцово игравшим Мелузова, Садовский тоже был великолепен в этой роли. Его Мелузов был духовно прекрасен, он словно свзвился высоким идеализмом. Негиной предстала с ним духовно-осмысленная, внутренне богатая жизнь, но она предпочла ему другого.

Я не видел легендарной Негиной — Ермоловой, уже не застал ее, но все Негины, которых я видел, не передавали того чувства, которое породил в душе Негиной этот обаятельный, духовно красивый человек. От этого и вынужденный разрыв с Мелузовым не становился подлинно трагичным. Позднее роль Мелузова рассматривали как характерную, его играли смешным и чудаковатым, красота его духовного мира, его обаяние, так ярко выраженные Садовским, пропадали, что приводило к искажению идеи пьесы.

Стремление оттенить в персонаже его положительные человеческие черты проявлялось у Садовского в разных ролях.

Так он играл Василькова в «Бешеных деньгах», подчеркивая силу и душевную чистоту своего героя. Эта трактовка не удержалась в Малом театре. Садовского сменили в роли Василькова Яковлев и Головин. Яковлев сочетал в нем черты любящего и страдающего человека с чертами хитрого дельца. Головин уже откровенно трактовал его как отрицательный персонаж.

В настоящее время советский театр окончательно утвердился в мысли, что Васильков отрицательная фигура, хитрый и бескрылый коммерсант. А между тем в трактовке Садовского были зерна верного и интересного решения. В образе Василькова он показывал русского дельца большого масштаба, человека, представляющего серьезную культурную силу, рожденную исторической необходимостью. Это оправдывало капитуляцию Лидии, которая покорила не только деньгам, но и обаянию личности Василькова.

Замечательно играл Садовский и такую роль, как Глумов, может быть, в самой жестокой и беспросветной пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Советские зрители старшего поколения еще помнят прекрасное исполнение этой роли М. И. Царевым. Царев играл Глумова комедийно. Он изображал человека, который играет сам и разыгрывает других. Он играл Глумова прирожденным актером и упивался своей способностью к перевоплощению. Исполнение Царева было по своему блестящим.

Садовский играл эту роль по-другому. Перед нами был человек большого ума, который должен во что бы то ни стало пробиться в жизни и потому становился на путь беспринципности. В комедии Садовский выдвигал на первый план драматический и даже трагический момент.

В Глумове — Садовском была большая самоуверенность, и он был неизмеримо умнее всех окружающих. Хорошо зная человеческую натуру, он не прилагал слишком много усилий, чтобы подчинить себе людей. Достаточно было бросить реплику «Дядюшка, вы умны», и Мамаев был завоеван. Достаточно повести себя с Городулиным независимо и чуть-чуть развязно, и тот готов был увидеть в нем своего единомышленника.

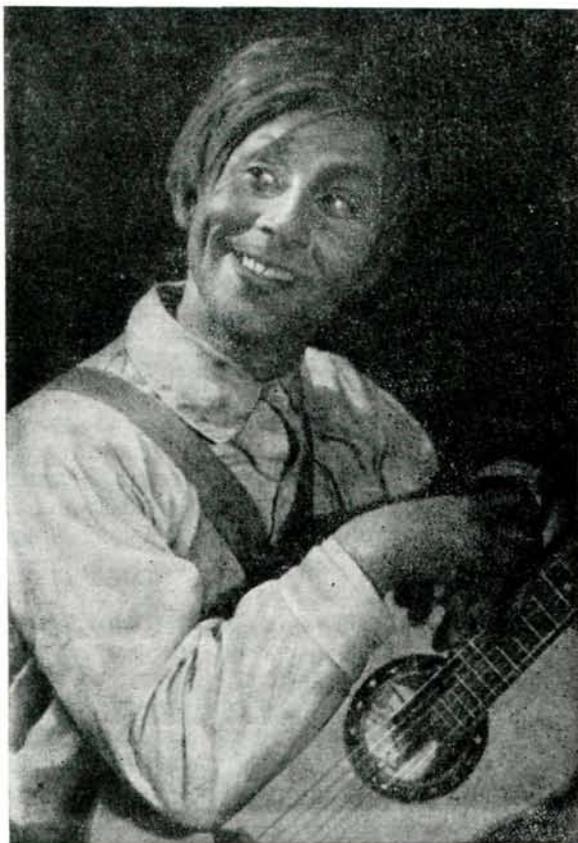
А. И. САШИН-НИКОЛЬСКИЙ  
В РОЛИ ЕЛЕСИ

(«НЕ БЫЛО НИ ГРОША,  
ДА ВДРУГ АЛТЫН»)

Филиал Малого театра, 1926 г.

Фотография

Центральный театральный музей,  
Москва



В Глумове — Садовском было человеческое обаяние, это был по-своему герой, который привлекал симпатии зрителей.

Здесь требуется объяснение.

В восприятии зрителем спектакля действует закон, который я назвал бы «законом положительного героя». Зритель выбирает себе действующее лицо, которому он сочувствует, даже в тех пьесах, где положительного героя нет. Так, зритель симпатизирует Хлестакову, приезд которого выявляет отрицательные качества персонажей комедии, несмотря на то что сам он лишен каких бы то ни было добродетелей. Также вызывает некоторое сочувствие борьба за существование Тарелкина в «Смерти Тарелкина», хотя этот герой Сухова-Кобылина полон самых отрицательных свойств. Так и в Глумове — Садовском, несмотря на все его пороки, зритель видел человека умного, отлично понимающего ничтожество окружающего его общества.

Есть у меня и еще одно воспоминание, связанное с темой «Садовский и Островский», то как Пров Михайлович читал монолог из пьесы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский». Целиком я никогда не видел этой пьесы на сцене Малого театра. По моим данным, она после 1915 г. не шла. А жаль! Я считаю «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» одной из самых блистательных и до конца не оцененных пьес Островского.

По богатству и образности языка, по выражению духа эпохи она, на наш взгляд, не уступает трилогии А. К. Толстого, а монологи Василия Шуйского и Самозванца в лучших строках приближаются к недостижимому уровню монологов «Бориса Годунова» Пушкина.

Образ Самозванца овеян ореолом романтики. И при этом, как всегда у Островского, сложен и многогранен. Самозванец — романтический юноша, охваченный своим высоким стремлением установить покой и мир на Руси. Но как и Самозванец Пушкина он ведет за собой поляков, опирается на них не только как на военную силу, но и как на силу моральную. Они кажутся ему способными создать порядок на Руси. Так благородные устремления Самозванца приходят в противоречие с теми негодными средствами, к которым он вынужден прибегать.

Самозванцу противопоставлена зловещая фигура Василия Шуйского. Я слышал от старших товарищей, что исполнение этой роли — одна из вершин замечательного артиста Правдина. В исполнении Правдина во всем объеме раскрывался этот русский царедворец, с такой последовательностью и коварством добывающийся трона.

Из замечательных артистов Малого театра, игравших в этой пьесе, мне довелось видеть только Ермолову. Уже почти сойдя со сцены, она на торжественных вечерах изредка играла сцену царицы Марфы. Мне довелось смотреть ее из-за кулис. Великая актриса вносила в эту сцену темперамент и вдохновение. Марфа знает, что Дмитрий не ее сын, но она публично признает его сыном. Марфа почувствовала необходимость твердой руки, почувствовала важность исторической миссии Самозванца, призванного спасти Русь.

Монолог Самозванца, о котором идет речь, я слышал только в концертном исполнении. С чтением этого монолога, как с отдельным номером, выступали оба исполнителя этой роли — Садовский и Остужев.

Как известно, монолог этот написан в форме разговора Самозванца с Грозным. Самозванцу представляется, что тень Грозного обращается к нему с вопросом: «Зачем ты здесь?» и обвиняет его в желании захватить не принадлежащий ему по праву «опустелый московский трон...»

Пламенный романтический актер Остужев со свойственным ему темпераментом изображал юношу, стремящегося к подвигам и славе. Он впрямую спорит с Грозным, с неудержимой страстью отстаивает свое право на престол.

Садовский читал этот монолог как монолог — раздумье, словно осмысливал то, что происходит на Руси, и то, что должен делать он сам. Монолог производил в его исполнении громадное впечатление именно потому, что это было размышление о том, как движется история, как прокладывает себе дорогу исторический прогресс. Но это был не бесстрастный монолог. И бурный темперамент Самозванца прорывался в его словах: «Отец мой Грозный, — пусти меня!»

Пусти меня! Счастливый самозванец  
И царств твоих невольный похититель,  
Я не возьму тиранских прав твоих —  
Губить и мучить. Я себе оставлю  
Одно святое право всех владык —  
Прощать и миловать. Я обещаю  
Прославить Русь и вознести высоко!..

Монолог позволял судить о том, как трактовал Садовский всю роль Самозванца. Его Самозванец был обаятелен и привлекал сердца, но артист показывал и всю шаткость и двусмысленность его позиции, позиции человека, который привел на Русь иноземные полки.

Последней ролью Садовского в репертуаре Островского был Несчастливцев. Садовский играл его как усталого от жизни барина — и вместе с тем как человека, живущего в высоком мире сыгранных им образов.



В. Н. ПАШЕННАЯ В РОЛИ ЕВГЕНИИ, С. А. ГОЛОВИН В РОЛИ БЕССУДНОГО  
(«НА ВОЙКОМ МЕСТЕ»)

Малый театр, 1932—1933 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Думая сегодня об этих образах, созданных Провом Михайловичем Садовским, я прихожу к мысли, что избранный им угол зрения, отвечая основному направлению творчества Островского, не устарел и сегодня.

Тема Садовского — духовная красота русского человека, его удаль, благородство, философский склад ума — все это и сегодня может помочь молодым исполнителям и постановщикам в выборе верной трактовки.

Совсем иной артистической индивидуальностью обладал другой корифей театра Островского Николай Капитонович Яковлев.

Ему свойственны были краски, типичные для комиков Малого театра. Я имею в виду черты скоморошества, народного балагана, лукавства и озорства. В некоторых комедиях Островского он артистически плясал и превосходно пел.

Яковлев был непревзойденным мастером комедии. При этом он замечательно играл и западную классическую комедию — играл Скапена, Фигаро, слугу Тристана из «Собаки на сене». Но его стихией были русские роли и прежде всего роли в пьесах Островского. Он был, как он сам говорил, актером Островского и переиграл в его пьесах 55 ролей.

Яковлев вполне усвоил мажорный тон искусства Островского и сложность и глубину его подхода к человеческим характерам, умение раскрыть их во всей противоречивости.

Я уже не застал его в его молодых и удалых ролях, таких как Кудряш в «Грозе» и Разлюляев («Бедность не порок»). Мне рассказывали, что он был в них задорен, темпераментен, прекрасно пел, вызывая симпатии зрителей. Я застал его в разнообразных ролях другого типа.

Играл он роли «шутов» по профессии или по складу характера — шута в «Воеводе», Счастливецва в «Лесе», Бобыля в «Снегурочке».

В роли Подхалюзина в комедии «Свои люди — сочтемся!» он показывал во всей страшной обнаженности этого отвратительного, алчного человека, для которого желание достичь богатства становится целью жизни.

Таким образом, озорное начало его искусства не мешало ему быть беспощадным к человеческой подлости. Он играл и трагические или, точнее, такие драматические роли, как Любим Торцов, Крутицкий из «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Мы уже отмечали, что он играл и Василькова. В том, что он показывал не только его хитрость, цепкость и практичность, но и энергию и размах русского дельца, проявилась его способность к глубокому и всестороннему охвату человеческого характера.

Из ролей «шутов» наиболее интересной была роль Аркашки в «Лесе», которую Яковлев играл вслед за такими большими мастерами русского театра, как Правдин и М. Садовский. Он и играл его в этой традиции. Несмотря на некоторые низкие качества Аркашки и непонимание им благородной души Несчастливцева, ни Правдин, ни Яковлев не играли Аркашку, как лицо вполне отрицательное. В этом отношении они следовали за Островским.

Аркашка Яковлева был беспринципен и циничен, но все это связано было с изрядной долей простодушия. В ряде моментов Аркашка вызывал сочувствие. Так воспринимался рассказ о том, как его в ковер закатывали, как он жил у родственников. В образе Аркашки светилось личное обаяние Яковлева.

Среди других замечательных удач Яковлева надо назвать роль Крутицкого из «Не было ни гроша, да вдруг алтын». В этой роли он показывал безжалостную страсть скупости, страсть, которая не останавливается ни перед чем. Яковлев играл эту роль чрезвычайно искусно, раскрывая именно тот тип скупца, который нарисовал Островский. Это была не философия скупости в ее мрачной силе, раскрытой Пушкиным в «Скупом рыцаре». Скупость Крутицкого — Яковлева — отвратительная, мелочная скупость. Крутицкий обитает в мещанской среде, в захолустьи, где большой простор для всякого темного люда. Поэтому Крутицкий живет с оглядкой, живет напряженной жизнью, постоянно опасается все потерять. Это напряжение передавал Яковлев. Но показывая одержимость и жестокость скупца, Яковлев, вслед за Островским не лишал его способности страдать. Потеря денег почти сводит его с ума. Последний монолог скупца, которому дорога каждая копейка и который потерял столько денег, — монолог человека, который не в силах больше жить. Произнося его, Яковлев потрясал зрителей драмой искалеченной души.

Последние две роли, которые он играл в репертуаре Островского — Грознов в комедии «Правда хорошо, а счастье лучше» и Любим Торцов в пьесе «Бедность не порок» были триумфом артиста. О Грознове Яковлева,



М. Ф. ЛЕНИН В РОЛИ ТЕЛЯТЕВА («БЕШЕННЫЕ ДЕНЬГИ»)

Малый театр, 1932—1933 гг.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

есть большая литература, о «Бедности не порок» почти ничего не написано. Остановимся на этой роли.

Яковлев играл ее во всеоружии своего великолепного мастерства. Роль Любима Торцова невелика. Артист очень экономно использовал художественные приемы: мало двигался, строил все на своей чрезвычайно выпуклой, выразительной и вместе с тем естественной речи.

В первом акте, когда он слезал с печи, перед нами был забитый, словно задавленный жизнью тихий человек. И вместе с тем в нем была социальная определенность — мы видели спившегося купеческого сына.

Но это был человек, сохранивший добрую душу. Любовь Мити и Любы словно всколыхнула его, он острее почувствовал горькую правду жизни. В этом Любиме Торцове есть нечто от короля Лира. Сходство между

ними в том, что и Лир и Любим поздно прозрели, поздно пришли к познанию правды.

В Любиме Торцове, сыгранном Яковлевым, чувствовался дух кабацкой гольтыбы. Это был русский человек, пьяный с горя. Когда он приходит обличать Коршунова, мы чувствуем, что он набрался куражу для смелости, и этим определяется его поведение. Сцену последнего акта Любим — Яковлев начинал с шутовства и представления, носивших характер скоморошества, потом шел надрыв. Финал Яковлев играл тихо и проникновенно, потрясая зрительный зал.

Центральной ролью Яковлева в репертуаре Островского была роль Андрея Белугина в «Женитьбе Белугина». Эту роль Яковлев играл в течение многих десятков лет и довел до совершенства, сделал одним из самых высоких своих созданий.

В связи с этим вспоминается такой случай. Когда главным режиссером театра был назначен И. Я. Судаков, он счел необходимым снять Яковлева с роли Белугина в связи с преклонным возрастом и доходившим до него разговорам о старомодности исполнения. Ему предложили самому посмотреть игру Яковлева. После спектакля он сказал: «Может быть, в исполнении Яковлева и преобладают элементы «театра представления», но это искусство доведено до такого совершенства, что оно имеет право на существование». И это сказано режиссером — воспитанником Художественного театра, весьма критически относящимся к традиционному искусству Малого театра.

С выводом Судакова можно согласиться. За мою жизнь мне доводилось видеть множество Белугиных. Белугина играли талантливые артисты — Ковров и Анненков; в Театре сатиры эту роль превосходно исполнял Любезнов. Но такого Белугина, как Яковлев, я не видел никогда. Образ был чрезвычайно многогранен, очень широка была амплитуда тех психологических черт, которые он раскрывал в своем герое.

В пьесе представлены три социальные силы. Одна из них — душевно ничтожное и изжившее себя дворянство, другая — старое купечество в лице родителей Андрея Белугина, третья — он сам — тип молодого купца 60-х годов, купца нового склада.

В комедии нет положительного героя из народа. И в пьесе и в сознании зрителей его место занимает Андрей Белугин. Андрей Белугин — Яковлев — человек, наделенный большой наивностью и непосредственностью. В нем было озорство и способность совершать почти детские поступки. Но это не мешало ему подняться до трагической сцены в финале IV акта и дать в V акте за образом влюбленного парнишки сильную фигуру деятельного человека.

Рассмотрим игру актера по актам.

В I акте он раскрывает привлекательный внутренний мир своего героя. Он весь проникнут светлой любовью к Елене. Страдания юного Андрея, вынужденного порвать со своей невестой Таней, Яковлев передавал с удивительной теплотой и искренностью. В сцене объяснения с Таней он плакал, как ребенок, от глубокого сочувствия к ней.

Во II акте Белугин — Яковлев предстает перед нами в ином качестве. Он словно летит на крыльях своей любви. Он скачет козлом, превращается в неразумного мальчишку, теряя в глазах Елены свое достоинство. Порыв счастья делает его смешным.

III акт — начало драмы. Яковлев с удивительной яркостью выявлял, как Андрея охватывает тревога, и он начинает понимать, что его любовь не оценена по достоинству, что все его жертвы напрасны.

В финале IV акта он поражал зрительный зал темпераментом. Я никогда не слышал, чтобы с такой силой произносили слова: «Я дом сожгу и сам в огонь брошусь...», — как это делал Яковлев.

И, наконец, в V акте перед нами появлялся новый человек. Он как бы сбрасывал с себя весь груз прошедшей драмы. В нем была даже насмешливость и чувство превосходства по отношению к Елене, сознание того, что его достоинство никто не может подавить.

Яковлев вкладывал в исполнение этой роли свой огромный темперамент, силу своей нервной актерской возбудимости. Но при этом совершенно сознательно использовал театральные приемы. Однако приемы эти были такого высокого качества, они были так тонки, выразительны, ярки, что производили впечатление живой жизни.

Мастерство Яковлева проявлялось и в том, что он превосходно владел собой. Он легко включался в действие и легко выключался из него. Интересный случай произошел на одном выездном спектакле. Шла первая сцена с Агишиным. Зал шумел. Тогда Яковлев вышел на авансцену и, обратившись к зрителям, сказал: «Граждане, мне вас не перекричать». А когда зал притих, спокойнейшим образом продолжал играть с тем же наполнением.

Яковлев был художником и по своему дарованию и по разработанным им приемам мастерства, идеально приспособленным к исполнению ролей Островского. Он, как и Садовский, помог раскрыть новые черты, новые краски созданных великим драматургом образов.

## 3

В старом Малом театре была единственная неповторимая исполнительница ролей старух в пьесах Островского — О. О. Садовская. В мое время она уже завершала свой творческий путь. На смену ей пришли три замечательные преемницы, прославленные «старухи» Малого театра — Турчанинова, Рыжова, Массалитинова. Лешковская и Яблочкина были старше этих актрис, но их никогда старухами не называли. «Старуха», «комическая старуха» — это амплуа, и этим амплуа славился Малый театр. Потребность в этом «амплуа» вызвана была прежде всего пьесами Островского. В его комедиях бывает порой по две, даже по три комических старухи. Достаточно вспомнить такую пьесу, как «Правда хорошо, а счастье лучше» или «Не было ни гроша, да вдруг алтын».

Садовская своим опытом, мастерством подготовила преемниц, трех знаменитых «старух», которых мы назвали выше.

Актрисы эти блистали и в молодых ролях. Турчанинова играла Леля в «Снегурочке», Варвару в «Грозе». Рыжова знаменита исполнением роли Акулины во «Власти тьмы», Лизы в «Горе от ума». Но «старух» они начали играть еще молодыми, так как в то время актрис на это амплуа начинали готовить смолоду.

Когда же эти прекрасные актрисы состарились, произошло удивительное соединение естественной старости с давно наработанными приемами амплуа.

Исполнительницы ролей старух были окружены в Малом театре особым уважением. К ним прислушивались. Их рассматривали не только как замечательных актрис, но и как хранительниц заветов Малого театра, настоящий клад руского языка.

Они по-своему были всегда внимательны и взыскательны к молодым. Однако та форма, в которую были облечены их замечания, связана была с характерами и жизненными принципами каждой из них.

Приведу один пример, показывающий, как осуществляла это воспитание молодых Варвара Николаевна Рыжова.

Однажды мы репетировали «Женитьбу Белугина». Варвара Николаевна, как это было принято у старых актеров Малого театра, сидела в кулисе и внимательно наблюдала за ходом репетиции. Репетировался моно-



П. М. САДОВСКИЙ  
В РОЛИ НЕСЧАСТЛИВЦЕВА  
(«ЛЕС»)

Малый театр, 1920—1921 гг.

Фотография

Центральный театральный музей,  
Москва

лог Агишина (его играл я) перед финальной сценой. Я чувствовал, что роль явно не ладилась. Варвара Николаевна подозвала меня к себе. «Миленький,— сказала она,— у вас юмор не выходит, ведь он все второпях говорит; ему все кажется, что сейчас появится Андрюша, да ноги-то ему,— Варвара Николаевна засмеялась своим детским смехом,— да ноги-то ему и переломает».

Я попробовал послушаться совета Варвары Николаевны и особенно учесть ее слово «второпях». И мысль о том, что Агишин торопится, хочет развязаться со всем, помогла мне решить мою актерскую задачу. Так Рыжова одним словом раскрыла содержание куска.

В отличие от Рыжовой Турчанинова не любила давать прямых советов. Рыжова была вся простодушие, Турчанинова — более дипломатична, сдержанна, лучше владела собой. Если она хотела сделать замечание молодому актеру или он сам просил ее об этом, она обыкновенно делала это в косвенной форме, обиняком.

Она говорила: «Александр Павлович Ленский по этому поводу советовал так... или такой-то старый актер делал это так-то...»

Мне хотелось бы рассказать кое-что об искусстве этих славных премниц О. О. Садовской. О некоторых из них написано довольно много, другие как-то недооценены в театральной прессе.

Начну я с воспоминаний о Массалитиновой. Она была женщиной умной, широко интересующейся вопросами искусства. В суждениях о нем она была максималисткой и среднего не признавала. «Очень плохо» или

«очень хорошо, гениально» слышали мы из ее уст. В искусстве не только Малого театра, но вообще в искусстве того времени она занимала видное место.

Достаточно вспомнить прогремевшие в то время две ее роли в кино — Кабанихи в «Грозе» и бабушки в «Детстве» Горького. Массалитинова играла в пьесах Островского. И надо заметить, что в ее игре проступали некоторые новые черты сценического стиля, получившие полное развитие в искусстве нашего времени.

Я помню ее прежде всего в «Воеводе», где она мастерски играла роль Недвиги, рассказывающей девушкам сказку. Она рассказывала сказку, путалась и засыпала. Я помню, как она теряла нить речи, всхрипывала и отмахивалась от появляющегося из-за печи Домового. Его великолепно играл Васенин. Все это было смешно и умилительно, это был удивительный сказочно-поэтический образ. В мире фантазии и сказки она чувствовала себя, как дома. Эту ее роль мы ценили не меньше, чем исполнение Рыжовой и Турчаниновой, специально ходили за кулисы слушать Массалитинову.

Одной из самых ярких ролей Массалитиновой была Кукушкина в «Доходном месте». В советское время «Доходное место» ставили неоднократно. И Кукушкину играли три выдающиеся актрисы Малого театра — Турчанинова, Массалитинова, Пашенная. Они в рамках образа, созданного Островским, давали три разных варианта его истолкования. В известной мере в этом сказалась природа актерского театра, открывающего широкие возможности перед исполнителями.

При том, что Турчанинова играла женщину, устроившую дом свиданий для продажи собственных дочерей, она подчеркивала в Кукушкиной благовоспитанность и благопристойную манеру поведения. Это был разврат, выступающий в приглаженном и чинном виде.

Кукушкина Пашенной была вся темперамент — навести порядок, распушить, поставить на место. Это была Кукушкина энергичная и богатая организаторскими талантами.

Массалитинова была не похожа ни на ту, ни на другую. Она несла в себе органическую дикость, воплощение тупой веры в законность той лживой жизни, которую она вела. Эту дикость, необузданность, какую-то дремучесть Массалитинова раскрывала также в Кабанихе, как бы внутренне объединяя эти образы.

Массалитинова играла Кукушкину не только ярко и выразительно, но со своеобразной однолинейностью, плакатностью. В ее исполнении были некоторые черты, приближающиеся к гротеску.

Лучшей Манефы в «На всякого мудреца», чем была Массалитинова, невозможно себе представить. Сам облик ее был удивительно выразителен — она была уродлива, груба, мужекоподобна, говорила грубым голосом. Но уродство это было не только внешним, но и внутренним. Когда Манефа — Массалитинова намекала на то, чтобы ее угостили и говорила: «Напилась я чаю, кофею...», — в этом сквозила такая наглая бесперемонность, такое беспардонное вымогательство, что ее Манефа оставалась в памяти навсегда.

Не случайно говорили, что Манефа Массалитиновой некоторыми своими чертами напоминала зловещую фигуру Григория Распутина.

С образом Манефы в исполнении Массалитиновой можно поставить в один ряд только Улиту Рыжовой. Обе они оставались вполне в реальном плане, но обе доходили до обобщения, становившегося почти символом.

Рыжова мало меняла свою внешность. Но внутренне актриса поразительно перевоплощалась, пользовалась в разных ролях Островского разными красками.

Улита была вся фальшивая, вся ложь и лицемерие, фарисейство и угодничество. Фелисата в «Правде хорошо, а счастье лучше» светлая и добрая, неспособная соврать, даже когда речь идет о судьбе ее любимицы.

В «Женитьбе Белугина» она играла мать Белугина. Это была молодая, забытая женщина, забита она не мужем, который был вовсе не жестоким человеком, забита существующим порядком, который отвел ей скромное и подчиненное место. Поэтому образ был не трагическим, а комическим. Рыжова играла Белугину с добрым и теплым юмором. Счастливое комедийное завершение пьесы вполне гармонировало с теми красками, которыми пользовалась актриса.

Блистательна была Рыжова в роли Глумовой. Она изображала не старую дворянку, а старуху из мещанской среды. Старуха эта горячо любила своего сына, но это была уродливая любовь. Актриса и создавала шедевр уродливой материнской любви.

Особенно хороша была она в сцене с Мамаевой, когда энергично действуя в пользу своего сына, выступала в полном смысле этого слова как импрессарио, устраивающий его дела.

Рыжова в «Волках и овцах», играя Анфусу, снова выступала как достойная преемница О. О. Садовской. Анфуса Рыжовой была естественным дополнением к простодушной Купавиной. Все в ее исполнении было органичным — то как разматывала она свои многочисленные платки, как пила чай, по старозаветному опрокидывая чашечку и кладя на нее огрызок сахара. Вся она была законченный тип приживалки старого времени.

Комедийность дарования Рыжовой была неотразимой. И в ряде случаев она была ярче своей коллеги и подруги Турчаниновой, с которой играла в очередь многие роли. Были, однако, случаи, особенно если дело касалось не комических, а характерных ролей, когда Турчанинова была сильнее.

Турчанинова играла Глумову в очередь с Рыжовой. Ее Глумова была поумнее и похитрее. Хитрость Рыжовой была хитрость, шитая белыми нитками, главным и определяющим в ее образе была любовь к сыну. Турчанинова давала более социально заостренную характеристику Глумовой. Это была женщина, готовая на любую подлость, чтобы выбиться в обществе и продвинуть своего сына.

Из последних ролей Турчаниновой нужно выделить две — старуху Барабошеву в «Правде хорошо, а счастье лучше» и Арину Галчиху в «Без вины виноватых». Барабошеву Турчанинова играла замечательно. В ее Барабошевой была и закоснелая суровость, и здравый смысл, и нелепые жестокие причуды и предрассудки, и женское тщеславие и человечность.

Одна из лучших ролей Турчаниновой, унаследованных от О. О. Садовской, была роль Арины Галчихи. Она играла ее в течение многих лет. Персонаж этот действует в двух актах, но первый акт театр, как правило, опускает. Поэтому Арина Галчиха участвует только в одной сцене. Перед актрисой стояла задача как бы расшифровать то патологическое состояние, в которое впала Арина Галчиха.

Турчанинова изображала дряхлую и словно окаменевшую старуху с неподвижным лицом, в которой только изредка пробуждается нечто человеческое.

Яблочкина была старше Турчаниновой и Рыжовой и не входит в плеяду актеров, о которых идет речь. Но в наше время она воспринимается как их ровесница. Я не застал актрису в ее молодых ролях, но она, как говорят, блистала в амплуа «кокет». Так назывались такие роли, как Лидия в «Бешеных деньгах» или Коринкина в «Без вины виноватых». Для этих ролей она имела все данные — была прекрасно сложена, красива, умела передавать очарование молодости. Что касается ее поздних работ, то я видел ее в Мурзавецкой, Мамаевой, Гурмыжской. Как это ни

В. Н. РЫЖОВА  
 В РОЛИ АНФУСЫ  
 («ВОЛКИ И ОВЦЫ»)  
 Малый театр, 1944 г.

Фотография

Центральный театральный музей,  
 Москва



странно, мне было очень трудно, когда я смотрел эти роли, оторваться от характера актрисы, от ее прелестных человеческих качеств — она была доброй, горячо любившей людей женщиной и переносила эти свои качества на героиню Островского. При большом мастерстве и юморе Яблочкиной, персонажи, подобные Гурмыжской и Мамаевой, были в ее исполнении слишком привлекательными и мягкими по характеру.

Яблочкина прекрасно играла глухость и простодушие Мамаевой. Но в этой Мамаевой не было цинизма, а в ее искренности было столько наивности, ее кокетство было таким незамысловатым, что образ получал иное звучание по сравнению с задуманным Островским.

Яблочкина мастерски передавала глупое кокетство Гурмыжской и ее томные любовные мечтания, но ее Гурмыжская была недостаточно жестока с Аксусей, не было и бессердечия в ее отношении к Несчастливцеву. Поэтому роли Яблочкиной в пьесах Островского, как мне кажется, не всегда вполне совпадали с образами, созданными великим драматургом.

#### 4

Малый театр, как и театр Александринский, были связаны тесными нитями с дореволюционным провинциальным театром. В сущности творческий метод и стиль исполнения всего русского театра до возникновения театра Художественного был один и тот же. Поэтому актеры из провинции и из Александринского театра, если они были талантливы и твердо

стояли на реалистической платформе, очень быстро усваивали тон Малого театра, как равные входили в его коллектив и становились равноправными его участниками.

Я хочу рассказать о некоторых таких актерах, которые, придя со стороны, стали звездами первой величины в Малом театре.

М. М. Климов пришел в Малый театр из Александринского. В молодости он был актером на роли любовников, играл даже Паратова. В Малом театре выступал, как комедийный актер. У него была очень яркая внешность — большой, грузный, округлый. Но несмотря на эту грузность, актер он был очень легкий, обладал к тому же высоким голосом.

Он выступал не только в театре, но и в кино. Так, в известном фильме Протазанова «Бесприданница» он серьезно и с большим мастерством сыграл роль Кнурова.

Знаменитой ролью Климова был Телятев в «Бешеных деньгах». Играл он эту роль в течение многих лет и играл превосходно. Но все же в характере трактовки уступал своему предшественнику Южину, исполнявшему ее с непревзойденным совершенством. Разница в трактовке состояла в следующем. Климов играл ленивого и опустившегося человека, опустившегося настолько, что он был деятелен только в сфере мелкого прожигания жизни.

Южин толковал Телятева иначе. Он играл его как бездельника по убеждению, философа безделья и легкого отношения к жизни, защитника философии «бешеных денег». Такая трактовка кажется мне более интересной и отвечающей замыслу Островского.

Другой знаменитой ролью Климова был Городулин из «На всякого мудреца довольно простоты». Его Городулин до крайности легкомыслен, с какой-то удивительной легкостью носит на тонких ногах свою грузную фигуру, сопровождает коротким хохотом каждую собственную остроту и без конца поправляет изящным жестом свои щегольские бакенбарды. В исполнении Климова Городулин вовсе не дурак. Он представитель либеральных воззрений, играет в обществе определенную роль, умеет выступить с речью, произнести спич. Правда, либерализм Городулина приобрел несколько чудаческий оттенок, в нем есть некоторое фанфаронство, какая-то несерьезность.

Но этот Городулин вполне понимал свои интересы — он первый заявил, что Глумов нужен обществу, что с ним удобнее и легче. Он может избавить от необходимости сочинять речи, даст нужный совет. При всей комедийной яркости образ был вовсе не схематичным, Климов давал живого человека во всей его сложности.

В «Волках и овцах» Климов играл Лыняева. В какой-то мере он повторял здесь краски, которыми пользовался, создавая Телятева. Это был Телятев, живущий в деревне и потому позволяющий себе еще больше распускаться — ходить в каком-то потасканном чесучовом костюме, при всяком удобном случае ложиться на диван и т. д.

Но при этом Климов и Лыняева играл совсем не глупым, а умным и даже не лишенным деловитости. Ведь не кто иной, как Лыняев, напал на след плутней Мурзавецкой.

Вторую половину спектакля — сцену завлечения Лыняева Глафирой и превращение его в мужа под каблуком у жены Климов играл почти в водевильном плане.

Не брезговал Климов и ролями, которые в современном театре считаются второстепенными. Так он очень сочно и ярко играл Милонова в «Лесе», другой по сравнению с Городулиным вариант либерала, но либерала менее юркого и активного, более сладкого и медоточивого. Образ, который создал Климов, был настолько рельефен и определен, что его можно было воспринимать как нарицательную фигуру для обозначения либерализма.



В. Н. РЫЖОВА В РОЛИ АНФУСЫ, И. В. ИЛЬИНСКИЙ В РОЛИ МУРЗАВЕЦКОГО  
(«ВОЛКИ И ОВЦЫ»)

Малый театр, 1944 г.

Фотография

Центральный театральный музей, Москва

Если Климов пришел в Малый театр из Александринского, то другой знаменитый актер этой плеяды — Костромской пришел из провинции. Он сразу стал в театре своим, вошел как в новые, так и в уже идущие спектакли. Он играл во многих пьесах Островского — исполнял роль Восемьбрата («Лес»), Нарокова («Таланты и поклонники»), Кучумова («Бешеные деньги»), Коршунова («Бедность не порок»), Мамаева («На всякого мудреца довольно простоты») и другие. Костромской был ярко характерный актер и каждую исполняемую им роль наделял своеобразными и оригинальными человеческими свойствами.

Социальность искусства Костромского ярко выступала в исполнении роли Восемьбрата. Это был деловой и хитрый хозяйчик, кулак.

Разорившегося барина, страстно преданного искусству, тонко и совершенно играл Костромской в «Талантах и поклонниках». Это был аристократ духа в самом высоком смысле этого слова. Он настолько захвачен своей страстью к искусству, что верилось, все другие житейские заботы отходят у него на задний план.

Особенно хорош был в его исполнении последний монолог, когда Нароков произносит тост за счастье уезжающей Негиной.

В «На всякого мудреца довольно простоты» Костромской в очередь с Яковлевым играл Мамаева и, на мой взгляд, его исполнение было интереснее. Дело в том, что Яковлев отказался в этой роли от раскрытия сложности и противоречивости персонажа, он играл Мамаева недалеким и даже глупым человеком. Наоборот, Костромской показывал незауряд-

ную житейскую ловкость Мамаева, которую тот, несмотря на свое чудачество, проявляет во всех делах. Особенно ловко действовал Мамаев — Костромской в сцене, когда уговаривал Глумова ухаживать за своей женой.

Для того чтобы показать, как разнообразно было дарование Костромского и какие различные типы мог он создавать, вспомним еще Коршунова в «Бедности не порок». Костромской наделял его большой внутренней силой. Верилось, что такому Коршунову дана власть над Гордеем Карповичем, он может оказывать мощное духовно-растлевающее влияние на человеческую душу.

Актером, пришедшим из провинции, был также М. С. Нароков. Мне довелось видеть его в спектакле «Лес», в котором он играл роль Несчастливцева.

Спектакль этот поставил в 1921 г. такой крупный режиссер, как Санин. В нем играли большие артисты театра. Именно там Лешковская создала свою Гурмыжскую, Правдин и Яковлев играли Аркашку, упрямую и строптивую Аксюшу — Гоголева. В отличие от Садовского Нароков играл Несчастливцева прежде всего как провинциального трагика. Но театральный пафос актера он наполнял душевными движениями живого человека.

Придя в Малый театр, блистательный комедийный актер С. Кузнецов сыграл в репертуаре Островского роль Юсова, игранную им и раньше. Его Юсов — закоснелый чиновник давних времен, для которого вся система взяточничества и низкопоклонства была естественной сферой жизни. Замечательно проводил он финальный монолог первого акта, пользуясь формой непосредственного разговора со зрителем.

Как видим, эти замечательные актеры, пришедшие в Малый театр со стороны, вполне усвоили его метод «глубинной вспашки характеров», давали характеры сложные, оттеняли в каждом из них ум, оригинальность, человеческое начало.

Происходило это, конечно, прежде всего потому, что они глубоко вчитывались в Островского и переносили на сцену во всей сложности данную им характеристику действующих лиц. Но и сама атмосфера Малого театра была такой могучей, столь верной реализму и столь богатой мастерством, что она быстро захватывала и подчиняла себе каждого талантливое человека.

## 5

Эта атмосфера, царившая в Малом театре, не позволяла ни одному из его актеров остаться вне репертуара Островского. Первые актеры с равным интересом и увлеченностью играли не только центральные, но и второстепенные роли. А игравшие второстепенные эпизодические роли также были большими мастерами, тонко чувствовавшими стиль Островского.

Двумя непосредственными учениками А. П. Ленского, коренными актерами Малого театра, были М. Ф. Ленин и С. В. Айдаров.

М. Ф. Ленин был актер талантливый, но неровный. В конце своего творческого пути М. Ф. Ленин сильно «заштамповался» и стал в какой-то мере одиозной фигурой.

Но в 20-е годы, когда в памяти М. Ф. Ленина были еще живы уроки Ленского, он с успехом играл многие роли. К числу наибольших его удач, кроме Кречинского, надо отнести Паратова из «Бесприданницы». Он исполнял эту роль на сцене Малого театра, играл ее в филиале на Таганке и в театре Корша, куда уходил одновременно с Пашенной, игравшей в этом спектакле Ларису. Вообще «Бесприданница» шла в театре Корша

с очень сильным составом. Карандышева играл Рыбников, его тетку — Блюменталь-Тамарина, Кнурова — Петровский, который смог сделать немногословный этот персонаж чрезвычайно значительным, вполне поняв в этом смысле замысел Островского.

Траговка роли Паратова была у М. Ф. Ленина очень оригинальной. М. Ф. Ленин показывал его как бреттера, человека, наделенного удачью, размахом, барственным пренебрежением к материальным благам и широтой. Он показывал и барское хамство Паратова. Гораздо меньше оттенял М. Ф. Ленин ту трезвость и расчетливость Паратова, которая составляет оборотную сторону его поведения. Конечно, социально-критическая тенденция в такой трактовке в значительной степени пропадала. Но образ был оправдан в том смысле, что зрителю было понятно — такого Паратова может полюбить Лариса. Она приняла его блестящие внешние качества за истинную сущность. Паратов этот оказывал воздействие не только на Ларису. Его влиянию, пускай в узкой сфере, подчинялись и Кнуров и Вожеватов, он руководил ими и вовлекал их в свои замыслы. Он был властелин и хозяин.

Играл М. Ф. Ленин и другие роли в репертуаре Островского. Особенно удачным было его исполнение роли Агишина в «Женитьбе Белугина».

С. В. Айдаров пользовался в Малом театре большим уважением как актер, режиссер и педагог.

Один из непосредственных учеников Ленского, он некоторые роли в пьесах Островского подготовил под руководством учителя, играл и роли самого Ленского.

Айдаров был актером очень разнообразным. Он играл роли людей мягких и обаятельных, таких как Дудукин, Берендей, играл суровых и хищных, подобных Ивану Грозному («Василиса Мелентьева») и Вышне-вскому («Доходное место»). Роль Дудукина Айдаров играл непосредственно после Ленского, следуя его рисунку и манере. Я слышал много рассказов о том, как трактовал ее Ленский, видел и самого Айдарова. Оба они следовали за Островским, которого понимали, по моему, очень верно.

Мне кажется, что всякая попытка опорочить Дудукина, что часто делают современные актеры, обречена на провал. Дудукин не хищник, в его характере нет жестких и властных черт, которые есть в характеристике, скажем, Великатова или Беркутова, нет у Дудукина и хватки делового человека. Дудукин — барин, живущий на средства, доставшиеся ему по наследству. Он добряк, человек развитой и интеллигентный, умеющий тонко чувствовать. Конечно, в его поведении есть некоторая легкомысленность, он легко заводит романы с актрисами, но в его существовании есть и нечто грустное. В этом отношении замечателен его последний монолог, в котором он раскрывает драму и бесполезность собственного существования. Айдаров, вслед за Ленским, вносил в этот монолог чеховскую ноту и чеховскую грусть, с горечью произносил он слова: «У нас у людей интеллигентных в провинции... только два занятия: карты и клубная болтовня. Так почтим же талант, заставивший нас забыть наше обычное времяпрепровождение...»

Невозможность найти себя в провинциальном мире, чувство тоски — этот мотив придавал спектаклю особую тонко звучащую ноту.

Из ролей «жестких» я помню в исполнении Айдарова две. Он был выдающимся Грозным в «Василисе Мелентьевой».

Это был Грозный последних лет, Грозный страшный и безумный монарх. Айдаров прекрасно владел гримом. Его Грозный и внешне казался словно сошедшим с картины. Но главное, чем поражал он, — сила и яркость темперамента.

Очень значителен был в исполнении Айдарова и Вышне-вский из «Доходного места». Крупный бюрократ, хищник, стяжатель, вместе с тем

человек, охваченный трагической любовью к женщине, которая его не любит и которую он должен держать в повиновении, — все это ярко выступало в созданном им образе.

Если Вышневецкий — чиновник, то другой персонаж, которого играл Айдаров, — Гордей Торцов, типичный купец, правда, купец, желающий держаться европейских манер. Этот Гордей Торцов был простодушен и наивен. Может быть, Айдаров играл его более мягким, чем нужно. Торцов был игрушкой в руках Коршунова. Самодурство его было не природным, это было самодурство, разожженное Коршуновым. Поэтому финал комедии, когда Гордей кается и вступает на путь добра, был вполне подготовлен и закономерен.

Одна из лучших ролей Айдарова — Дулебов из «Талантов и поклонников». Главная сцена Дулебова — сцена в первом акте, когда он приходит к Негинной и предлагает взять ее на содержание. Айдаров играл ее очень оригинально и чрезвычайно убедительно. Он не прибегал к сладострастным ужимкам, мужским заигрываниям и попыткам приласкать Негину, а проводил сцену деловито, серьезно, с достоинством. Дулебов уверен, что его предложение примут и искренне удивляется афрону, который получил.

В этой вере в справедливость и законность своего предложения и заключалась правда и сила исполнения.

Из других ролей Айдарова я хотел бы отметить Бадаева в «Лесе», которого он играл как военного бурбона и ретрограда, при помощи яркого грима придавая ему характерность и выразительность.

Играл Айдаров и роль отшельника в «Воеводе». В роли этой есть нечто сказочное, отшельник — человек не от мира сего, носитель правды, чистоты, добра. Айдаров и по внешности был романтичен и иконописен, играл он отшельника с большим вдохновением.

Менее значительное место занимал в труппе Малого театра В. Ф. Лебедев. Но это тоже был очень яркий и очень типичный для Малого театра того времени актер. Лебедев был самым известным эстрадным чтением-рассказчиком. Он сам считал себя продолжателем дела Горбунова, читал рассказы Горбунова, сочинял и читал свои собственные рассказы.

Лебедев — комедийный актер буфонного направления. Для того чтобы отметить его разнообразие, я приведу три его роли. Первая — Облезлов в «Воеводе». Облезлов — подъячий, который состоит при воеводе и которого в финале спектакля назначают судить воеводу. Лебедев играл без того, что сегодня называют гротеском, но он несколько подчеркивал, сатирически обнажал черты лизоблюда и подхалима, избличая человеческое ничтожество Облезлова.

В «На всякого мудреца...» он в очередь с А. В. Васениным исполнял роль Голутвина. Но играл его интереснее и острее. Образ в чем-то соприкасался с образами Достоевского. Это был неудачник, маленький человек, озлобленный на мир. Злоба и мстительность составляли внутренний стержень этого ничтожного человека в исполнении Лебедева.

И наконец, он же каким-то чудом перевоплощался в учителя Иванова из комедии «В чужом пиру похмелье». Высокое достоинство этого интеллигента, преданного труду и культуре и живущего в окружении чуждых и непонимающих его людей, была передано Лебедевым без всякого комизма и поразительно верно.

Мне осталось упомянуть еще таких типичных для Малого театра актеров, как Гремин, Лавин, Хлебников, Полетаев, игравших по большей части роли слуг. Надо сказать, что задача, стоявшая перед ними, была не из легких. Ведь слуги Островского весьма разнообразны. Об них можно написать специальное исследование. Они отражают различные психологические типы и различные социальные формации.

Чтобы пояснить это, я остановлюсь на деятельности одного из этих актеров — Гремина. Гремин был одним из прямых учеников Ленского, интеллигентным человеком, большим знатоком литературы. Он очень любил произведения Диккенса, которые читал в подлиннике, специально изучив для этого английский язык.

Хотя слуги и были как бы главной сценической специальностью Гремина, он играл и купеческие роли. О том, как тонко различал он эти роли и понимал их, свидетельствуют две из них.

Он играл старого Белугина, трактуя его как довольно примитивного и заурядного купца. Но у этого заурядного человека была и сердечность, и понимание того, что век его уходит и надо уступать дорогу молодым. А рядом с ним купец Епишкин из «Не было ни гроша...», живое воплощение комических сторон жизни, дикого невежества и фанатической грубости. Но маленькие шедевры Гремина — роли слуг. Они были удивительно разнообразны. Павлин — слуга из «Волков и овец». Это слуга, который поддерживал дом Мурзавецкой, приходивший в упадок и запустение. В этом был смысл его деятельности, это сквозило в каждом его движении. Другой тип слуги — Василий Иванович из «Бешеных денег» слуга-сотрудник своего барина, он был даже в Европе (12 верст до Лондона не доехал). Василий Иванович себе на уме и понимает, что наступил деловой век.

Главное в таланте Гремина заключалось в магической вере в истину того, чем жили эти люди. Он чувствовал себя в этом мире, созданном Островским, свободно и легко и знал, как себя вести в нем.

Прекрасно играл слугу Карпа в «Лесе» Полетаев. Карп — слуга-философ, все понимающий и даже помогающий людям, поучающий их. Он передает записку Аксюше, он учит гимназиста, как надо ему вести себя с барыней.

Из маленьких второстепенных ролей каждый из этих актеров делал шедевр.

## 6

После Великой Октябрьской революции в Малый театр пришел новый зритель. Многие пьесы, шедшие тогда на сцене театра, сразу обнаружили свою негодность и выпали из репертуара. Самыми ценными и нужными для нового зрителя оказались пьесы Островского. При этом Малый театр не ограничивался спектаклями на своей основной сцене и даже на сцене своего вновь организованного филиала. Было множество выездных спектаклей. Выезжали прежде всего с пьесами Островского. Конечно, это была не «Снегурочка» и не «Воевода», не исторические хроники, сложные по монтажке, а те пьесы, которые шли в дежурных павильонах. Грузили незамысловатые костюмы и декорации, порой спектакли шли даже в сукнах, без всяких декораций. С транспортом было трудно, участники спектаклей собирались на Страстной, ныне Пушкинской площади, откуда спецтрамвай или грузовик вез их в отдаленные районы.

В этих поездках принимали участие не только молодые актеры, но и корифеи театра. Ездили по выездным спектаклям и Южин, и Правдин. В рабочем клубе можно было увидеть «Без вины виноватые» с Ермоловой, О. О. Садовской, Остужевым.

Поездки эти сопряжены были с большими трудностями. Бывали случаи, когда спецтрамвай этот портился. Однажды он испортился надолго, и вожатый не смог его починить. Тогда Остужев, питавший большой интерес к слесарному делу, полез под вагон — помогать вожатому.

Итогом и естественным развитием клубной работы было открытие в 1922 г. филиала в тогдашнем рабочем районе на Таганской площади. Этот рай-

онный театр имел большое идейно-воспитательное значение. В сезон 1923/1924 г. в нем были возобновлены пьесы Островского «Гроза», «Не так живи, как хочется», «Поздняя любовь», «Свои люди — сочтемся!», «Бесприданница» и другие.

Они были возобновлены с двух-трех репетиций.

И в этих старомодных постановках Островский имел огромный ошеломляющий успех у нового зрителя. Примитивность декораций, элементарность мизансцен никак не мешали их восприятию, а простота, естественность и рельефность игры волновали зрителя.

Я уверен, что первые успехи Малого театра в советском репертуаре, такой, например, спектакль, как «Любовь Яровая», были возможны только потому, что главные исполнители прошли школу Островского.