

192С
М-82

И.МОСКВИН



У. Мосевич



M-82

КАБИНЕТ
АКТЕРА И РЕЖИССЕРА

НАРОДНЫЙ АРТИСТ

И. М.

МОСКВИН

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

Под редакцией И. Крути

ЯНВ 2012

ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

1 9 4 8

28 СЕН 2005

БИБЛИОТЕКА 6730
ЦЕНТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА
ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ
РУКОВОДЯЩИХ И ТВОРЧЕСКИХ СОВЕТНИКОВ

НАРОДНЫЙ АРТИСТ



ван Михайлович Москвин сыграл на сцене Художественного театра 49 ролей, из них 35 в русском классическом и современном репертуаре.

В течение 48 лет Москвин с искусством, нетленным и мудрым, играл царя Федора. Он был одним из проникновенных создателей чеховского театра. Актерский гений Москвина сообщил спектаклю «Братья Карамазовы» его взрывчатую нравственную силу. Без творческих прозрений Москвина не прозвучал бы в Художественном театре так глубоко и сильно толстовский «Живой труп».

Москвин замечательно играл в пьесах и европейского репертуара. Арнольд («Михаил Крамер»), Тесман («Гедда Габлер»), Отерман («Драма жизни») были интересными и сложными характерами. Но они могли быть иными — не только такими, какими их увидел и показал Москвин. В русском же национальном репертуаре его сценические создания были непреложны.

Если Москвин входил иногда в противоречие с автором, то только в частности внешней характеристики типа. Его Федор Протасов не был стопроцентным аристократом. В том, как он играл Снегирева, легко было обнаружить известные отступления от «буквы» Достоевского. Пьяное «словотворчество» Хлынова было симпровизировано самим Москвиным. Но эти «вольности» Москвина, подсказанные природой его таланта, всегда приводили как раз к тому, что сценический образ являлся перед нами очищенным от всего случайного, второстепенного, незначущего. Если только писательские боль, радость, гнев, сарказм или бунт находили отзвук в его собственном сердце, Москвин открыто и радостно воспринимал авторское творение в свою душу. Тогда раскрывались глубочайшие и чистейшие родники его искусства. Тогда он легко и свободно, самостоятельно творил, и как бы самобытно и необычно ни было его сценическое создание, оно всегда оставалось именно таким, каким оно рисовалось автору в самые вдохновенные минуты творческого прозрения.

Москвин, по свидетельству Вл. И. Немировича-Данченко, «надорвал сердце» в работе над Мочалкой-Снегиревым. Не потому ли, что совсем не просто было в 1910 году, в пору столыпинской реакции,

не поддаваться соблазну упадочной «богоборческой» или «богостроительской» моды в истолковании и воплощении образов Достоевского, обойти его реакционные воззрения и вдохновиться именно тем, что составляет непреходящую силу его писательства, — его душевной болью за неустройство мира? Не ложь его философии, а правда жизненных наблюдений Достоевского обожгла сознание и сердце художника сцены. У Достоевского «Мочалка», безжалостно мучительствуя, обнажает свои страдания. Снегирев Москвина застенчиво скрывал свой надрыв от чужого взора. В дающейся с трудом сдержанности, в значительности напряженных пауз, в подергиваниях лица и прищуре полных слез, но не плачущих глаз ясно и отчетливо звучала тема человеческой гордости, законно взывающей к миру: «За что?» Так капитан Снегирев Достоевского стал Снегиревым и Москвина.

Получив роль Епиходова, Москвин, как известно, «применил ее к своим данным», а Чехов не только на это не рассердился, а «дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина» (Станиславский). Но этим работа Москвина над ролью Епиходова только началась. Подлинную сущность этого странного человека, подлинно чеховское в его характере Москвин окончательно разгадал позже, когда он расслышал в смешном и нелепом самоутверждении Епиходова нотку искренней человеческой тоски. Тогда недоумение незаслуженной обиды навсегда застыло в широко раскрытых глазах «изящного» конторщика, и люди уже не смеялись над двадцатью двумя епиходовскими несчастьями... Чеховский Епиходов был в равной мере и созданием Москвина.

Федор Протасов в исполнении Москвина не был барином, светским человеком, каким он является у Толстого. Москвин играл мягкого, искреннего, скромного, даже стеснительного человека. И душевные качества этого человека властью москвинского таланта будили у зрителя жажду освобождения от жестоких пут светской морали, от власти бездушного церковного закона, от мертвящего буржуазного быта. Так в сценических образах, созданных Москвиным, всегда жила большая тревога за человека, и такое же чувство тревоги зароняли они в душу зрителя.

Искусство Москвина никогда не мирилось с напрасными страданиями человеческими, с унижением человека, с властью над ним законов собственнического общества — закона денег и закона силы. Вот почему не знало оно кротости в великой своей любви к человеку.

Для Федора Иоанновича, каким его создал Павел Орленев, характерны были то тихая жалоба, то вопль отчаяния бессильного перед жизнью и боящегося жизни мечтателя. Москвин же выделял в нравственном облике Федора не одну только «слабость духа», но еще его правдивость, душевность, стремление к новым, лучшим формам общежития. Федор Москвина знал больше горечи, чем тоски, и скорее жаждал недоступной ему деятельности, чем бежал от нее.

И Лука в «На дне», в особенности в последние годы, не был у Москвина равнодушным к человеку утешителем. Он рассказывал людям о «праведной земле» не из одной только потребности скрасить

их тяжелую долю, но еще и напоминал им о существовании целей, во имя которых стоит жить и к которым стоит стремиться. Иначе Москвин не мог играть. Его искусство всегда вдохновлялось тем же пафосом действенного гуманизма, который составляет идейную основу русской литературы, тот ее нравственный закон, который обязывает людей бороться за общее счастье.

Этот нравственный закон определил и ту страстность, которую Москвин вкладывал в изображение сатирических образов прошлого. Когда он играл Прокофия Пазухина, Хлынова или Ноздрева, Голутвина или Загорецкого, «самого» Фому Опискина, смешное обращалось страшным. Москвинская озорная гипербола была беспощадна в изображении смрада старой чиновничьей и купеческой России, вставала ли она перед зрителем в свете гоголевского «смеха сквозь слезы» или в беспощадной резкости щедринского памфлета.

Талант Москвина был рожден, воспитан, вспоен русским народным гением, страданием народа, его мечтой о грядущем и ныне обретенном счастье. Именно поэтому и был Москвин неповторимым и гениальным актером театра Гоголя и Грибоедова, Островского и Чехова, Достоевского, Щедрина, Горького. Именно поэтому Москвин стал одним из самых передовых актеров нашего времени и как общественный деятель и как мастер, творящий новое, советское искусство русского театра.

«Наш советский театр, — говорил И. М. Москвин в 1936 году, отчитываясь перед избирателями в работе Чрезвычайного VIII съезда Советов, принявшего проект нашей Сталинской Конституции, — должен быть реальным, действенным, а для этого нам надо очень прислушиваться и разглядеть, чем живет страна, какие у нее победы и неудачи, к чему она стремится, что ее волнует, и на волнующие страну вопросы отвечать большими, значительными спектаклями». И в том же 1936 году Москвин сыграл роль профессора Горностаева в «Любови Яровой» К. Тренева.

Никто, конечно, не навязывал первому актеру Художественного театра роль, вовсе не требующую исполнительского мастерства москвинских масштабов. Но такова была, очевидно, повелительная потребность в создании современного положительного образа высказать и утвердить себя как советского социалистического художника, что Москвин ухватился хотя бы за эту небольшую по размерам, но значительную по идейно-психологическому содержанию роль.

До того (в 1928 году) Москвин сыграл роль Павла Червакова в «Унтиловске» Л. Леонова. Ни грана сочувствия не нашлось в душе самого русского из русских актеров к уходящему в небытие «унтиловскому человеку». Москвин возненавидел духовную скудость унтиловского психологического подполья и не поверил ни в «красивые» слова, ни в истерические вопли, которыми пыталась кого-то разжалобить и к кому-то апеллировать уже бессильная, но еще бунтующая, уже мертвая, но еще выдающая себя за живую, старая, собственническая, духовно нищая обывательская Русь. Отрицая и казня своим Черваковым ветошь прошлого, Москвин утверждал таким образом правду и красоту настоящего, нового. Однако это было только утверждение

«от противного». Москвин не мог не создать и образа, которым он непосредственно сказал бы революции свое «да будет!». В репертуаре МХАТ того времени такой материал, учитывая амплуа Москвина, могла ему дать только роль Горностаева.

Горностаев Москвина был одновременно потрясен и восхищен катастрофой, обрушившейся на привычный и не очень ему нравящийся мир злого стяжательства. Горностаеву—Москвину все было интересно: новые люди, их судьбы, их дела, их мечты. Он с удивительной легкостью принимал все выпадающие на его долю трагикомические невзгоды. Его никогда не оставлял простодушный и открытый юмор. Непоколебимо жаждущим справедливой, разумной и чистой жизни бродил с лотком среди пьяного белогвардейского сброда умный, душевный русский интеллигент, и ничто не было в силах сбить его с пути, на котором он встретился и навсегда побратался, с революцией, (большевизмом, коммунизмом).

И до революции основным мотивом сценического творчества Москвина было возвеличение всякого рода «взыскующих града» людей, можно сказать — их апофеоз. Но в прошлом москвинские герои всегда были совестливыми мечтателями, сжигаемыми тоской, горечью, болью. Это были страстотерпцы, а не деятели. Подвижники, а не строители жизни. Люди эмоций, а не принципов. Они нуждались в том, чтобы кто-то посочувствовал их бесплодным усилиям и пожалел их напрасные страдания. В конечном итоге Москвин до революции создавал образы искусства, в основе которых лежала глубокая вера в «общечеловеческие» идеалы гуманизма, искусства, отнюдь не нейтрального по отношению к неустройству собственнического общества, но совершенно не знающего суровых и трудных путей к действительному его уничтожению.

Работая над образами советской драматургии, Москвин внес важные поправки в это свое искусство. Раздавленного колесницей истории москвинского Павла Червакова не за что пожалеть: его «восстание» было общественно аморальным. Даже у пакостного Опискина, каким его создал Москвин, в маслянисто-блудливых глазах ханжи и тирана мелькал порой какой-то вопрос к жизни и недоумение: то ли воспоминание о пережитых им, приживальщиком, унижениях от генерала, бывшего владельца села Степанчикова, то ли жгучее чувство обиды за свои литературные неудачи. Фома, издеваясь над людьми, все-таки кому-то за что-то мстил. Черваков же восставал против самой жизни, против высших ее принципов, против человечности и прогресса. У Червакова и очки не могли скрыть взгляда, полного ненависти к новому миру, и именно этот взгляд исподлобья выдавал «унтиловского человека» с головой, не оставлял места для малейшего сочувствия ему. В полном и безоговорочном осуждении всех «обиженных» Черваковых и было то новое, что здесь впервые открылось в искусстве Москвина. Так же ново прозвучали в его творчестве осознанный стойкий и активный оптимизм Горностаева. Теперь Москвин утверждал своим искусством, его философией и его эстетикой нравственную красоту человека, с открытой душой идущего навстречу народной революции и становящегося в ряды ее верных

деятели. Так расслышал художник зов народа, зов своего времени, зов истории. Так ответил он на них своими сценическими созданиями.

Большим горем для Москвина являлось отсутствие в советской драматургии материала, достойного его таланта. После Горностаева на протяжении чуть ли не десяти лет ему привелось сыграть в современном репертуаре только Горлова во «Фронте» да адмирала Белоброва в крохотном эпизоде из спектакля «Офицер флота». Литературный, жизненный, психологический и социальный материал этих ролей был Москвиным не только исчерпан до дна, не только воплощен в четкую и ясную сценическую форму, но и по-своему освещен. Достоин внимания: сатирический образ Горлова приобрел в исполнении Москвина черты глубоко драматические, а суровый характер строгого адмирала оказался исполненным мудрого и светлого юмора.

Горлов Москвина не знал головокружения от своего генеральства. Он был уверен в победоносности своего полководческого умения. Его конфликт с Огневым был глубоко принципиальным. Он был как-то по-своему лиричен и задумчив. Не оставалось сомнения, что Горлов — талант, но талант, остановившийся в своем развитии, не способный ответить на требования современной военной науки. Было ясно и то, что снятие Горлова с поста командующего, исторически неизбежно и необходимо во имя высших целей и задач освободительной войны. И все же Москвин не мог и не хотел забыть, что Горлов — герой гражданской войны, большевик, проливавший свою кровь за советскую власть. Москвин не мог и не хотел забыть, что Горлов — сын трудового народа, что быть русским для него означает быть советским. Москвин верил и заставлял поверить зрителя, что природный талант, ум, честность, стойкость Горлова, его верность партии подскажут ему, как жить, чтобы вновь стать достойным деятелем на советском поприще, и что таким деятелем он несомненно будет. Москвин не мог предать такого человека общественному остракизму. Горлов Москвина очень тяжело переживал известие о своей отставке. Мы чувствовали, что справедливая победа Огнева оплачивается дорогой ценой. Образ Горлова и весь спектакль приобретали драматическое звучание. Сатира Москвина была теперь аскетична в выборе сценических красок и приемов. Она была и гневна и скорбна. Она была правдива и потому беспощадна. И вместе с тем она была оптимистична в своей вере в духовные силы русского советского человека.

Контр-адмирал Белобров из пьесы «Офицер флота» строг, требователен, чуток и человеколюбив. Он управляет, командует, воспитывает, готовит победы и, несомненно, их одерживает. Достаточно небольшого «набора» бытовых «моряцких» черточек, чтобы у опытного актера образ получил театральную убедительность. Но Москвин почти полностью пренебрег такого рода характерностью. Он обратился к им самим нафантазированной биографии Белоброва, к его жизненному пути революционера, и в содержании этой типической биографии советского военного деятеля обрел тему роли, тему образа. Мудрость большевика стала главенствующей чер-

10й Белоброва. Мудрость революционера и воина руководит его суждениями и выводами. Мудрость многоопытной жизни позволяет ему сразу и, что называется, насквозь видеть людей и понимать мотивы их поведения. Это, естественно, давало Белоброву ощущение некоторого превосходства над окружающими. Но это ощущение переключалось Москвиным в тонкое и пленительное чувство лукавой иронии Белоброва над собственным стариковским «всезнайством» и над теми, кого он уже давно раскусил, но кто, волнуясь, еще только ожидает окончательного адмиральского слова.

Мудрая ирония и явилась источником того доброго и ласкового юмора, который светился в полных торжества и удовлетворения глазах москвинского Белоброва в те минуты, когда он еще задавал Горбунову строгие и требовательные вопросы или еще стыдил Кондратьева, хотя уже знал, что оба они чудесные советские ребята и великолепные офицеры. Именно белобровский юмор позволял нам разглядеть духовное богатство советского флотоводца. Именно юмор лишал Белоброва — Москвина какого бы то ни было налета морской экзотичности: он и без того был по-настоящему красив в своей моральной силе и правоте.

Искусству Москвина была свойственна та «субъективность», которая, по Белинскому, не допускает художника «с апатическим равнодушием быть чуждым миру, им рисуемому, но заставляет его проводить через свою душу живую явления внешнего мира, а через то и в них вдыхать душу живую». Творчеству Москвина национальность и глубокую современность сообщила как раз его «субъективность», его, художника, взгляд на мир, на жизнь народа, на задачи театра. Вряд ли были у Москвина какие-то особые, точно сформулированные теоретические воззрения в области искусства. Но он твердо знал главное: что искусство должно идти от жизни и творить во имя жизни, что оно обязано быть высоко нравственным, идейным, страстным, чистым, возвышенным, предельно человеческим. Так он и творил, черпая вдохновение из впечатлений бытия, своего глубокого всестороннего знания жизни, знания народа в его горестях и радостях, в его мечтах и борьбе.

Вот почему искусство Москвина было тесно, неразрывно связано с русской литературой, не с созданиями того или иного ее корифея, а со всей нашей литературой, ее духом, направлением, смыслом, сущностью.

Вот почему созерцательное в первые годы его формирования искусство Художественного театра сумело принять в свои недра спокойное, тревожное искусство Москвина и в дальнейшем так много взять от него для себя.

Вот почему Москвин был бесконечно искренен, когда публично рассказывал о том, как он «из своей прежней, дореволюционной жизни притащил с собой огромный 43-летний хвост старой жизни» и как, «всматриваясь, вглядываясь в большевизм», он и сам стал «непартийным большевиком».

Вот почему, наконец, он так страстно рвался к работе над образом советского человека и так глубоко захватывал жизнь и советскую

правду, создавая свои эскизы к оставшемуся неосуществленным большому сценическому портрету нашего современника...

Изучение творчества Москвина с точки зрения исторических закономерностей, формировавших его искусство, не может, очевидно, обойти такие кардинальные проблемы, как национальные особенности и народность его стиля, жизненные истоки москвинского театра и степень влияния на него русской сценической традиции, воздействие на творчество Москвина передовых гуманистических идей родной литературы и ее поэтического склада, определение и конкретизация нового, что принесло в искусство Москвина советское время.

Однако эти и другие темы требуют серьезной предварительной работы по изучению и систематизации огромного числа газетных и журнальных статей — откликов на спектакли Художественного театра с участием Москвина. Работ же, специально посвященных Москвину, у нас до крайности мало: это превосходная статья П. Маркова, небольшая монография покойного Ю. Соболева, известная книга Н. Чушкина и Б. Ростоцкого о спектакле «Царь Федор Иоаннович» да книжка В. Виленкина, с достаточной полнотой и точностью фиксирующая сценические образы, созданные Москвиным на сцене Художественного театра. Вот и все. Не собраны и не обработаны материалы биографии Москвина. Очень мало до сих пор известно о первых годах его работы на провинциальной сцене; совсем нет у нас сведений о том, как Москвин работал над своими сценическими созданиями; нет наблюдений над тем, как протекал у него творческий процесс. Короче, изучение творчества Москвина необходимо начинать с самого начала — с собирания материалов.

Настоящая, созданная трудами Кабинета ВТО по изучению режиссерского и актерского творчества, книга о Москвине призвана явиться таким началом. Здесь впервые собраны печатные и устные публичные выступления Москвина, материалы, характеризующие его общественную деятельность, сведения о его работе в Тамбове, Ярославле и на коршевской сцене в Москве, обширная библиография отзывов о его актерской деятельности. Центральный раздел сборника составляют монографические статьи об основных образах русского классического и современного советского репертуара, созданных И. М. Москвиным. Одни из этих статей — Д. Тальникова, Н. Чушкина и Б. Ростоцкого, Н. Зографа — имеют задачей воссоздание истории сценического образа, его жизни во времени, и тогда авторы пользуются по преимуществу историко-литературным методом исследования. Другие авторы — С. Дурылин, В. Виленкин, Г. Бояджиев, П. Новицкий — стремятся дать живой психологический портрет актера в роли и с предельной конкретностью закрепить искусство Москвина для истории театра. Статья И. Шнейдермана о Епиходове спорно, но интересно разрабатывает вопрос об импровизационном моменте в творчестве Москвина и займет свое место в ряду исследований той линии творчества Москвина, которую можно назвать буффонной или эксцентрической (Епиходов, Голутвин, Ноздрев, Хлынов).

Особую задачу преследует статья покойного В. Сахновского. В обычной для него импрессионистской манере автор делится рядом наблюдений над Москвиным на спектакле и во время репетиций, наблюдений, весьма важных при изучении москвинского творческого процесса. Пониманию этого же процесса поможет и богатая фактическим материалом статья М. Алейникова о работе Москвина в кино.

Каждый из авторов статей, вошедших в сборник, шел своим путем в анализе творчества Москвина. Нетрудно, однако, заметить, что все эти статьи и материалы трактуют, по существу, одну главную тему — тему единства жизни и искусства И. М. Москвина. В этом была его сила как художника, гражданина, общественного и государственного деятеля.

Пророчески звучат теперь слова, сказанные Москвиным в 1936 году в связи с утверждением Сталинской Конституции. Он говорил о ней: «Народ теперь ее получил, всосет ее в плоть и кровь свою и не отдаст ее, хотя бы для этого пришлось отдать свою жизнь». Мы знаем, что так оно и было, когда враг напал на нашу страну. Москвин не ошибся. Ибо он сам и его искусство были всегда, постоянно, во всем, до последней кровинки связаны с жизнью народа, с родной землей, ее водами, рощами, закатами, песнями, ширью, неистребимым свободолюбием и жаждой счастья для человека. В искусстве Москвина всегда бился пульс народной жизни. Изучить это искусство и передать в руки грядущих актерских поколений то, что должно в сценическом наследии Москвина составить русскую советскую театральную традицию, — важная задача нашего театроведения. Решению этой задачи призван помочь и настоящий сборник.

И. Крути

РАЗДЕЛ I



СТАТЬИ И ВЫСТУПЛЕНИЯ И. М. МОСКВИНА

Автобиография
Моя первая роль
Мой Лука
Несколько слов к исполнителям спектакля
«Синяя птица»
«Смерть Пазухина» в МХАТ
Беседа с молодыми актерами
Отчет о работе VIII Чрезвычайного
съезда Советов
Речь на антифашистском митинге
29 ноября 1942 г.

АВТОБИОГРАФИЯ

Родился я в июне — 6/19 — 1874 года в Москве, а жить начал с сентября 1893 года — момента поступления моего на драматические курсы Филармонического общества. По семейным обстоятельствам, которые длинно описывать, отец решил дать моему брату высшее образование, а мне предназначил окончить первое городское шестиклассное училище, годичный курс бухгалтерии и немецкого языка. Шестнадцать лет я уже стал коммерческим человеком, но сильно отравленным театром.

Первый мой отравитель — Ф. А. Корш, который за двадцать копеек давал возможность смотреть первоклассную труппу во главе с В. Н. Давыдовым. Главным же моим отравителем, конечно, был наш знаменитый Малый театр. Но он был тогда для меня менее доступен. Галерея стоила тридцать пять копеек. Отправился я лет четырнадцать и настолько крепко, что в нашей убогой квартире, в комнате не более двух жилых площадей, стал с товарищами устраивать домашние спектакли. Играли запоем, не переставая, пьесу за пьесой.

«Отравился театром». Это и есть та самая болезнь, которая заставила меня впоследствии пойти на сцену. Если эта болезнь находит для себя подходящий организм, она действует сокрушительно. Спасения от нее нет. Это выше всех наркотиков в мире. Перед тем как поступить на сцену, я прошел много мытарств. Первое из них — провал на экзамене в школу императорского Малого театра. Я так ухитрился прочесть «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, что мне на четвертом стихе сказали традиционное: «Довольно, благодарим вас». А так как это было сказано от имени Александра Павловича Ленского и Михаила Прововича Садовского, то представляете мое самочувствие!

Дебют этот я переживал недели две. Оправившись, я пошел на экзамены в Филармоническое училище. Это учреждение было частное, и поэтому требования к экзаменуемым были меньше. К тому же я догадался, что с моим более чем скромным видом героические стихотворения читать нельзя, и выбрал басню Крылова «Осел и Соловей». Я был принят.

К рождеству мне готовился второй удар. После полугодового испытания Вл. И. Немирович-Данченко мне заявил, что оставаться долее в школе бесполезно, так как я не имею данных быть артистом. После этого заявления у меня на лице появилось такое выражение, что он, сжалясь надо мной, разрешил остаться на второе полугодие.

Сыграв несколько отрывков под руководством А. А. Федотова, из которых первым был Мельник из «Русалки» Пушкина, я прочно укрепился в школе. На выпускном экзамене я играл доктора Ранка в «Норе» Ибсена, Бальзаминова, Чирикова в «Старых годах» Шпажинского, в «Жорже Дандене» Мольера.

Школу окончил я двадцати одного года и тут же получил приглашение от А. Л. Вишневого ехать в поездку с Гликерией Николаевной Федотовой в Тамбов на май месяц, разумеется, на маленькие роли.

Тут готовилось для меня очередное мытарство. Я должен был играть в «Василисе Мелентьевой» Островского три роли: Бориса Годунова, мужика-доносчика и врача Бомелия. Я был еще совсем зеленый; получивши в одной пьесе сразу три роли, да еще в стихах, я растерялся. Все слова ролей у меня в голове перепутались, и я в первом же явлении остановился. Была настолько большая пауза, я так растерялся, что не мог уже слышать суфлера; мне из-за кулис Вишневский своим громким голосом подсказал фразу, и я стронулся с места. Этого жуткого момента я всю свою жизнь не мог забыть.



Семейная группа Москвиных. Крайний справа — И. М. Москвин.
В середине группы стоит М. М. Тарханов. 1880-е годы

Я настолько сильно был перепуган, что следующую роль, мужика-доносчика, которого приводят к самому Ивану Грозному, играл с таким настоящим страхом в душе, что мой монолог прерывали дважды аплодисментами. Этот спектакль оказался для меня первым настоящим уроком драматического искусства. Я сразу понял, что ценно в театре и чего это стоит.

В этом же году, в сентябре, я начал играть у З. А. Малиновской в Ярославле. Сыграл ролей пятьдесят, из них несколько больших: Аркашка в «Лесе», Оргон в «Тартюфе», Жорж Данден и др. Второй мой сезон — у Корша, в Москве. Играл главным образом водевильных дедушек, папаш и дядюшек. Лучшая роль — Милонов в «Лесе».

Третий мой сезон — в Художественном театре. Начал с роли Федора, которым открывался театр. Федор опять связан с очередным мытарством. Претендентами на эту роль было шесть человек. Начал репетировать Адашев. Провел репетиций тридцать. По приезде в Москву Немирович-Данченко настоял, чтобы репетировал эту роль я. После пяти-шести репетиций он показал меня Константину Сергеевичу. Тот меня принял, и участь моя была решена. Описать первое мое выступление — слов не имею. Из первого моего явления на сцену во второй картине помню только момент входа на сцену и выхода с нее. Все остальное — во сне. В дальнейших актах я более или менее пришел в сознание. Этот спектакль был моим экзаменом на звание настоящего актера. Дальнейшая моя театральная судьба у всех на глазах. Краски для больших моих ролей бессознательно копились мною с раннего детства. Жил я в самом центре Москвы, в так называемом старыми москвичами «городе» за Китайской стеной, где я всласть мог любоваться допотопными Китами Китьбчами, их семьями и приказчиками. А благодаря моей старшей сестре, которая жила в Кремле и была очень религиозна, я познакомился со службами и обрядами нашей церкви, полюбил их красоту, тишину и величие Кремля и его соборов. Когда мне было лет восемь, сестра начала меня водить с собой по так называемым «святым местам», разумеется пешком, десятки верст. Отсюда — мое первое знакомство с народом и родоначальниками моего Луки. Их я встречал множе-



И. М. Москвин (годы Филармонии)
Фото 1893/94 г.

ство. Получивши в годы впечатлительного детства такой большой запас, я до сих пор кормлюсь им.

Вы спрашиваете меня, какие мои любимые роли. Не задумываясь, отвечаю: те, которые любит публика. Я убежден, что ни одна роль, которая не вызывает любовного отношения к ней самой публики, не вырастает у артиста до последнего предела. Она складывается и растет любовью к ней самой же публики. К таким любимым ролям я отношу своих Федора, Луку, Арнольда Крамера, Епиходова, Фому Опискина, Прокофия Пазухина, Голутвина, да вот, пожалуй, и все.

(Сборник «Актеры и режиссеры», 1928 г.)

МОЯ ПЕРВАЯ РОЛЬ¹

Роль царя Федора — это огромная страница в моей художественно-творческой жизни. С ней связано много горестей и много радостей.

Горе мое было в том, что меня как актера совершенно не знал К. С. Станиславский. Кончил я Филармоническое училище в Москве, где моими преподавателями по драме были артисты Малого театра К. Н. Рыбаков, А. А. Федотов и главным образом Вл. И. Немирович-Данченко, под руководством которого я и окончивал школу, сыграв в выпускных спектаклях целый ряд ответственных ролей.

При начале репетиций «Царя Федора» в Пушкине Владимира Ивановича не было — он был еще в Крыму, готовясь в половине июня сменить Константина Сергеевича, который тоже получал отпуск. Кандидатов на роль царя Федора, так как это был ответственный спектакль, открывавший в первый раз занавес Художественного театра, было много — человек шесть-семь. Среди них — Адашев, Мейерхольд, Кошеверов, Москвин, Красовский, Ланской. Все мы ходили с тяжелыми думами: на кого-то падет выбор? Выбор пал в первую голову на А. И. Адашева, хорошего, уже опытного провинциального актера, который и приступил к репетициям. Мы, остальные «цари», остались на ролях несочувствующих зрителей.

Константин Сергеевич все еще продолжал приглядываться к нам, разбираясь пока еще в нашей внешности. Помню, как сейчас, Константин Сергеевич, глядя на прогуливающегося по дорожкам около театра В. Э. Мейерхольда, обратясь к нам, молодым актерам, сказал: «Ну, чем он не сын Грозного — худой, длинный, сутуловатый, с крючковатым носом, с глубокими, строгими глазами».

Я, конечно, имея совершенно противоположные данные, еще больше загрустил, подумав, что мне с моим носом нечего и думать о царе Федоре. Константин Сергеевич раза два говорил со мной о роли

¹ Статья написана в связи с выступлением в юбилейном спектакле «Царь Федор Иоаннович» (670-е представление) в день сорокалетия МХАТ СССР имени Горького, 26 октября 1938 г.

и откровенно заявил, что, судя по моим внешним данным, он не видит меня в этой роли, хотя Владимир Иванович настаивает, чтобы он меня попробовал, и показал мне его письмо, где фраза «вижу в Федоре только одного Москвина» два раза подчеркнута.

Перед самым возвращением Владимира Ивановича Константин Сергеевич заставил меня прочесть ему по книжке одну сцену и сказал, что если я хочу, то могу начать заниматься ролью самостоятельно и потом показать. Приехал Владимир Иванович, который хорошо знал мои внешние данные, но еще больше — внутренние. Он начал со мной заниматься параллельно с основными репетициями, которые продолжал вести Адашев. Занимались келейно, один на один, чаще всего в дворницкой сторожке при даче, где мы репетировали. Он сидел за простым кухонным столиком, а я стоял, прислонившись спиной к русской печке, при свете маленькой жестяной лампочки.

Начались занятия. Прежде всего он мне раскрыл сущность пьесы, ее внутреннее глубокое содержание, главную мысль автора и то место, которое занимает роль царя Федора в пьесе, ее внутренний стержень, ее психологический путь в этой пьесе, ее конечную цель. В беседах о любой роли с Владимиром Ивановичем всегда получаешь настоящую творческую зарядку; ничего не говорится лишнего, мимо, а всегда в цель.

Все это я выслушал, задавая попутно много вопросов, меня интересовавших в этой роли, и, казалось, все понял. Но благодаря тому, что я после Филармонии год проработал в театре Корша на ролях водевильных папенок, дядюшек и дедушек, а в Ярославле — зимний сезон, в котором сыграл несколько десятков наспех приготовленных ролей, я, как только раскрыл рот и стал говорить слова Федора, сразу засыпал Владимира Ивановича каскадом



А. Н. Островский. «Доходное место».
Белогубов — И. М. Москвин
(до поступления в Филармонию)



А. Н. Островский.
«Женитьба Бальзаминова».
Бальзаминов—И. М. Москвин,
Капочка—В. И. Чалеева
Фото 1896 г.

ских слов, которые сразу всколыхнули меня как человека и заставили внутренне встать на место Федора, усвоить его переживания и самочувствие, то есть разбудил во мне элементы творчества.

Сказал мне Владимир Иванович вот что: «У каждого человека в его жизни бывает много тяжелых, трудных минут, когда ему приходится принимать важные для него решения, от которых часто зависит его будущее или будущее его близких. Вы — человек молодой, но и в вашей жизни уже встречались трудные минуты; так вот вспомните ваше внутреннее самочувствие в эти минуты, вызовите в себе эти аффективные воспоминания, и они помогут вам найти ход к роли Федора; только ничего не придумывайте, не ищите где-то на стороне, а только в самом себе, и пока больше ничего не надо».

Я это очень хорошо понял — ведь это же жизнь, а с жизнью я и в двадцать четыре года уже был знаком, у меня немало было трудных минут: смерть отца, трудное материальное положение — мать осталась вдовой с тремя ребятами, неудачные мои заработки, отказ принять меня в школу Малого театра, что особенно тяжело я пережил, неудачный первый сезон в Златоусте, где на выезд из города не было ни копейки, — словом, было много трудных минут. При моей эмоциональности эти переживания мне вызвать в себе ничего не стоило, они еще были очень свежи в моих воспоминаниях.

готовых театральных интонаций, которых я за два года беспорядочной работы накопил себе немало.

Было очень горячо и внешне волнительно, но и очень бестолково. Нутро мое по-настоящему, по-человечески не было взволновано, и все слова, глубокие, идущие от сердца Федора, были пустые, абстрактные, не задевающие по-настоящему меня и тем более — моего терпеливого слушателя.

Он мне дал кончить и мягко сказал свое твердое слово: «Нехорошо, совсем нето». Надо сказать, что «то» мы нашли очень скоро, потому что ключи от моих внутренних секретных ящиков были у него в руках — он три года был моим творческим руководителем в Филармонии. Он сказал мне несколько простых челове-

Все это было положено в основание самочувствия роли Федора, которая почти вся состоит из его трудных минут. Это было главной ступенью для подхода к созданию роли Федора.

Много мне помог автор пьесы, А. К. Толстой, который написал изумительные характеристики главных героев пьесы. Они не были исторически точными, особенно характеристика царя Федора, но очень живыми, оправданными пьесой. Когда я внимательно перечитал авторскую характеристику Федора, а также и пьесу по нескольку раз (читал не только глазами и головой, а внутренне, творчески-сосредоточенно), то я сразу нашел главное зерно роли, которое должно было пронизать весь образ Федора, а именно—его собственные слова: «А я хотел, Аринушка, все согласить, все сгладить». А ведь это не шутка. Задача «все согласить, все сгладить» — это не легкая задача.

Сколько надо внимания к людям, заботы, искусства, чтобы подойти к каждому человеку по-своему, сколько здесь материала для внутренних и физических задач, а ведь только они и питают на сцене актера, только они и создают жизнь на сцене. Без них всегда будет голое театральное представление, быть может, и эффектное по-своему, но ненужное, потому что оно не помогает росту актера и разлагает нашего зрителя, который жадно ищет правды на сцене.

В смысле бытовом мне эта роль далась нетрудно. Родился я в патриархальной семье, богомольной, в церковь меня заставляли



И. Шпажинский. «В старые годы». Алексей—И. М. Москвин (Филармония).
Фото 1896 г.

ходить лет с шести, поднимали к ранней обедне в шесть часов утра, заставляли церковную службу доставать до конца. Кремль, кремлевские дворцовые палаты и все соборы я знал очень хорошо, потому что сестра моя жила в Кремле, а я часто гостил у нее; церковного пения и «малинового» звона наслушался доотказа и сам звонил и пел в церкви. Все эти элементы способствовали созданию образа Федора.

Когда образ был найден и показан вернувшемуся Константину Сергеевичу, начались мои радости, которые принесла мне роль Федора. Когда Константин Сергеевич просмотрел две картины из «Царя Федора», репетированные в его отсутствие, он позвал меня к режиссерскому столу и, взволнованный, с заплаканными глазами, сказал, что царя Федора буду играть я и с завтрашнего дня должен приступить к дальнейшим репетициям уже всей пьесы. У меня закружилась голова и ослабели ноги от неожиданной радости. Мне была выдана путевка в дальнейшую жизнь в искусстве.

Когда была сыграна роль, я получил большое количество аплодисментов от публики, а от нашей критики — много похвал и порядочно порицаний, в противоположность западноевропейской и американской критике, которая отнеслась ко мне, можно сказать, восторженно. Наша прошлая критика была очень строгая, но, к сожалению, несвободная, часто придиричивая по «особым основаниям». Сравнивая все это с заграничной прессой, приходит в голову, что нашей буржуазной прессе до революции «дым отечества» не всегда был «сладок и приятен».

Детально писать о том, как кропотливо создавалась в ходе репетиций роль царя Федора, я не буду. Работа моя вынесена сорок лет тому назад на суд зрителя: пусть он и судит. Скажу только, что роль царя Федора — одна из моих любимых.

(«Горьковец», 27 октября 1938 г.)

МОЙ ЛУКА¹

Какое счастье для актера жить душа в душу со своими образами! Это оберегает его в большой мере от штампов, а штампы всегда ведут к обезличиванию роли, к равнодушию, к потере желания ее играть. А ведь приходится играть роль по несколько сот раз. Страшно подумать об актере, который, создавая образ, не сделает его для себя близким и родным.

Две мои большие роли — царя Федора и горьковского Луку — мне пришлось играть больше всего, особенно Луку. Откровенно говоря, по сорок лет играть одну и ту же роль очень тяжело, особенно, если приходится играть часто. Как бы она тебе ни удалась, как бы ты ее ни любил, но бывают дни, когда идешь на спектакль, как на тяжкое испытание, и сколько надо силы воли, острого чувства ответственности за спектакль, особенно, если твоя роль главная или

¹ Статья написана в связи с выступлением на 1000-м спектакле «На дне», 31 декабря 1940 г.



А. М. Горький. «На дне». Действие III.
Лука—И. М. Москвин, Сатин—К. С. Станиславский

Фото 1902 г.

одна из ведущих, чтобы собрать себя, привести свой организм в творческое состояние, сделать его послушным твоим велениям. Без полной собранности актер не имеет права выходить на сцену — это сейчас же отразится на игре его товарищей, да и часть зрителей сумеет в этом разобраться, а чем зрители виноваты, что им удалось попасть на какой-то трехсотый спектакль, а не на пятидесятый? Да еще в Художественном театре, куда идут с уверенностью, что актеры этого театра всегда играют с предельной ответственностью!

Все эти мысли пришли мне в голову в преддверии тысячного спектакля «На дне», и я хочу поделиться ими с моими товарищами, из которых многие и многие находятся в таком же положении, как и я, исполняя баснословное количество раз одну и ту же роль.

Писать о том, как я создавал образ Луки, я не сумею; это было так давно, что, пожалуй, начнешь придумывать, врать, а это для моих лет несолидно. Скажу только одно: созданию Луки мне помогли неоднократные мои путешествия, еще мальчишкой, с сестрой по образу пешего хождения в Троицкую лавру, на пути к которой я встречал сотни всевозможных странников. Так я с детских лет, не подозревая этого, накопил творческий запас для роли Луки. / /

Люблю я эту роль очень, и как мне было горько, когда Алексей Максимович в 1932 году стал отказываться от своего Луки. Он писал про Луку, что такие утешители «утешают только для того, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души». «Утешители этого рода — самые умные, знающие и красноречивые. Они же поэтому и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука... но я, видимо, не сумел сделать его таким». Вот с последними словами я с Алексеем Максимовичем согласен и прибавлю еще от себя, что когда он писал Луку, то он не то что не сумел сделать его вредоносным утешителем, но и не хотел. Иначе, чем объяснить то его огромное волнение во время чтения «На дне» у нас в театре, когда в сцене Луки с умирающей Анной он остановился в середине монолога Луки от мешавших ему слез и, вытирая смущенно глаза, сказал: «Здорово написано». Факт, показывающий теплое, сочувственное отношение Горького к Луке.

Я невольно вспоминаю, как великий Щепкин в 1847 году не отдавал своего Городничего из «Ревизора» великому Гоголю, который спустя полтора десятка лет после написания «Ревизора» стал отказываться от своих изумительных живых чиновников, называя их только нашими страстями. По этому поводу Щепкин писал Гоголю: «...я так свыкся с городничим, Добчинским, Бобчинским в течение десяти лет нашего сближения... Чем вы их мне замените? Оставьте мне их, как они есть. Я их люблю, люблю со всеми слабостями... Нет, я не хочу этой переделки: это люди настоящие, живые люди, между которыми я взрос и почти состарился... Нет, я их вам не дам! Не дам, пока существую. После меня переделайте хоть в козлов...»

Трудно актеру расстаться со своим любимым образом, проживши с ним хотя бы десять лет, а я с Лукой прожил душа в душу целых тридцать восемь лет, мне еще труднее разлюбить его и изменить ему.

Мысленно посвятим тысячный спектакль дорогой для нас и нашего театра памяти Алексея Максимовича. Я лично буду ему вечно благодарен за созданный им замечательный, предельно живой образ странника Луки, которого я играю с двадцативосьмилетнего возраста по сей день с чувством огромной творческой радости.

(«Горьковец», 31 декабря 1940 г.)

НЕСКОЛЬКО СЛОВ К ИСПОЛНИТЕЛЯМ СПЕКТАКЛЯ «СИНЯЯ ПТИЦА»¹

«Синяя птица» для нашего театра — очень нужный спектакль, так как мы не имеем ни одной постановки для детей.

Ясно, что этот спектакль должен быть доброкачественным и стоять на уровне наших лучших постановок. Об этом не должны за-

¹ Статья написана к возобновлению «Синей птицы», которая не шла в репертуаре МХАТ с 31 октября 1930 г. по 29 апреля 1936 г. Спектакль был возобновлен И. М. Москвиным (бывшим в 1908 г. совместно с К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким режиссером «Синей птицы») и М. М. Яншиным

бывают артисты, занятые в спектакле, музыкальная часть, а также весь технический персонал, обслуживающий его, так как он играет не меньшую роль в этом спектакле, чем артисты. Если не будет полной гармонии всего коллектива участников этого спектакля, то он потеряет всю свою ценность, и нет прощения тому из товарищей, кто будет небрежен, невнимателен, будет исполнять свое дело спустя рукава.

Мы из многих печальных примеров знаем, как халатное отношение хотя бы одного из участвующих дезорганизует других и порождает равнодушие к спектаклю, а он этого не заслуживает. В самом деле, вы посмотрите, какое необычное сочетание талантливых творцов этого спектакля — чудесный К. С. Станиславский, Метерлинк, Сац, Сулержицкий, Егоров. Как много истинного вдохновения, красоты, благородства и кропотливого труда вложено в этот спектакль!

Большая на вас лежит ответственность, дорогие товарищи, сохранить этот спектакль, который в свое время вызвал такую сенсацию, что Париж принужден был ставить «Синюю птицу» по-московски, будучи бессильным придумать что-нибудь лучшее.

Спектакль «Синяя птица» до сих пор я считаю актуальным для детей и волнительным. Сын бедного дровосека, который ест не всегда, когда захочет, идет искать «синюю птицу», которая должна принести счастье человеку.

«Синяя птица» — это символ науки, знаний, постижения тайн природы, что так необходимо человечеству.

В поисках своих Тиль-тиль — истинный герой. Его не останавливают никакие препятствия, он даже вступает в рукопашный бой с Ночью, олицетворяющей мрак и ужас жизни. Он рискует своей жизнью и жизнью своих товарищей, чтобы только добыть счастье человеку.



М. Метерлинк. «Синяя птица».
Фея — М. П. Лилина,
Кот — И. М. Москвин
Фото 1908 г.



И. М. Москвин — режиссер на репетиции спектакля «Синяя птица»: 1935 г.

Наши современные дети-зрители лучше нас сделают из спектакля свои выводы, и даже дедушки и бабушки, которые «умерли, но отлично поживают» (всегда дружный смех в зале), займут свое место, и символизм будет прекрасно ими расшифрован.

Повторяю, спектакль этот для нас очень нужен, и прошу своих дорогих товарищей беречь его.

(«Горьковец», 17 мая 1936 г.)

«СМЕРТЬ ПАЗУХИНА» в МХАТ¹

Пьеса «Смерть Пазухина» написана в 1857 году и была запрещена к представлению на основании отзыва цензора Ивана Нордстрема, как пьеса, где выведены лица, «показывающие совершенное нравственное разрушение общества». Пьеса увидела свет рампы только через тридцать шесть лет после появления ее в печати, а именно в 1893 году, когда она впервые была поставлена в Александринском театре.

¹ Статья написана к возобновлению «Смерти Пазухина» в 1939 г. в связи с 50-летием со дня смерти великого сатирика М. Е. Салтыкова (Н. Щедрина). Режиссеры спектакля (1914 г.): Вл. И. Немирович-Данченко, В. В. Лужский, И. М. Москвин. Режиссеры возобновления: И. М. Москвин и А. И. Чебан.

Пьеса М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» была сравнительно мало знакома зрителю, когда Художественный театр включил ее в свой репертуар и после четырехмесячной репетиционной работы впервые показал публике 3 декабря 1914 года. До этого она в Москве не шла совсем, а в Петербурге, на сцене б. Александринского театра, не имела особенного успеха, несмотря на замечательную игру Варламова и Давыдова. Ставили «Смерть Пазухина» и в провинции, но не часто, и эти постановки не оставили заметного следа в истории русского театра.

Художественный театр до 1906 года почти не обращался к русским классикам. Осуществив постановки пьес Чехова и Горького, он прежде всего мечтал о новом, «своем» драматурге, который мог бы принести театру полноценный материал, насыщенный передовой мыслью и чувствами современности. Удерживало от обращения к русской классике и то, что театр долго не считал себя внутренне готовым к выполнению этой задачи, достаточно артистически зрелым для преодоления крепких традиций, десятилетиями окутывавших театр Гоголя, Грибоедова, Островского.

«Смерть Пазухина» в МХАТ была поставлена в первый раз 3 декабря 1914 года; второй раз была возобновлена в сезон 1923/24 года, во время нашей поездки в Америку, и теперь, через пятнадцать лет, возобновляется в третий раз, почти со всеми новыми исполнителями в главных ролях. Из старых исполнителей осталось только двое — Ф. В. Шевченко и И. М. Москвин.

Пьеса Щедрина вплотную подвела нас к изображению глубоких, сочных и ярких типов русской классической литературы. Гениальный сатирик схватил дореформенный быт России во всем его страшном многообразии и разоблачил его со всей силой гневного смеха. Театр в этой постановке переходил от привычных и уже полюбившихся зрителю чеховских полутонков к гораздо более яркому и монументальному реализму, сохраняя при этом ту жизненную простоту, без которой наш театр не мыслил искусства.

Очевидно, тогда, в 1914 году, нам удалось правильно нащупать пути к воссозданию на сцене щедринской сатиры и обобщить вместе с автором трагикомедию пазухинских страстей, смешные и страшные фигуры обитателей вымышленного города Крутогорска, их звериное стремление к наживе, их плутни, пьянство, шутовство, их утробную алчность.

Теперь, возобновляя спектакль накануне юбилейных щедринских торжеств, мы не ощутили необходимости менять и перестраивать коренным образом его основные линии.

Самое главное — сатирическая сущность и направленность спектакля, крепко прочувствованная и крепко заложенная в нашу прежнюю работу, теперь ставится еще ярче, усугубляется новым, революционным мирозерцанием театра. Это новое мирозерцание дает нам возможность без надуманных схем и без нарочитой предвзятости шире и глубже понять и донести до зрителя социальную судьбу мира Пазухиных, — настолько возрос и обогатился революцией наш творческий опыт.

Так же, как и раньше, мы не представляем себе сатиры в виде внешнего преувеличения, гротеска. Так же, как и раньше, мы строим ее на основе жизненной правды, подлинных переживаний. Только широкое и свободное миросозерцание, утверждающее подлинный гуманизм, дает художнику право издеваться над изображаемым миром тупого, звериного собственничества, искривляющего человека. Поэтому-то в основе каждого сатирического произведения лежит не только отрицание, но и утверждение. Такова первая предпосылка работы театра над Салтыковым-Щедриным. Второй необходимый элемент — это абсолютное знание быта, умение выбрать и донести до зрителя самые сочные, самые хлесткие и разительные его черты. Соединение этих элементов непременно приводит нас к созданию крупных, а не мелкобытовых, типических образов. И сила сатиры вызовет в зрительном зале смех, а не сочувствие и ужас, даже тогда, когда на сцене за дверью будет лежать труп Пазухина, а его наследники будут рвать друг друга на части в яростной, страстной борьбе за свою долю в богатстве, награбленном обманом и жестокостью.

(«Известия», 27 февраля 1939 г.)

БЕСЕДА С МОЛОДЫМИ АКТЕРАМИ¹

На мою долю выпала честь открыть цикл творческих бесед мастеров театра с молодежью. Заранее должен оговориться, что я не лектор, не докладчик, а ваш старший товарищ, который пришел поделиться с вами накопленным за сорок лет актерским опытом. Поэтому давайте условимся, что вы мне будете задавать вопросы, а я по мере возможности буду на них отвечать.

Говоря о работе актера в театре, мы никогда не должны забывать о том, что такое театр в нашей стране, какую огромную роль он играет в строительстве новой жизни, какую необыкновенную жадность к культуре проявляет наш новый зритель, в большинстве рабочий. Он тратит на театр, по своему достатку, немалые деньги. Он идет в театр, как на праздник, в повышенном настроении, он взволнован, свои будни он оставляет за стенами театра. Такому зрителю мы обязаны нести настоящее искусство, а не суррогат, который подчас подают под видом искусства. Подделка под искусство ничего не дает зрителю, а только путает его. Если же в театре зритель видит правдиво изображенную жизнь, спектакль глубоко западает ему в память, волнует его и многому учит.

Из этого ясно, что нам, актерам советского театра, надо играть так, чтобы оставался этот большой след в душе зрителя, чтобы театр показывал ему настоящую правду.

Перед началом сегодняшней беседы мне задали ряд вопросов. Среди них есть много интересных, глубоких, но есть надуманные, поверхностные.

В разговорах об искусстве театра я не люблю вопросов заумных, ибо такие вопросы не движут искусства: здесь работает только голова, а этого для искусства мало. Для искусства нужны нутро, взволнованность.

Поэтому я предпочитаю говорить о реальных вещах, о том, что движет искусство и что необходимо знать актеру. Одним из таких

¹ Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров, организованная Всероссийским театральным обществом в 1937 г.

реальных, практических вопросов, заданных мне сегодня, является вопрос о взаимоотношениях актера с режиссером. Он занимает не только молодежь, пришедшую впервые в театр, но и зрелых, давно работающих актеров. Меня, например, спрашивают: «сдаваться ли» режиссеру тогда, когда сам чувствуешь что-то другое, или все-таки настаивать на своем?

Расхождения между актером и режиссером, конечно, могут иметь место, но не в такой категорической форме, как это иногда кажется на первый взгляд. Думаю, что во всех театрах теперь ведутся предварительные беседы по каждому спектаклю и по каждой роли. Прежде было не так: актеру давали роль, которую он исполнял, как мог и как хотел. Теперь во всех театрах режиссеры вместе с актерами, прежде чем начать работу, разбирают пьесу, ее целеустремленность, обсуждают роли, выясняют, что должна дать эта пьеса зрителю.

Режиссер говорит о том, чего он ждет от каждой роли, актеры высказывают свои соображения.

Часто при этом присутствует автор, который также помогает понять основное направление своей пьесы.

Правда, в дальнейшем процессе работы могут возникнуть известные разногласия. Но мне кажется, что особенно острых противоречий с режиссером быть не может.

Конечно, режиссер может указать актеру такой рисунок роли, который покажется актеру слишком бедным, и актер заявит, что он хотел бы сделать эту роль богаче, расширить ее.

Тут может возникнуть несогласие, и режиссер имеет право сказать актеру: «Вы так расширяете свою роль, что пьеса пойдет в другом направлении, отклонившись от основной линии. Вы сможете выделиться, но за счет этого рядом с вами будут бледнеть другие образы».

Если же актер, не соглашаясь с режиссером, создает живой, убедительный образ, может ли режиссер идти против этого? Я думаю, что нет. Актер же должен всегда стараться давать на сцене живой образ, живого человека, и я не думаю, чтобы какой-нибудь режиссер стал протестовать против этого.

Вопрос. А если актер заблуждается, должен ли режиссер переубедить его?

И. М. Москвин. А разве часто бывают такие конфликты? Ведь если доводы режиссера убедительны, то актер всегда с ними соглашается.

В нашем театре очень часто в случаях таких разногласий в спор вступают другие актеры. Одни защищают одну сторону, другие — другую. Начинают убеждать обоих, и в результате часто уступает режиссер. Если режиссер не слишком самолюбив, то на некоторое время он оставляет актера в покое и говорит: «Посмотрим, что будет дальше». А потом, когда ошибка актера станет очевидной, режиссер говорит ему: «Видите, вы ошиблись», — и указывает, что именно в его игре не отвечает режиссерскому и авторскому замыслу.

Но если режиссер видит, что роль у актера в основном идет по правильному пути, что тот чувствует ее органически, режиссер, если он человек с головой, не станет особенно отстаивать своих позиций, ибо он пока еще, в процессе работы над спектаклем, сам точно не знает, где прав он, а где прав актер.

У меня был такой случай, когда я репетировал Ноздрева в «Мертвых душах». Константин Сергеевич Станиславский, гениальный, но довольно настойчивый режиссер, во время репетиции стал меня сковывать. Дело в том, что до работы над ролью Ноздрева я играл роль Хлынова в «Горячем сердце» Островского. Так как Хлынов всегда пьян, а Ноздрева тоже надо было сыграть пьяным, то Константин Сергеевич очень боялся, чтобы я не повторился. Он боялся, что у меня нехватит интонаций для Ноздрева и что это будет похоже на Хлынова. На этом основании Константин Сергеевич долго не разрешал мне играть Ноздрева пьяным.

Незадолго до генеральной репетиции Л. М. Леонидов, видя, что мне как-то не по себе в роли Ноздрева, подошел к Константину Сергеевичу и стал просить его: «Дайте возможность Москвину сыграть Ноздрева пьяным». Эти слова, наконец, возымели на Константина Сергеевича действие, и он разрешил мне сыграть Ноздрева выпившим.

До этого мне мешало такое соображение: если Ноздрев трезвый, он должен больше отдавать себе отчет в том, что он говорит, а не нести всякую белиберду. То, что он говорит и делает, легче говорить и делать, будучи в нетрезвом состоянии. Несмотря на десятки репетиций, роль у меня не вышла. Когда же Константин Сергеевич дал мне возможность сыграть так, как я хотел, я сразу встал на место, и роль пошла.

Только режиссер-тупица, режиссер самовлюбленный может отказать актеру в самостоятельных исканиях.

Правда, когда у актера нет еще опыта, ему трудно решиться на возражения режиссеру. Но все же у актера, пусть и молодого, всегда есть в голове те или иные мысли по поводу пьесы и своей роли. И эти мысли обязательно надо внести при работе над ролью, иначе все репетиции пойдут впустую.

В отношениях между актером и режиссером надо вообще запомнить одну вещь: нельзя иметь «злого глаза» на режиссера. Работа идет хорошо только тогда, когда у актера есть вера в режиссера, а у режиссера есть вера в актера. Перегородки между актером и режиссером очень мешают, и их быть не должно.

Вопрос. А как быть, когда актеру, да еще молодому, приходится работать в одном и том же спектакле одновременно с двумя-тремя режиссерами?

И. М. Москвин. Мне рассказывали, что бывают такие случаи, когда два режиссера работают разные куски спектакля и один отрицает то, что устанавливает другой. Конечно, это совершенно недопустимо.

Но бывает другое положение: спектакль ставит один — главный режиссер, а его помощники только выполняют его указания, и если

они не понимают режиссера или не усвоили его режиссерской манеры, то это очень может помешать работе актера.

Возьму свой театр. Владимир Иванович Немирович-Данченко, например, дает режиссеру задание; тому кажется, что он все понял, а на самом деле он ничего не понял или понял поверхностно и начинает работать условными театральными приемами, вопреки манере Владимира Ивановича, которая всегда идет от жизни. Конечно, это только путает актера.

Но здесь встает уже другой вопрос — вопрос о разной режиссерской манере работы с актером и о том, какая из них приносит больше пользы актеру. Часто, например, бывает так, что режиссер сразу начинает показывать актеру, как играть. Владимир Иванович, однако, всегда добивается того, чтобы только направить роль по верному руслу. Он прежде всего ищет правду. У него, как у очень опытного режиссера, есть миллион «полок», на которых он всегда мог бы найти что-нибудь подходящее к случаю, но оттуда он ничего не хочет брать. Чтобы показать актеру, он всегда должен углубиться, сосредоточиться и тогда только подсказать актеру живые черты образа, причем, как великолепный психолог, Владимир Иванович всегда попадает в цель и этим радует и очень облегчает работу актера над образом.

Поэтому так и случается, что если Владимир Иванович подскажет что-нибудь актеру, то попадает прямо в точку, так как в своих указаниях он всегда исходит из внутренней психологии образа в пьесе. Он знает, что он хочет видеть в этой пьесе, какая у нее конечная цель.

Вот указания такого режиссера, конечно, большая помощь актеру, это настоящий «проверочный глазок».

Иногда Владимир Иванович может и показать. Если актеру это покажется бедно, он свободно может расширить рисунок, Владимир Иванович против этого протестовать не будет. Но он всегда подскажет так, что актера это непременно взволнует, и он обязательно уйдет от него не пустой, а «с начинкой». Не то, что некоторые режиссеры, которых слушаешь-слушаешь, и все, что они говорят, не заражает, не волнует, а чаще всего стараешься забыть, что они сказали.

Впрочем, получить хорошую творческую зарядку для того, чтобы легче войти в образ, дело не простое.

Некоторые, например, рекомендуют создать биографию образа, своеобразную партитуру роли и т. п.

Вопрос. А как поступаете вы, чтобы войти в образ?

И. М. Москвин. Каждый работает по-своему. Я лично прежде всего иду от автора, от пьесы, я там ищу путь. Я стараюсь выяснить, какую цель ставит автор для данной роли, зачем она автору нужна, какие краски он хочет ей придать. Нельзя играть образ, оторванный от замысла автора пьесы, иначе уродуется пьеса, и игра актера вызывает только недоумение. Кроме того, если образ идет вразрез с замыслом автора, он не будет живучим. Все будет как будто бы благополучно: внешне образ создан хорошо, играется с

темпераментом, но если образ «не лег на автора», то непременно будет чувствоваться, как где-то высовывается кость из его тела. Если же роль «ложится на автора», то тогда дело верное.

В понимании и толковании роли большей частью помогает сам автор, если пьеса его сделана органически. В этом отношении очень хорош был Горький. Современные же авторы, надо сказать, в большинстве не очень-то помогают актеру. Часто они вводят или сталкивают людей, не всегда зная, для чего, для какой цели. Они путаются под ногами и мешают играть, без них пьеса только выиграла бы. Я бы мог назвать ряд пьес современных молодых авторов, у которых выведены персонажи только для того, чтобы подать реплику, причем автор не дает им почти никакого действия. Но, повторяю, в хорошей пьесе хорошего автора всегда можно уяснить содержание, задачу и цель роли. И это первое дело для актера.

Приступая к работе над образом, актеру необходимо уяснить себе социальное положение человека, которого ему предстоит сыграть. Надо точно знать, кто он такой — барин, купец, крестьянин или пролетарий, ибо социальное положение накладывает громадный отпечаток на весь облик человека. Этого никак пропустить нельзя. Если же актер пропустил это, он наверняка наврет в роли.

Далее, когда работаешь над ролью, необходимо знать основные черты характера того человека, которого играешь, знать, чем он отличается от других людей. Это также можно проследить в каждой роли, внимательно читая пьесу. Если актер сумеет установить, каковы основные черты характера персонажа, чем он замечателен, какие у него есть любопытные особенности, то это поможет актеру найти характерность образа. У крепкого автора вы это сразу найдете.

Необходимо также знать окружение данного персонажа, уметь определить, кто те люди, с которыми он общается. Социальное окружение играет очень большую роль, так как оно делает понятным образ мыслей данного человека, помогает уяснить себе его чувства, его симпатии и антипатии. В зависимости от этого становится понятным, почему этот человек говорит именно такими, а не другими словами, почему он действует так, а не иначе.

Поэтому, работая над ролью, я прежде всего уясняю себе, как я, персонаж, отношусь к тем людям, которые меня окружают. Если же я запрусь в нескораемом шкафу и уйду от жизни, не буду знать, какие люди меня окружают, каково мое отношение к ним, каково их отношение ко мне, то толку из роли не будет. Когда же читаешь пьесу и думаешь над ролью вот так, как я сказал, тогда раздвигаются рамки роли, в ней появляется внутренняя жизнь.

Вопрос. В какой мере вы свои личные переживания используете в работе над ролью?

И. М. Москвин. В работе над ролью бывают и такие моменты, когда приходится искать подходящие к образу мотивы из своей собственной жизни. В таких случаях всегда нужно покопаться в себе самом и подумать, не пережил ли я чего-то, хотя бы приблизительно похожего на те переживания, которые мне предстоит показать в данной роли. В крупной роли это особенно необходимо. Ино-

гда ищешь какую-то ниточку данного переживания, чувствуешь, что что-то схожее с этим чувством ты уже переживал раньше, но определить еще не можешь. Но вдруг, когда углубишься в себя, становится ясно: «Ах, да вот где родина этого чувства!..» И как только связь установлена, начинаешь вскармливать в себе необходимые переживания, питать их, так как теперь они тебе понятны. Тут уж не только голова работает, но непременно начинает волноваться нутро.

Вопрос. Общение с людьми, с которыми нам приходится встречаться в жизни, порождает в нас чувства, которые мы впоследствии используем в работе над образом. Имеет ли значение подобное общение с партнером в спектакле?

И. М. Москвин. К окружающему нас никогда нельзя относиться безразлично как в жизни, так и в роли.

Если актер, играя свою роль, выключится из жизни, он обязательно становится одиноким. Очень часто актер, даже не плохой, носит свою роль в себе. Играет он как будто бы хорошо, но не общается с тобой на сцене. Смотришь ему в глаза и чувствуешь какую-то застенчивость. Он сосредоточен только внутри себя, как будто бы сидит наедине со своим образом. На сцене он что-то говорит, ходит по ней, но мне как партнеру он ничего не дает, он меня не греет, не заражает. А общение на сцене имеет громадное значение. Оно должно быть таким же, как при игре в мяч, когда брошенный мною партнеру мячик я получаю обратно и должен, поймав, снова бросить его партнеру. Вот такой «волейбол» общения — замечательная вещь для актера.

Вы, вероятно, и сами замечали, что если партнер общается с вами на сцене, то в зависимости от его настроения и у вас может до некоторой степени меняться роль. Если сегодня он пришел на сцену другим, то и сам невольно меняешься, начинаешь к нему приспосабливаться. Он как бы заражает тебя. Но если настоящего общения нет, то и заразительности не будет. При наличии же общения сцена всякий раз проходит совершенно по-другому, ибо, повторяю, общаясь, люди заражают друг друга и углубляют значение действия, происходящего в данной сцене. В процессе общения могут возникнуть неожиданные и большие находки, которые обогатят и порадуют актера. Если актер общается на сцене, то, сыгравши одну и ту же роль десятки и сотни раз, он сохраняет способность непрестанно освежать ее и не заигрывать.

Вопрос. Может ли актер играть роли, противоположные его человеческой индивидуальности?

И. М. Москвин. Я лично считаю, что актер может играть всякие роли и даже как будто бы противоположные его индивидуальности, и ему не приходится при этом наигрывать, врать, так как природа наделила человека всеми разнообразными и противоположными чувствами. В нем есть и доброе и злое, но у разных людей эти свойства выявлены в различной степени — у одного больше, у другого меньше. И потому каждый новый человек, с которым мы сталкиваемся, каждое новое положение, в которое мы попадаем, вы-



В. И. Качалов и И. М. Москвин

Фото 1938 г.

зывает в нас самые разнообразные отклики, потому что в каждом из нас заключена вся гамма человеческих чувств.

Возьмите такую громадину, как Лев Николаевич Толстой. Добрый человек был, благодетель, а сидел и в нем чорт, который беспокоил его всю жизнь. Он старался убрать этого чорта, а тот все выскакивал и беспокоил его. Органической любви к людям, мне кажется, у Толстого не было, он всю жизнь по-настоящему не любил людей, но Христос сказал, что людей надо любить, и он старался их любить. А в действительности к людям он относился холодновато.

А сколько грехов было у него! Он знал и падения с высоты. Не легко он прожил жизнь. Казалось, человек добрый, ласковый, есть в нем какое-то благолетие, приятное спокойствие. А на самом деле что в нем творилось! В нем была вся гамма чувств.

И удивительно, как он все знал и обо всем мог писать! Ведь вот писал же он про лошадь, и так писал, что лошадь сама о себе так не напишет. А описание родов! Для него не было тайн. Мне кажется, он слышал, как трава растет и как земля дышит.

И вот, если покопаешься в себе, то увидишь, что и в нас есть самые разнообразные чувства, и родину какого-то чувства всегда в себе найдешь. Может быть, не в такой степени, как в том образе, который играешь, но частицу этого чувства всегда в себе отыщешь.

Актерам приходится играть и мерзавцев и людей честных и благородных. В одном случае побеждает одно чувство, в другом — другое. Если актер—человек наблюдательный, он всегда может вспомнить людей, охваченных теми или другими чувствами, и подумать: «Да, родина этого чувства сидит вот в таком-то человеке». При многочисленных встречах с людьми многих из них берешь на прищел, иногда совершенно бессознательно. Начинаешь думать: «Откуда это у тебя?», а потом вспоминаешь: «Ах, вот откуда! Это было десять лет тому назад, когда я это подглядел. Я видел, слышал, ощущал этот образ, запомнил его и вот теперь воспроизвожу». И, играя, всегда находишь в себе миллион красок.

С этой точки зрения особенно заманчивы характерные роли. Играя же все время героев, невольно набиваешь себе штамп. А штамп — мучительная вещь.

Вопрос. Как же все-таки актеру легче всего войти в образ? Говорят, что в Художественном театре рекомендуют создавать биографию образа, своеобразную партитуру роли. Некоторые режиссеры рекомендуют строить воображаемую модель роли, но как это делать, многие из нас совершенно не представляют.

И. М. Москвин. Я говорил раньше, что актер, работая над ролью, должен выяснить характер человека, которого он играет, его основные черты. Я расскажу теперь о том пути, которым я иду сам, когда работаю над созданием образа.

Я прежде всего ищу внутреннюю линию роли, ее сквозное действие. Некоторые говорят о «модели» роли, но для меня «модель» роли — это и есть внутренняя линия, ее сквозное действие. Сразу оно не рождается. Прежде чем искать сквозное действие, надо очень хорошо ознакомиться с пьесой. Мало прочесть только свою роль — надо знать всю пьесу. Прочтешь пьесу, поговоришь о ней с товарищами, обговоришь ее с режиссером и только тогда начинаешь искать сквозное действие роли, потому что иначе можно придумать себе такую «модель», которая будет оторвана от пьесы. Такая «модель» будет только мешать пьесе. Пьеса будет катиться по своим рельсам, а придуманное сквозное действие будет идти по другой линии, ему будет не по пути и с намерениями автора и со всем спектаклем, оно будет мешать его замыслу. Зритель не будет знать, что ему делать — смотреть пьесу или «модель».

Я должен предупредить, что сложного сквозного действия брать не нужно, ибо в этом случае легко можно запутаться. Сквозное действие должно быть таким, чтобы его можно было назвать несколькими конкретными словами. И если слова найдены верно, тогда,

несмотря на их видимую скупость, у актера обязательно возникнет множество вспомогательных ручейков. Для сквозного действия надо найти меткую фразу, которая определяла бы: «Вот, мне кажется, что это то, к чему я должен в этой роли стремиться».

Когда работаешь над ролью, то часто в самой роли можно найти слова, в которых выражено ее сквозное действие. Например, в пьесе «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого у Федора есть такая фраза: «Моей виной случилось все, а я хотел добра, Арина; я хотел всех согласить, все сгладить». И для Федора это будет совершенно правильное сквозное действие. Во всех моментах своей роли Федор будет стремиться к тому, чтобы «все согласить и все сгладить». Это значит, что у меня, Федора, в пьесе будет миллион дел. Получится действенная роль. В какие бы обстоятельства меня эта роль ни поставила, я все время буду думать о том, чтобы «все согласить и все сгладить». Я буду думать о моей главной задаче, чтобы все было мирно и спокойно, чтобы все было тихо. И вот это «сглаживание» и «соглашение» людей и обстоятельств несогласимых приводит Федора к трагедии. Он хочет примирить Бориса и Шуйского, и в результате Шуйский гибнет. Хотел Федор сделать хорошее дело, а вышло страшное дело. И брат Федора погиб только потому, что Федор не настоял перед Борисом на том, чтобы Дмитрия взять в Москву. А у Годунова была другая цель: ему не нужно было двух царей, у него была своя затаенная мысль.

Вот так, двумя-тремя словами можно определить сквозное действие роли.

Из этого примера, мне кажется, видно, что именно я называю сквозным действием. Сквозное действие роли — это главная задача того человека, которого играет актер. Сквозное действие — это я в данной роли, это то, чем я в данной роли живу.

Правильно найденное сквозное действие очень помогает актеру. Иначе бы его, понятно, и не искали. Сквозное действие и вытекающая из него задача все время держат актера в нужном направлении и не дают от него отклониться, оно как бы впрягает его в оглобли. И если фантазия актера работает по линии сквозного действия, то рамки его роли широко раздвигаются.

Но — и это я особенно хочу подчеркнуть — нахождение сквозного действия роли вещь трудная. Надо долго и много думать над ролью, прежде чем определить ее сквозное действие. Причем, если актер предварительно недостаточно обговорил и выяснил себе свою роль, то найденное им сквозное действие может оказаться ошибочным. И тогда оно не будет волновать актера, и роль будет молчать. Для того чтобы сквозное действие питало и грело актера, надо искать не одной головой, но и нутром, органически.

Я помню, как было у меня с Фомой Опискиным в пьесе «Село Степанчиково» по повести Достоевского. Я в этой роли внушил себе такую мысль: «Хочу быть королем. Хочу быть первым, хочу, чтобы королевское кресло было у меня. Буду делать все безобразия, только бы быть первым». И у меня получился жуткий образ: Фома никого и ничего не признает и прет по своей линии. Его выгнали

вон, он вылетел с балкона, попал в овраг, он унижен. А через три секунды, как ни в чем не бывало, он опять хочет быть королем, опять карабкается на трон.

Это очень действенно, это можно играть, потому что каждый человек в какой-то степени хочет быть «королем». Каждому это чувство знакомо. Я в пьесе хочу играть лучше всех, значит я тоже хочу быть королем.

Или вот другой пример из моей практики — роль Протасова из «Живого трупа» Л. Толстого. Федя Протасов — запутавшийся в жизни человек. Сам Толстой очень ясно показывает, к чему должен идти актер. Федя сам говорит о непротивлении злу, о том, что нужно не мешать людям жить, что надо приносить во имя этого жертвы. «Себя убрать, никому не мешать, даже симулировать смерть, чтобы жене было легче жить с человеком, которого она по-настоящему любит», — таким было сквозное действие этой роли.

А вот Ноздрев в «Мертвых душах» Гоголя, напротив, все делает для того, чтобы его собственная жизнь была сладкой, беззаботной. Он из всех пустяков хочет извлечь пользу. «Тут сорвать, там сорвать, только бы мне сладко жилось». В таком сквозном действии можно дойти до геркулесовых столбов. И Ноздрев до них доходит.

Отыскивая сквозное действие, никогда не надо очень усложнять задачу. Надо выбирать самую короткую линию, но зато бьющую прямо в цель.

Но иногда бывает так, что актер уже обговорил пьесу, она распахана, автор помог ему, объяснил мутные места, режиссер дал хороший, талантливый план, а он все-таки не может определить сквозного действия, которое его питало бы и трогало. Прошел первый, второй акт — ничего не выходит. Роль не получается. В спектакле наметились только отдельные места, которые задевают актера, а в целом это не то. Сквозного действия нет. Так было у меня с Опискиным. Тогда, для того чтобы как-то помочь себе и все-таки найти сквозное действие, я решил поступить следующим образом: я взял пьесу и на тексте стал надписывать карандашом, не пятнадцать строчками, а тремя-четырьмя словами, то, чем я волнуюсь в том или ином месте пьесы. Под слова текста я попытался подставить канву чувств. Делая так, я начал думать более напряженно: а для чего он говорит эти слова? чем он здесь живет? Я стал задавать себе вопрос: не было ли у меня схожих переживаний, не знакомы ли эти чувства мне? Я старался отыскать их по ассоциации, называя двумя-тремя словами то, чем живет Опискин. Исходя из этих трех-четырех слов, я находил целую гамму и постепенно стал понимать, в чем дело. Причем я заметил, что все эти слова вели меня в одно и то же русло. Благодаря этим трем-четырем словам я напал на то, что мне было нужно. Я стал чувствовать: «Вот что его волнует, вот чем он живет...» и невольно попал в сквозное действие, которого никак не мог найти раньше.

Конечно, разные актеры работают по-разному. Но мне такая работа очень помогла. Делая заметки, не придаешь этому особого

значения, но, начиная играть роль, обнаруживаешь, что это очень помогает, что это верный прием.

Конечно, эти три-четыре слова мне нелегко доставались, я не сразу их находил. Я начинал сосредоточиваться, искал в себе схожие чувства и, почувствовав, что во мне тоже живет «маленький мерзавец», я старался довести это чувство до большой степени, усложнить его, и благодаря этому передо мной начал вырисовываться цельный образ.

Если же я не мог сразу нащупать в себе сходных переживаний, то я себя не насиловал; я делал разметки более доходивших до меня мест, чувствовал их все ярче, пока внезапно не перебрасывался мост к тому чувству, которое я искал. Правильно сыгранное одно место помогает мне перейти к другому. И тогда я убеждался в том, что все мои пометки были правильны.

Вопрос. Как поступать актеру, который очень скоро после начала репетиций найдет и почувствует образ роли? Ему уже ясно все — и внешняя характерность образа и его сквозное действие. Ему уже хочется играть, а режиссер не разрешает, останавливает, говорит, что играть еще рано.

И. М. Москвин. У меня внутренний образ знаменитого Опишкина выковался за две недели. Бывают роли, в которых очень долго не находишь внутренней характерности. А здесь мне посчастливилось. Я нашел внутреннюю характерность, а найдя ее, нашел и внешнюю. Но я знал, что если я сразу скажу об этом Константину Сергеевичу, то он скажет: «Что так скоро? Наверное, продумали только внешний образ и будете «наигрывать», — потому что другие еще только обдумывали свои роли. Константин Сергеевич органически не любит наигрыша, хотя часто сам «наигрывал»; часто обращался к самым молодым сотрудникам и просил покритиковать его. Поэтому я решил потерпеть. Мне очень хотелось скорей родить свою роль, но я терпел две недели и только потом сказал Константину Сергеевичу о своем плане. Ему понравилось, и он разрешил мне играть. Но должен сказать, что Константин Сергеевич не всегда бывал таким покладистым, особенно тогда, когда у него была намечена своя линия. Но в тех случаях, когда он видел, что предложения актера идут не из одной головы, а из самого его нутра, он умел соглашаться с актером и оставлял его в покое.

Но так, конечно, бывает не часто. Как правило, мне кажется, актер должен готовить свой образ постепенно. Это вернее. Если он сразу пойдет полным ходом, то легко может наврать. Случается, конечно, что роль так органически захватывает актера, что нет терпения ее скрывать, и он говорит режиссеру: «Дайте мне отыграться во-всю за мои мучения». Но это бывает не часто и, во всяком случае, правилом служить не может. Актер должен уметь следить за собой и, когда надо, себя сдерживать. Правда, есть такие горячие, страстные, темпераментные люди, которые сдерживать себя не могут. Например, наш талантливый Б. Н. Ливанов. У него буйный темперамент. Владимир Иванович часто говорит о его невыносимом старании и уносном темпераменте. И лицо у него темпераментное, и

движения темпераментные. На сцене он нафантазирует на три роли, потому что у него очень большая выдумка, но в итоге приходится отбрасывать половину из того, что он делает, и только тогда получается, что называется, «в самый раз». Когда Ливанов играет на репетиции, он все время смотрит на публику и проверяет: «Что, товарищи, какое впечатление?» Если я сижу в публике, я кричу иногда ему на сцену: «Видим, видим!» Каждый свой шаг он проверяет на публике. Ему хочется разглядеть, смеется публика или не смеется. Он тратит на это много энергии, отвлекается от роли, а роль в это время стынет, падает. Если бы всю эту энергию он затратил на дальнейшее развитие роли, то и роль от этого выиграла бы и он сам. Я на этом остановился потому, что у нас некоторые актеры страдают этой слабостью.

В о п р о с. А как быть в том случае, если актер ошибся и то сквозное действие, которое он наметил, оказалось неправильным?

И. М. М о с к в и н. Бывает и так, что сквозное действие не попадает в цель. Тогда его надо менять. Играешь один-два акта и вдруг чувствуешь, что что-то меняется. Тогда перестраиваешься. Но иногда перестраиваться приходится автору. Играл я очень трудную роль Червакова в «Унтиловске» Леонова. Там есть один монолог, сущность которого трудно было уяснить. Разъяснить, в чем заключается сущность этого монолога и чем он может помочь мне в обрисовке моего образа, автор затруднялся. И вот ему пришлось несколько раз менять текст; новый текст был написан в направлении моего сквозного действия.

В о п р о с. Что такое зерно роли, как его находят, чем оно отличается от сквозного действия?

И. М. М о с к в и н. Когда пьеса уже распахана, когда актером подготовлена роль, выяснено его отношение к партнерам и их отношения к нему, тогда, идя от сквозного действия, нетрудно найти зерно роли. Для меня зерно роли — это основные, главные черты моего образа. Когда я, прочитав пьесу, уясню себе, для чего существует в ней тот человек, которого мне предстоит играть, для чего он нужен автору, я начинаю искать его характерные черты и, найдя их, нахожу зерно роли. Но это происходит только во время разминки пьесы, сразу этого не придумаешь. Не следует пытаться заранее придумывать какое-то слово для определения зерна роли, — это слово окажется очень далеким от действительности, это не будет ни зерном, ни изюминкой роли, и актер с ним только замучается. Зерно роли должно актера питать. Но найти его не легко.

Сквозное действие и зерно роли — вещи, между собой очень связанные, близкие, часто даже совпадающие.

Если взять те роли, о которых я уже говорил, то ясно, что зерно роли Федора — его необычайная, сверхъестественная доброта. Зерно роли Фомы Опискина заключается в том, что он — царь и все ниже его. В этой роли я всегда жил этим зерном. С кем бы я ни встречался, я всегда думал о том, что я должен быть выше его и ни за что не снижаться. Я думал о том, на чем я должен ловить каждого, кто говорит со мной, чтобы показать, «насколько ты ни-

вок» и «насколько я велик», я всегда стремился кого-нибудь оскорбить и показать этим, что я всемогущий человек. Фома Опискин — человек, который закусил удила и несется без удержу. Такое зерно породило сквозное действие и очень помогло сформироваться всей роли.

Но мало — найти зерно роли; главное заключается в том, что его надо еще органически ощутить и крепко сыграть. А это не так легко и просто. Предположим, мы знаем, что зерно роли Федора — его огромная доброта. Но как играть эту сверхъестественную доброту? Как ее найти и выразить?

Если актер, играя ревнивца Отелло, начнет уже с первого акта скрежетать зубами, то это будет неправильно. Чувство ревности складывается из многих чувств.

Играть ревность сразу — это значит идти по линии наименьшего сопротивления, это значит все время скрежетать зубами и ходить с выпущенными когтями, что, конечно, неверно. У ревнивого человека всегда есть желание скрыть ревность, не показать ее. В то же время у него остро развито внимание. Он сначала «мягко стелет», но постепенно у него начинают накапливаться «жесткие» чувства. Он говорит еще ласково, но в душе у него все кипит. Ревнуя, он не будет спускать глаз с объекта ревности, он будет притворяться, говоря с другими, незаметно посматривая в ее сторону.



И. М. Москвин среди пионеров-отличников. 1939 г.

Это только одна из составных частей ревности, и когда соберется таких частей восемь-десять, то получается уже целый ком. Если режиссер мне скажет: «Посмотрите на нее», и я посмотрю ничего не видящими глазами, то это роли не поможет. Если же я посмотрю внимательно, если захочу увидеть и понять, чем живет она, чем занята, не сидит ли она к другому очень близко, не взял ли он ее за руку, — если я за всем этим буду наблюдать внимательно, то от ревности у меня лицо, против моей воли, станет пунцовым или бледным.

Надо меньше врать на сцене, надо все брать из жизни, надо с каждым предметом на сцене обращаться, как в жизни, и тогда это приведет к правде.

Если вместо Отелло взять какой-нибудь другой образ, то его ревность должна быть показана уже другим способом. Здесь может быть использован миллион средств.

Или, например, роль Яго. Это очень сложная роль, и если актер с самого начала будет ходить по сцене заговорщиком, то она сразу станет неинтересной, ибо с самого начала будет ясно, что этот человек — дрянь. Тут и играть нечего. Зритель при его появлении будет говорить: «Вот опять этот мерзавец пришел», потому что всем уже ясно, что Яго — мерзавец и ничего другого от него ждать не придется. А вот если поступить так, как часто это бывает в жизни, чтобы зритель думал сначала: «Какой он замечательный человек!», а на самом деле он оказывается на девяносто процентов мерзавцем, — тогда действительно будет интересно. Сыграть Яго обаятельным человеком, а потом убедить зрителя в том, что он негодяй, — это трудный, но правильный и интересный путь.

Был, например, актер Петросьян. Играя Яго, он сразу же показывал его мерзавцем, и Станиславский ничего не мог с ним сделать. В начале спектакля это впечатление еще как-то скрашивали партнеры, но как только дело доходило до монолога в палате дождей, Станиславский, видя, что он все равно ничего от него добиться не сможет, придумал такую мизансцену: все уходило из палаты дождей, а Яго оставался один со своим монологом. Как только он начинал его читать, в палату входили служители и начинали покрывать кресла чехлами, так как совет дождей уже был закончен. Публику этот процесс уборки немного отвлекал от монолога, который он говорил из рук вон плохо. Петросьян старался, потел, его мало кто слушал, так как большинство наблюдало за правдивой, до мелочей четкой уборкой, и получался хороший, эффектный конец картины. А когда роль Яго играл Синицын, то во время его монолога в зрительном зале никто не шевелился, и это естественно: если актер играет глубоко, правдиво, по-настоящему, то он король на сцене. При среднем Отелло хороший Яго может перекрыть его.

Актер должен идти этим трудным путем не только при трактовке всей роли в целом, но и в каждой отдельной сцене. Вот предположим, что в пьесе девушка неожиданно встречается с человеком, которого она любит. Правильно ли будет, если актриса сразу покажет безумную радость? Нет, неправильно. Будет вернее, если она

сначала удивится неожиданности этой встречи. Это первый момент, его можно играть долго. Если искренно пережить удивление, то и радость будет показана гораздо сильнее и вернее, так как это вполне по-человечески.

Я вспоминаю актера ди Грассо в одной из игранных им пьес. Отбыв каторгу, он приезжает к женщине, из-за которой пострадал. Она уже замужем за другим. Их встречу ди Грассо играл, не произнося ни слова в течение трех минут, и делал это удивительно тонко. Войдя в комнату и увидев ее, он подходил к ней и долго, пристально смотрел ей в глаза, как бы желая прочесть в них ее отношение к нему; слов он не находил. Потом, дотронувшись до ее головы, хотел было прижать к себе, но отворачивался, отходил к шкафу и, будучи не в силах более владеть собой, рыдал. Публика была захвачена и плакала вместе с ним. И только через три минуты он, наконец, находил в себе силы произнести первое слово. При этом он был бледен, как полотно. Я видел лицо с расширенными глазами и все время верил ему. Вот этот психологический, богатый рисунок можно было бы сыграть победнее, и тогда эта сцена не произвела бы на публику большого впечатления.

Помню я у него такую захватывающую сцену, когда он сразу же вскакивал на своего врага, хватал его за волосы и перегрызал ему горло. Но это были примитивные народные пьесы и роли. А вот Отелло он играл бедно. Его темперамента, глубины и мудрости хватало для одной двухактной пьесы, не больше.

Вопрос. Что значит играть своими актерскими приемами? И в какой степени это допустимо?

И. М. Москвин. Актер, играющий на своих актерских приемах, идет по линии наименьшего сопротивления. У него в памяти есть как бы полочка с разными баночками из прежних ролей. Получая новую роль, он вспоминает про них и начинает выбирать: «Вот это годится, это можно взять». Он берет эти баночки, перемешивает их содержимое и начинает играть. Это, конечно, очень опасно. Так роль не создашь, не раскроешь себя и ничего, кроме штампа, не получишь. На самом же деле актер должен выбросить из своей памяти все старое, что у него было. В каждой роли должно быть что-то новое, и если актер захочет серьезно вчитаться и вдуматься в пьесу, пойдет по автору, то он обязательно увидит характерность данной роли и у него постепенно начнет вырастать нужный образ.

Вопрос. А что такое актерский темперамент и чем он отличается от подлинного живого темперамента?

И. М. Москвин. Бывает часто, что молодой актер с самого начала стоит на неверной дороге. Он все только «представляет», а настоящих, жизненных ощущений у него нет на сцене. И когда ему говоришь об этом, то он никак не может понять, чего от него хотят, ибо сам-то видит, что он «весь мокрый», что все предметы, за которые он берется, становятся мокрыми, — значит горячность, переживания были. Вот это и есть тот самый актерский темперамент, от которого потеют стулья. Это такой темперамент, от которого актер приходит в напряженное состояние и страдает привычными актер-

скими чувствами. Это совершенно особое, актерское самочувствие, отличное от самочувствия живого человека.

Но если такому актеру показать, что он играет на актерском штампе, и он, почувствовав это, переключится, он сейчас же заметит новую свежесть в своей роли, он почувствует, что меньше устает.

Я знаю по опыту, что если актер сразу не попадет к талантливому режиссеру и на актерском темпераменте сыграет три-четыре роли, переключиться ему будет значительно труднее.

Помню, как я тридцать девять лет тому назад работал с Владимиром Ивановичем над ролью царя Федора. Я был характерным актером, и у меня уже стала выработываться своя манера. Я начал придумывать свои жесты, походку, голос и сам не заметил, как у меня начал развиваться темперамент не жизненный, а специальный актерский, который сковывал мне руки и ноги. Я превратился в актера, которого на сцене не сдвинешь с места, не оторвешь от стула. Все время за что-то цеплялся, чего-то искал и никак не давал себе ходу. Лицо получалось какое-то напряженное, руки судорожно сжатые. Владимир Иванович заметил это и помог мне стряхнуть с себя это актерское самочувствие. Стремясь избавиться от него, я постарался вспомнить свои ощущения в серьезные минуты жизни. Я вспомнил, что у меня были очень тяжелые переживания, когда меня выгнали из училища. И я почувствовал, что в какие-то моменты это мне очень помогает. И вот тогда я окончательно понял, что надо бросить «играть», надо поставить себя в положение живого человека. Мне стало гораздо легче работать над этой ролью.

Впрочем, иногда виною этому бывает малое число репетиций. С трех-четырех репетиций, я полагаю, можно выйти на сцену только с привычным актерским самочувствием и сыграть на знакомых штампах. Но если актер чуткий, живой человек, а не только актер, то он невольно сам почувствует, что его забытые нажитые штампы для живой жизни не годятся — они ее оскорбляют. Это будет для него счастьем. Значит, в нем еще не все потеряно и он еще может почувствовать сам, что играет плохо, что так играть не надо.

Вопрос. Все это очень понятно и в той или иной степени знакомо всякому актеру, но что же все-таки нужно делать для того, чтобы избежать актерских штампов, а попав в них — вырваться снова к настоящим, жизненным ощущениям?

И. М. Москвин. Вопрос этот очень сложный, и исчерпать его в этой беседе я не собираюсь. Тем более, что разные актеры играют по-разному. В дополнение к тому, что я уже сказал, попробую поделиться своим собственным опытом.

Прежде всего никак нельзя выходить на сцену замкнутым в коробку своей роли. Актер не должен ничего пропускать мимо себя. Он должен как бы предположить, что он в первый раз пришел в эту комнату, впервые встретился с этими людьми. Он должен непосредственно и остро ощущать все, что происходит на сцене. Нельзя находиться в образе и не видеть того, что делается рядом. Актер должен видеть перед собой живых людей. А ведь очень часто бывает так, что актер на сцене чувствует себя, как в шорах, он ничего

не видит и не слышит из того, что творится вокруг него. Вопросы и ответы у него выходят механически. Вот этого надо остерегаться. Надо на репетициях непрестанно искать ощущение всего того, что тебя окружает. Мне лично это очень помогает.

Когда я выхожу на сцену, то мне очень часто хочется притвориться наивным, как будто я не знаю, что будет дальше. Я слышу, что вот этот человек что-то сказал, вот этот его перебил. И мне кажется, что я слышу это в первый раз. Это очень освежает роль. Конечно, у меня на репетициях создается определенная партитура роли. Но, несмотря на это, я всегда очень большую долю отдаю этому наивному чувству: как будто я не знаю, что со мной должно случиться дальше.

А то ведь есть актеры, которые играют как бы по нотам. Он, кажется, знает все: какой человек зайдет в комнату, что последует за его репликой и как он сам должен ответить. Тогда все делается привычным, пропадает непосредственность переживания, роль заштамповывается. Актер же должен жить на сцене всегда живыми чувствами. Вот случилось на сцене, что партнер твой вошел не вовремя, запоздал, — ты это почувствуешь живо, начнешь переглядываться и думать: как быть, в чем дело? Вот такими же живыми должны быть чувства актера во все время спектакля.

Иногда бывает очень полезно на сцене сказать себе: «Брошу играть, буду самим собою». И после этого сразу чувствуешь, что роль идет лучше. Этим самым ты как бы выбиваешь скамейку из-под своих ног, оставляешь всякий наигрыш и начинаешь хвататься за то жизненное, что тебе может помочь в роли. Ты как бы раздеваешься и остаешься перед публикой голым, а так как голым стоять перед публикой неудобно, то ты начинаешь надевать на себя одежду и вдруг чувствуешь, что этот новый костюм гораздо живее того, который был на тебе раньше.

Но это, конечно, можно делать только в том случае, если актер по-настоящему овладел образом, если вся роль прошла через его нутро. Если же актер полностью в образ не вошел, он не сразу сумеет найти новые одежды, и ему стыдно будет стоять перед публикой голым. Подобное обновление и расширение роли обычно не проходит бесследно и для партнеров — они невольно сами начинают играть по-иному, свежее.

В «Царе Федоре» у меня, например, есть такое место, когда я налетаю на Бориса и говорю: «Ты с тем лишь мне служить еще согласен, чтоб я тебе их выдал с головой». Я обычно говорил это очень крепко, на сильном темпераменте. Я пробовал и дальше играть на этом темпераменте. Но потом я подумал, что лучше сделать иначе, и я решил пойти от себя. Когда Годунов дает мне отпор, я на сцене по-человечески теряюсь, так, как бы растерялся Москвин. Я начинаю чувствовать, что я сам нахожусь в тяжелом положении, и говорю Годунову: «Да, я в этом сам на себя возьму ответ». И тут же сразу чувствую облегчение. Мне говорили, что так это место доходит гораздо сильнее. Между тем внешне я остался таким же, как и прежде, но чувствовал, что я отдыхаю, что мне как-то легче иг-

рать, и в то же время я чувствовал, что это место радует меня, что я получаю большое наслаждение, так как вношу много своего, личного.

Горький, посмотрев Анастасию Зуеву в роли Матрены из «Воскресения», сказал: «Лучше, чем в жизни». И это — высшая похвала для актера.

Вопрос. Как связать игру живыми чувствами на сцене с актерской техникой, с актерским мастерством? Не будет ли это мастерство мешать непосредственности переживаний?

И. М. Москвин. Живое чувство на сцене не исключает, конечно, матерства. Надо уметь совмещать одно с другим. Был такой признанный всем миром немецкий актер Поссарт. Он замечательно умел соединять мастерство с живыми чувствами. Кажется, в «Шейлоке» в патетическом месте он кидал кинжал, который должен был воткнуться в землю. И вот в этот момент он всегда бросал проверочный взгляд, попал ли кинжал в землю. Это происходило всегда, какими бы сильными чувствами ни жил он в этот момент, и делал это как настоящий художник.

Когда я в «Царе Федоре» дохожу до драматических переживаний и рыдаю на плече у Аринушки, я всегда проверяю, как у меня обстоит дело с наклеенным носом. А ведь самому Федору было, вероятно, не до носа, когда судьба обрушивала на него один удар за другим.

Вопрос. Считается, что если в драматических ролях актер плачет настоящими слезами, то это искренно. Но очень часто эти настоящие слезы до зрителя не доходят. В чем тут дело?

И. М. Москвин. Когда по роли актеру нужно плакать, то он делает это большей частью искренно, с настоящим чувством. Была такая великолепная актриса Федотова, которая могла в любой момент плакать, и на многих это производило большое впечатление.

Но здесь есть большой фокус. Дело в том, что бывает так, что актер себя очень любит. Он начинает жалеть себя и, находясь в таком состоянии, плачет. Это здорово получается, но не всегда попадает в цель. Если же зритель понял, что актер по своей роли попал в безвыходное положение и отсюда его слезы, тогда — другое дело, тогда эти слезы волнуют и его.

Я знал такого актера, который начинал плакать, где только можно. И публика приходила в недоумение, потому что не понимала значения этих слез. У таких актеров слезы текут прямо как из шприца. Если же актер плачет в очень сильных местах, то эти слезы и появляются и воспринимаются совершенно по-иному.

Кроме того, в таких сценах со слезами надо учитывать положение других актеров на сцене. Я помню, как было с М. А. Чеховым, который в нашем театре играл Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя. В сцене прихода городничего он начинал плакать. Константину Сергеевичу это очень нравилось, потому что было оригинально. Он по-настоящему, жалко плакал. Но если слезы Хлестакова принимать всерьез, то этой сценой надо было кончать спектакль, так как городничий сразу же мог догадаться, что это за «ревизор» перед ним.

Но Константин Сергеевич, которому очень хотелось сохранить эти слезы, придумал такую вещь: дверь, в которую входил городничий, открывалась таким образом, что загораживала Хлестакова, и городничий не мог видеть его. Иначе играть этот спектакль нельзя было.

Вопрос. Что вы делаете, чтобы не уставать в спектакле и не выдыхаться к концу его? Говорят, что во время игры актер может отдыхать. Как это делается?

И. М. Москвин. Когда играешь с настоящим чувством, то, как я говорил уже, играть легче и не так утомляешься. Меня часто спрашивают, как это я в моем возрасте так легко танцую, когда играю Хлынова в «Горячем сердце»? Здесь как раз все дело в том, что, играя заразительно, отдаваясь моменту, перестаешь чувствовать усталость. Тогда все получается легко. Кроме того, я очень люблю пение, а в «Горячем сердце» я выезжаю в лодке с пением замечательной русской песни «Калинушка». И, когда я ее слышу в спектакле, у меня повышается настроение, и мне хочется творить радостно, смело. Кстати замечу, что для того, чтобы не так уставать, актеру можно и отдыхать на сцене, но только в образе. Никак нельзя допускать, чтобы отдыхал я, Москвин, сбросив маску, — это никуда не годится. В пьесе Горького «На дне» я, в образе Луки, отдыхаю восемь минут, в течение которых ни говорю ни слова. Там есть такая сцена, когда мне надо быстро влезть на печку. При моей комплекции это, конечно, трудно. Но я делаю это без особого напряжения. Прежде чем влезть, я думаю о том, как мне бросить армяк таким образом, чтобы он распластался, а не лег комом, чтобы мне было удобнее лежать. Сделав это, я влезая и спокойно лежу. слушаю только, чтобы не пропустить свою реплику.

Я много говорил о живом чувстве и об актерских приемах. Для того чтобы мои слова стали понятными, я хотел бы, чтобы вы показали мне что-нибудь из своей работы, а я разобрал бы то, что вы покажете.

(Актеры ТРАМА показывают две сцены из комедии Островского «Бедность не порок»).

И. М. Москвин. Разберу сначала сцену из второго действия — разговор Мити с Любовью Гордеевной. Любовь Гордеевна — хозяйская дочь, поэтому Митя должен быть с ней официальным и не распоясываться. Так часто трактуют эту сцену. Но если ограничиться только этим, то сцена получится бледной и бессодержательной. Под официальностью Мити актер должен показать живого человека, показать, как просятся наружу те живые чувства, которые он скрывает в своей душе. Ведь вся суть сцены в том, чтобы показать, как настоящие чувства Мити, его любовь прорываются через преграды, поставленные его положением маленького приказчика в доме купца-богача. Он как бы говорит: «Я очень официален, но у меня от счастья душа разрывается», и актер должен донести до публики это огромное волнение Мити.

Митя раскрывает свое чувство, читая Любови Гордеевне сочиненные им стихи. И если актер хочет передать это чувство, нужно

чтобы он, читая стихи, проникся сознанием того, что это не чужие строки, а его собственные слова, в которых он сам говорит о своей необыкновенной любви к Любови Гордеевне. Надо так прочесть и так подчеркнуть слова любви, чтобы она сошла с ума от них. Надо подчеркнуть все ударные слова.

Расшифруем стихи. Актер говорит: «Не цветочек в поле вянет, не былинка, — вянет, сохнет добрый молодец-детинка». Стихи эти надо читать, вкладывая в них такой смысл: вот знаешь, в поле вянет не цветочек, а это я вяну, я сохну. Если актер так прочитает стихи, то он почувствует, как у него слезы сами потекут.

А дальше у Мити такие слова: «Полюбил он красну девицу на горе, на несчастье себе, да на большое». Надо выделить слова «на горе, на несчастье». Тут смысл такой: большое несчастье, что я полюбил тебя; я хочу тебе сказать об этом; пожалей меня, посмотри, что со мной случилось, — полюбил я тебя и чувствую, что на горе, на беду себе.

Нельзя произносить эти слова поверхностно, этими словами надо себя растрогать, надо сказать их, как свои кровные, заветные мысли. И если актер разложит эти стихи так, как я говорю, он почувствует, как радостно будет ему их произносить.

Теперь разберем другой показ — сцену Коршунова и Любови Гордеевны из третьего действия. Что самое основное в роли Коршунова? Основное заключается в том, что Коршунов все время думает, как заполучить себе молодую красивую девушку. Ему шестьдесят лет, он очень некрасив и сам об этом знает — в зеркале он хорошо видит свое лицо. И вот с таким лицом он должен победить чистую девушку. Он, наверное, думает, что это дело трудное. Он по-настоящему волнуется. Для него добиться обладания молодой девушкой — огромное дело.

Как человек ловкий и хитрый, он не должен пропустить здесь ни одного момента. Он должен найти какие-то подходящие ноты в голосе, должен подумать, что вот сейчас ему нужно подойти к этой красивой девушке, которая его так увлекла и которую он должен обработать. Он должен подумать: «С чего бы мне начать?» — и искать все время, чем ему бы ее взять.

И актер, если он хочет хорошо сыграть роль Коршунова, должен найти в себе такое же чувство, должен сам почувствовать, что завладеть Любовью Гордеевной для него, именно для него самого, — трудная задача; он должен внутренне проникнуться одной мыслью, как вот ему, домогающемуся руки девушки, подойти к ней, какую для этого струну тронуть. Поэтому, когда актер говорит с Любовью Гордеевной, он все время должен думать о том, какое впечатление производят на нее его слова и как ему дальше с ней говорить. Они остались один на один, и он думает: «Вот она, эта птичка, сидит, а я стрелок». Лицо у него, как у ястреба, и он соображает: «Как же мне, с моими глазами, начать говорить с ней, ведь это трудное дело». Он пугает ее ревностью и сам пугается того действия, какое произвел на девушку. У него должно быть ощущение: «Что я наделал?!» — и он опять ищет нужный тон, чтобы подойти к ней.



И. М. Москвин и Ф. И. Шаляпин.

Фото 1916—1917 г.

Вот если так играть Коршунова, роль обогатится содержанием и получит дальнейшее развитие; актер найдет возможность менять интонации, роль получит необходимое разнообразие. Но если актер не будет заражен теми живыми чувствами и мыслями, о которых я говорил, то он будет играть по готовому рецепту характерного злодея, и роль станет монотонной и безжизненной.

Вопрос. В системе МХАТа придается большое значение вниманию. Как вы в своей актерской практике определяете роль внимания? В какой связи находится актерское внимание с правдой жизненных чувств актера?

И. М. Москвин. На сцене всегда необходимо огромное внимание, которое обуславливает правдивость всех действий актера на сцене. Иногда актер может по правде вынуть на сцене платок и вы-

звать этим ощущение правды у зрителя и у себя. Поэтому, придя на сцену, он должен стараться даже в мелочах быть правдивым. Никогда ведь заранее не знаешь, от чего получишь на сцене ощущение правды, — оно зависит от того, как актер отворил дверь, кого увидел, как поздоровался, какая атмосфера на сцене, как там живут.

Он должен притвориться, что ничего этого не знал, что все это для него ново. Часто эти мелкие правды помогают ему найти ощущение жизни на сцене. Мне лично это очень помогает. Бывает, например, так: я выхожу на сцену, когда роль только создается, ощущения жизни и правды у меня еще нет. Но вот я беру платок, так, как делаю это в жизни, закуриваю или смотрю на человека, и если я делаю это правдиво, то уже одно это само по себе порождает во мне настоящее, хорошее жизненное ощущение. Я чувствую, что начинаю сосредоточиваться, что я в хорошем смысле начинаю отгораживаться от публики. А это очень важно. Актер на сцене должен быть всегда сосредоточенным. А то ведь часто бывает так, что актер знает, что все заранее установлено режиссером, проверено, подписано, и он играет сам по себе, вне окружающей действительности. Зато, если случится на сцене что-нибудь неожиданное, такой актер сразу пугается. Он, к примеру, знает, что в этом месте он берет колбасу с тарелки и она обязательно должна быстро поддеваться на вилку. Если же она на вилку не поддевается, он начинает нервничать, хватает ее как попало, кладет мимо тарелки и т. п., и все это, быть может, потому, что он растерялся от неожиданности или боится пропустить реплику, как будто она так связана в жизни с колбасой, и ничего у него не выходит.

Или, если на сцене упадет тарелка и разобьется тогда, когда ей не надо было разбиваться, такой актер заволнуется, начнет наскоро ногами загребать осколки и только вызовет общий смех. А все потому, что он идет не от жизненной правды, не от жизненного самочувствия. Если же у актера есть ощущение правды на сцене, он не смутится и начнет по правде, как в жизни, собирать осколки; разве мало в жизни бьется тарелок?

На экзамене особенно хорошо видно, кто приходит на экзамен сосредоточенным, а кто пустым. У меня есть опыт, и я в таких случаях сразу вижу, приделся ли экзаменуемый внутренне или не приделся, сидит ли в нем то, что он сейчас будет читать, охвачен ли он творчеством, или перед вами стоит голый, растерянный человек, которому нечем защитить себя от смотрящих на него ужасных глаз экзаминаторов. Многие от волнения начинают пить воду, у них спирает дыхание, видно, как они на глазах бледнеют, — это те, которые приходят на экзамен ненаполненными. Когда видишь у экзаменуемых испуганные глаза, это почти всегда значит, что они внутренне не собраны, нет стенки между ними и экзаминаторами.

А есть такие, которые приходят на экзамен наполненными. Такому внутренне сосредоточенному актеру легче разговаривать с экзаминаторами. Ему задают вопросы, а он думает о том, как бы скорей освободиться от этих вопросов и вылить то, что он принес. Внутренне он как бы загородился от экзаминаторов.

Помню, как я сам в первый раз экзаменовался в императорском театральном училище. Сосредоточенности и наполненности во мне не было. Благодаря тому, что я пришел пустым, и внешний мой вид был ужасен. Манишка и воротник ушли куда-то в сторону, лицо испуганное. Я чувствовал, что на меня страшно было смотреть.

Читал я «Песнь о вещем Олеге». Стихи эти героические, а в зеркале мне хорошо было видно, какой я «герой». Почему-то я остригся перед экзаменом, прямо как каторжник! К тому же у экзаминаторов были мои фотокарточки, так как для того, чтобы экзаменоваться, надо было предъявить фотографическую карточку. Снимал меня мой дядя. Вы представляете себе, какая была домашняя фотография сорок лет тому назад? К тому же снимался я в мае, а экзаменовался в сентябре. За этот срок лицо получилось на фото все желтое, с фиолетовыми полосами, и, уж конечно, экзаминаторы, видя эту карточку, заранее готовились к моему выходу. Подошли ко мне с самого начала с предубеждением и на пятом стихе сказали: «Благодарим вас».

Но когда я пошел экзаменоваться в Филармонию, тут уж я решил: довольно дурака валять! — и взял басню Крылова, как более подходящую к моему лицу и внешности. И с этой басней пошел на экзамен.

Если актер что-то несет в себе, если он чем-то наполнен, то не только на экзамене, но и перед зрительным залом он не будет так волноваться, как тот, который приходит внутренне пустым. Внутренне пустой актер теряет себя на сцене на пятьдесят процентов. И все потому, что у него нет сосредоточенности, потому, что он не наполнен. Без этого нет подлинного искусства.

Вопрос. Почему случается, что играешь спектакль неровно? Первые два-три спектакля идут ничего, а потом вдруг ощущаешь какое-то неудовлетворение и перед выходом на сцену с трудом собираешь себя.

И. М. Москвин. Конечно, это не легкое дело — собрать себя, особенно, когда нет к этому привычки. У старого актера есть уже навыки, он для этого придумывает разные вещи, а молодому труднее: надо начинать с Адама. Однако это не снимает с него обязанности быть на сцене собранным. Это наш долг. Ведь мы шли на сцену не по принуждению, а по своей доброй воле, живя готовностью отдать себя служению искусству. Мы неліцемерно называем это своим призванием, посвящаем ему свою жизнь, гордимся им. Чтобы быть честным перед собой, надо все это доказать на деле. Мы должны оправдать то внимание, какое проявляет правительство по отношению к актерам. К тому же мы за свое творчество получаем награду — тишину зрительного зала, аплодисменты. Мы выходим на тысячи пар глаз и ушей, которые, не отрываясь, глядят на нас и жадно слушают. Ведь мы — их учителя в жизни. Созданный нами образ они уносят из театра. И как знать, — быть может, этот образ играет крупную роль в их жизни. Разве это не волнует? Разве для этого не стоит собрать всю свою волю, чтобы быть в боевом творческом настроении?

Надо помнить о колоссальной ответственности, лежащей на нас. Мы не должны забывать, что теперешняя публика не похожа на прежнюю. Прежняя публика приходила в театр часто отдыхать после обеда. Откинувшись в кресле, она ждала: «Развлекайте меня». К этой публике было трудно достучаться. Наша же публика сидит корпусом вперед, вся жизнь ее там, на сцене.

Я могу допустить и сам испытал не раз (ведь мы же живые люди), как трудно иногда бывает переключить себя на творческое состояние и сосредоточиться, особенно, когда играешь одну и ту же роль сотни раз. Но ведь меня никто на сцену не толкал. И публика не виновата, что я играю эту роль в пятисотый раз. Она хочет видеть настоящий, хороший спектакль. И поэтому, как ни трудно бывает вызвать творческое состояние, я никогда не позволю себе выйти на сцену пустым. Я начинаю питать себя, поскольку у меня есть силы: и в зеркало посмотрю лишней раз, подходящее ли лицо, посмотрю на свой костюм. У меня в Федоре, к примеру, глаза не должны быть тусклыми и усталыми. Но если я буду делать просто «небесные» глаза, то никто мне не поверит, надо это оправдать внутренне.

Тут я должен сказать, что сплошь и рядом у нас в театральных уборных отсутствует атмосфера, помогающая актеру сосредоточиться, — все эти бесконечные анекдоты, шутки, разыгрывание товарищей, всякие новости и т. п. Это надо оставлять на конец спектакля. Все актеры должны это осознать. Тем более, что роли у актеров неравноценны. Одному, может быть, анекдот и не помешает, зато для другого шумная, несерьезная обстановка — просто беда. Когда я играю роль Епиходова, то за кулисами я могу и послушать и поговорить с товарищами — моей роли это не помешает. Когда же я играю роль царя Федора, то это явно мешает. Тем более, что роль Федора — главная в пьесе. В таких ответственных ролях атмосфера играет колоссальную роль, а балаган за кулисами страшно мешает.

Вопрос. Часто бывает так, что на репетициях все идет хорошо — актер собран, роль играется легко, а перейдешь на сцену, к зрителю — и теряешь половину того, что собрал на репетициях.

И. М. Москвин. Это верно, очень часто с переходом от репетиций в зале на сцену многое теряешь. Производят впечатление размеры площадки, перемена некоторых мизансцен, новая акустика, присутствие в зале товарищей. Эта непривычная обстановка волнует. Избежать этого можно, если попробовать еще в репетиционном помещении искать мизансцены, которые переносятся и на сцену, говорить роль, а не шептать, и жить полными чувствами. Тогда переход на сцену меньше отражается на роли. Я об этом читал и у А. П. Ленского. Больше всего теряешь в интимных сценах, потому что в репетиционном помещении партнер находится на небольшом расстоянии и к этому привыкаешь, а перейдешь на сцену, партнер оказывается далеко — надо повышать голос, вот интимность и исчезает. У нас в театре поэтому в репетиционном зале стараются приблизиться к размерам сцены, чтобы переход из одного помеще-

ния в другое не был так чувствителен. А если разница очень велика, придешь на сцену да еще увидишь в зрительном зале дублера, тут уж совсем пропадешь.

В МХАТе был артист А. Р. Артем, уже шестидесятилетний старик, который очень боялся меня, так как я всегда был его дублером. И часто я отказывался от дублерства с ним, ибо он всегда говорил: «Дай ты мне умереть спокойно». Так вот он, бывало, играет на сцене, а сам смотрит, нет ли меня в зрительном зале. Позовет, бывало, Лужского и скажет ему: «Вася, ты посмотри, не сидит ли он там?» И я, понимая его состояние, старался не мешать ему и отказывался от дублерства.

Иногда актер может потеряться от разных, часто случайных причин. Бывает, что не ладится что-нибудь с гримом. Тридцать шесть лет тому назад актер Санин играл Петровича в «Царе Федоре». Во время действия он ужасно потел. Однажды, когда он наклонился, его нос со стуком упал на пол. Он страшно растерялся, и актерам трудно было удержать улыбку. В таких случаях лучше всего не обращать на это никакого внимания.

Или бывает так, что актер не выходит в тот момент, когда его присутствие необходимо. Партнер не знает, что с ним случилось, начинает волноваться. Однажды, когда играли «На дне», Пепел должен был выйти на сцену и не вышел. Но я не растерялся, подошел к каменной стене, дал знак рукой, и актер вышел. Для зрителя это было совершенно незаметно, а актеры на сцене заволновались.

На некоторых актеров плохо действуют аплодисменты среди акта, они выбивают их из роли. Я лично этого не ощущаю. Мне получить аплодисменты — греха таить нечего — всегда приятно. И если роль у актера готова, то такие аплодисменты не могут его выбить из творческого состояния.

Но во всех случаях, которые я привел, лучшее средство для актера, чтобы не потеряться, — это быть наполненным, сосредоточенным, внутренне собранным.

Вопрос. Как сделать так, чтобы роли одного плана, особенно старики, не были похожи одна на другую?

И. М. Москвин. Если идти по внутренней линии образа, если искать жизненной правды, тогда актеру легче добиться, чтобы он был разным в разных ролях, чтобы его роли не были похожи друг на друга. Но часто бывает так, что актер, как я уже говорил, идет по линии наименьшего сопротивления и, чтобы создать новый образ, пользуется старыми «баночками» из лаборатории своих старых ролей. А в итоге получается избитый штамп, пустота. Или актер обращается к таким приемам, которые придают образу только внешнюю характерность, но при этом созданный образ не имеет внутренней краски, не имеет настоящего содержания.

Роли стариков больше всего бывают похожи друг на друга. И по простой причине: обычно актер для изображения стариков берет какой-то особенный, установленный веками в театре шепелявый «тончик», и этим все дело кончается. Ясно, что при такой манере игры одна роль старика будет в точности похожа на другую, потому что

у такого актера все дело только в этом тоне. Товарищи часто смеются на репетиции, публика иногда смеется на спектакле, но этим все и кончается — радости творчества здесь нет, нет и внутренней краски, а одна только внешняя характерность. Конечно, сама по себе эта манера и любопытная и смешная, но под нее не подведешь нутра. При такой манере роль не может расти, и она губит актера, потому что мешает прорваться живому чувству. У такого актера есть несколько тонов для разных ролей, но все это звучит одинаково фальшиво и однообразно.

У нас в театре в свое время тоже была такая манера: мы старались играть характерно, чтобы на себя не походить. Поэтому все говорили, особенно на первых репетициях, какими-то не существующими на свете голосами: то хрипели, то свистели, то гунявили и сами чувствовали, что роли чем-то тормозятся. И вот, накривлявшись таким образом на тридцати репетициях и убедившись, что роли все-таки не идут, мы бросали это кривлянье и шли от самих себя, меняя главным образом манеру говорить. И тогда чувствовали, как два пуда лишнего орнамента спадали с нас. Становилось стыдно, что мы, взрослые люди, так кривлялись.

И сейчас еще многие актеры почему-то считают, что в каждой новой роли надо обязательно менять голос. Но это неправильно. Своего голоса не переменишь. Если актер возьмет голос не своего диапазона, то роль будет звучать монотонно, и это вполне понятно, потому что тонировать на чужом голосе труднее, чем на своем. При малой роли еще можно взять такую характерность, можно похрюкивать — за это еще, пожалуй, похвалят: «Какой оригинальный тон!» Но при большой роли я такую характерность не взял бы. Когда долго будешь нудно говорить, то публика станет просто скучать. Если актер обязательно хочет внести что-нибудь существенно новое в свой говор, ему совсем не надо менять голоса, достаточно только переменить манеру говорить. В таком случае меняется не тембр голоса, а манера речи, и это уже не может помешать актеру или зрителю. Хорошие актеры так и делают. У Хмелева, например, в «Горячем сердце» и в «Дядюшкином сне», да, пожалуй, и в каждой новой роли — другая манера говорить, несмотря на то, что голос один и тот же. Да, кроме того, ведь есть мастера, обладающие великолепным голосом, и если они начнут ломать свой голос и в нем их внутреннее «я» не будет звучать, то это достижение небольшое. Всякому актеру надо добиваться, чтобы в его голосе звучало его живое «я», а не выдуманная, нарочитая манера. Тогда это будет хорошо. Иначе же получится скучно, и эта манера будет усыплять, а не радовать.

Иногда актер, когда ему приходится играть много ролей, а готовить их нет времени, пытается выйти из положения путем подражания. Особенно этим злоупотребляют актеры молодые. Но должен сказать, что это помогает мало.

По сути, здесь дело не идет дальше все того же «тончика».

Я помню, как в молодые годы я играл в Ярославле. Играть приходилось по шестьдесят ролей в год, и роли часто большие, и «вскапывать» их было некогда. Но я видел в Москве таких харак-

терных актеров, как Правдин, Макшеев, и я, грешным делом, иногда подумывал: «Дай-ка я махну под Правдина». Или шел под Макшеева, под его манеру говорить. Я знал, что в Ярославле их мало знают, вот и начинал показывать. Это в какой-то степени мне помогало, я чувствовал, что я во что-то одет. Но через меня это проходило только краем, а больше шло все от того же «тончика». Я не выходил совсем пустым на сцену, но я грешил, я чувствовал, что все это краденое, чужое платье.

Вопрос. Что такое актерское перевоплощение, и нужно ли актеру перевоплощаться?

И. М. Москвин. Что тут можно сказать? Конечно, перевоплощаться для актера необходимо. Хорош я буду, если царя Федора буду играть, как Епиходова, и не буду перевоплощаться! Перевоплощаются и другие актеры. Играя разные роли, внутренне перевоплощался Степан Кузнецов. Василий Иванович Качалов, играя Барона, Анатэму, Юлия Цезаря, Чацкого, Бардина, конечно, должен был перевоплощаться.

Но вопрос о перевоплощении тесно связан с вопросом о том, как найти нужный образ и как актеру в него войти. Многое из того, что я говорил раньше, было посвящено этому вопросу. Добавлю еще.

Большое значение в обрисовке образа имеет жест. Если проследить за каждым человеком, то у каждого можно подметить свой характерный жест, отличающий его от других людей. Я лично всегда очень большое внимание обращаю на жест. Ведь, помимо характерного тона, есть и характерный жест. Некоторые жесты очень крепко рисуют внутренний образ.

Возьму, к примеру, роль штабс-капитана Снегирева из «Братьев Карамазовых». Достоевский писал о нем, что этот человек «сотрясается», а это означало, что он должен быть болезненным и нервным. Следовательно, тут надо было найти три-четыре жеста, определяющих военного, загнанного судьбой, ушибленного навеки, и если они верно найдены, то можно сразу почувствовать, что ты подходишь через жест к образу. Широких жестов у Снегирева не может быть, у него не может быть раскидистости. Вся его характерность мне казалась в нервных, тонких пальцах и в нервном блеске глаз. Если же в Снегиреве позволить себе широкий жест, это будет ошибкой. Но если жест скупой, мелкий, тогда получается хрупкая, болезненная, прозрачная, как бы фарфоровая фигурка.

В своей практике я всегда стремлюсь к тому, чтобы в разных ролях у меня не было одинаковых, присущих мне жестов. В царя Федора я тоже стараюсь избежать своих собственных жестов. У Федора должны быть беспомощные руки, которыми он доказывает то, что не может сказать словами. Руки у Федора играют существенную роль. За границей это мне очень помогало доносить роль. Там писали, что Москвин руками и глазами все досказал, что было непонятно без знания языка.

Большое значение в нашей практике имеет какой-нибудь хорошо запомнившийся, выразительный жест. Исходя из него, можно построить цельный образ. Один такой жест очень мне помог в роли

Голутвина в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Я придумал характерный прием с папиросой: курил я очень медленно, пристально вглядываясь в дым папиросы немигающими глазами. Неподвижность эта и немигающий взгляд уже полностью определили характер персонажа.

Этот жест я подсмотрел у жизни. Старую жизнь я знал очень хорошо, очень многое видел, и, вспомнив этот жест, я весь образ стал строить под стать ему. Я держался в этой роли сжатым, как будто был в пеленках. Я боялся ходить, точно у меня неправильное телосложение, и семеня мелкими шажками. В жизни я действительно видел таких людей. Так же точно у меня было с ролью Луки в пьесе Горького «На дне». Мальчиком я ходил в Троицкую лавру. Там я видел бесконечное количество странников. А так как в детстве очень многое крепко западает в память, то я их запомнил, и мне с самого начала легко было в этой роли.

Вообще же во всякой роли актеру необходимо быть скупым в жестах. А то бывает так, что актер придумает несколько неплохих жестов, свойственных и характерных для данной его роли, а потом начинает прибавлять еще свои собственные. И получается карусель — три-четыре неплохих жеста тонут в бесчисленных твоих собственных.

Это особенно важно в ролях крестьян. Крестьяне очень скупы в своих движениях. Они привыкли работать на поле. Работа тяжелая, поэтому жесты у них не могут быть утонченными, а пальцы гибкими. А у нас сплошь и рядом актер играет крестьянина, а руки у него некрестьянские. Они у него должны быть грубыми, негибкими, с малоподвижными кистями, а актер дает такие руки у крестьянина, что ими только играть на рояле «Ноктюрн» Шопена.

Жесты и все движения актера в каждой роли должны быть выдержаны в определенном ритме и темпе. Причем они должны, конечно, соответствовать внутреннему образу роли.

В роли Луки я в конце первого акта выхожу с метлой и с ящиком. Меня подзывает Анна, и у нас с ней начинается тихий разговор. Вся сцена идет в медленном темпе. При этом медленном темпе у меня и шаги другие, я и метлу в руках держу по-другому, я ее зря не перекину из одной руки в другую, потому что я нахожусь в определенном ритме, и резким движением я его нарушу. Если я начну перекидывать метлу быстро и широко, в этом будет что-то оскорбительное по отношению ко всей сцене. Кроме того, этим я привлеку к метле внимание публики, что тоже ни к чему. В медленном же темпе зритель и не поглядит на мою метлу. Угадать ритм сцены и музыкально, в смысле верной тональности голосов, провести ее — наслаждение.

Вопрос. Как объяснить такое положение, когда играешь легко, а публика тебя не принимает? И, наоборот, играешь трудно, кажется, что проваливаешь роль, а оказывается со стороны — хорошо?

И. М. Москвин. Играя, актер должен развивать в себе критическое отношение к своей игре, должен уметь взглянуть на себя со стороны. Не следует в оценке собственной игры опираться только



И. М. Москвин с В. П. Чкаловым

на то, как ты чувствовал себя на сцене: если играть было легко и чувствовал себя хорошо, думаешь, что и играл хорошо, а если играть было трудно и чувствовал себя на сцене плохо, значит играл скверно. Здесь можно сплошь и рядом ошибиться. Часто бывает так, что играешь легко и чувствуешь, что хорошо, а тебе говорят, что ты играл плохо. И иногда играть бывает трудно, а со стороны выглядит хорошо.

Здесь, мне кажется, дело в том, что актер часто легкостью считает привычное ему состояние. Ему кажется, что играть легко, потому что у него уже есть, быть может, правильный «тончик», и он иногда думает: «Вот этот «тончик» я в такой-то пьесе не до конца использовал, а вот здесь я его еще поработаю». Но беда в том, что он так «тончиком» и остается, не задевая внутренних струн, и играется ему хорошо потому, что у него есть уже набитый «тончиком» свой штамп, а на штампе играть нетрудно.

Но может быть и так: актер вышел на сцену, бросил привычное ему актерское самочувствие и начинает искать на сцене жизнь. Он начинает думать о том, как общаться с партнером, как вызвать жизненное самочувствие. Тут, конечно, актеру нужно творческое состояние. Надо, чтобы организм был теплый, творчески раскрытый, живой. Это требует от него затраты физических и моральных сил. Если актер играет так, то он своей правдой может заразить зрителя, и тот, чувствуя правду, воспринимает его игру легко, несмотря на то, что, может быть, в действительности актеру это стоило огромных

трудов и он очень устал, ибо был в настоящем творческом состоянии. У него в этот момент было развито внимание, восприятие, желание отдать все партнеру и все взять от него, а подобное состояние достигается не легко.

Отсюда и ложное представление о том, что если играл легко, значит хорошо. Играл легко потому, что играл на актерских штампах. И, наоборот, высокое творческое напряжение духовных сил актера, порождающее жизненную правду в его исполнении, облегчает восприятие зрителя, хотя самому актеру иногда кажется, что ему играть было трудно.

Но надо сказать, что сидящий в зрительном зале может ошибиться, — он может разбитное и развязное исполнение какого-нибудь бойкого актера оценить очень высоко и не заметить правдивого, вдумчивого исполнения его партнера.

Старому актеру легче оценить свою игру, чем молодому. Когда мне, например, кажется, что я играл хорошо, то чаще всего это и бывает хорошо. Но молодой актер может тут запутаться. У старого же актера развито ухо, а главное — у него есть жизненное самочувствие на сцене, и это жизненное самочувствие действует успокоительно. Когда он идет по линии жизненной правды, тогда ему хорошо и приятно на сцене. А если он сбивается с этой линии, тогда в глубине души все время что-то твердит: «Ой, врешь! Ой, врешь!»

Вопрос. Можно ли проверять самого себя во время игры, и не будет ли этот самоконтроль мешать правдивому исполнению?

И. М. Москвин. Иногда бывает так: играешь роль, и вдруг появляется мысль: «А верно ли все это, не наиграл ли я где-нибудь, не вышел ли я из роли?» Я лично привык держать себя в руках, и эта мгновенная мысль проходит, не выбивая меня из роли. Но когда роль тебя очень захватывает, тогда не до подобных мыслей, и роль несется у тебя без всяких проверок.

Но все-таки, если нет настоящей проверки, то все же есть «глазок»: так это или не так? Он помогает актеру заметить, что он перебросился в «театральный нерв», в «представление». Тогда единственный способ вернуть себя в надлежащее состояние — недоиграть, спуститься на низшую ступень. Иначе очень трудно овладеть собой. Когда актер увидит, что роль снова пошла плавно, он может опять дать ей ход.

Чтобы проверить, правдиво ли играют актеры свои роли, очень хорошо делать следующее: на репетиции или на спектакле сесть тихо, сосредоточившись, не глядя на актеров, а только слушая их. Прислушиваясь таким образом, очень быстро можно почувствовать, где кривлянье, где фальшь, а где настоящая правда.

Я думаю, что и режиссеру не помешало бы на одной из репетиций пойти за кулисы и послушать, как разговаривают актеры, потому что из зрительного зала он видит хорошее, серьезное, убедительное лицо актера, и оно часто его обманывает, а за кулисами он только слышит актера и по голосу без труда разбирается. Словом, за кулисами легче подслушивать, верно ли живет на сцене актер.

Вопрос. Как играть роль, не заштамповывая, когда приходится ее играть на протяжении нескольких лет? Как играть, сохраняя для зрителей первоначальную яркость представления?

И. М. Москвин. Один актер за границей играл роль Гамлета каждый день, а во вторник и пятницу — по два раза в день. Три четверти роли он играл лишь «наметками» и только «ударные места» играл «во-всю». Дело в том, что американская публика не очень разборчива. У нас же этот номер не пройдет. И публика, посмотрев такую игру, скажет, что это скучно.

И вот, отвечая на вопрос, который мне поставили, я должен сказать, что сохранность роли зависит прежде всего от того, как эта роль создана. Если эта роль составлена из воспоминаний, взятых из старых ролей, сыгранных раньше образов, если в ней нет ничего живого и органического, то такая роль скорей заштамповывается, и сделать ее снова настоящей трудно. Если же роль с самого начала создается по-живому, тогда ее можно дольше сохранить. Она наполняется живыми человеческими чувствами, и эти чувства будут все время пронизывать роль и питать ее — человеческие чувства многогранны до бесконечности.

И задача актера, играющего одну и ту же роль на протяжении многих лет, заключается в том, чтобы уметь сохранить в себе эти живые ощущения. Это не простая задача. Актеру необходимо иметь за собою хороший «глаз». Дело в том, что когда долго играешь одну и ту же роль, то особенно удачные интонации западают в ухо. И всегда хочется повторить эти интонации. Иногда приходит новая интонация, но очень часто и эта новая интонация звучит, как отдаленное эхо старой, и ее часто повторяешь почти в той же тональности. И вот, если актер на этой тональности закрепится и не будет ее освежать, то хотя для него самого она и будет звучать как будто трогательно, он будет ее переживать, но публику она трогать не будет, и роль, построенная на таких заученных интонациях, будет не чем иным, как бледным повторением того, что уже когда-то было пережито.

Как же все-таки при долгом повторении роли сохранить в себе живое чувство и дать его почувствовать зрителю? Поделюсь своим опытом. Мне при этом придется повторить то, что я говорил уже раньше.

Нужно чувствовать правду на сцене. Надо внимательно, по-жизненному серьезно относиться ко всему, что делается на сцене. Если актер будет невнимателен, то тем самым он будет срывать роль, засорять ее, и на сцене пойдет актерское вранье. Актер должен быть к себе очень придирчивым. Он не должен забывать того, что маленькие правды, о которых я говорил раньше, очень помогают на сцене. Если же он не врет на сцене, а все принимает за правду, то его это будет питать, фантазия его пойдет в хорошую сторону и начнет его волновать.

Актер должен стремиться к остроте переживаний того, что происходит на сцене. Если он посмотрит более остро на все то, что его окружает, то это уже будет менять роль. Он станет играть сосре-

доточеннее, тише, у него появится время для того, чтобы остановиться и подумать, и тогда роль начнет светиться внутренним огнем.

Очень важно поддерживать общение на сцене, не замыкаясь в коробочку своей роли. Партнеры ведь тоже по-разному играют в спектакле, и если актер по-настоящему общается, то это может крепко освежить его роль, ибо внимательное отношение к партнеру может во многом помочь. Я на сцене очень часто сам ощущаю это.

Конечно, войти в образ, в роль так, чтобы она была свежей и новой, когда ее долго играешь, — вещь не легкая. Это требует иногда большого труда. Не надо забывать того, что роль очень часто надоедает, а играть ее необходимо с аппетитом, с удовольствием. Я уже говорил о том, что зрители не виноваты в том, что актер играет роль в пятисотый раз; ведь они в первый раз пришли смотреть пьесу, с трудом достали билеты, явились в театр, как на праздник, и вправе требовать: «Ты дай мне настоящую жизнь, а не отдаленное эхо». Если актер чувствует, что уже «заиграл» роль, значит надо придумать что-то новое, надо переключиться.

У меня бывали такие дни: приду в уборную, посмотрю на себя в зеркало и вижу не лицо царя Федора, а лицо разбойника какого-то, а если не разбойника, то очень злого человека. Просто смотреть неприятно! Я это объясняю себе тем, что сам организм сопротивляется тому испытанию, какое готовится ему через час-полтора (я имею в виду трагические роли). Начинаю класть на лицо краски, но они не ложатся, — не ложатся потому, что у меня нутро не подготовлено. Лицо у меня будничное, недовольное, а я должен показать чистого голубя с кристальной душой.

Тут приходится затратить немало усилий для того, чтобы внутренне переключиться и заставить себя войти в образ. Так иногда сидишь перед зеркалом четверть часа, потом начинаешь гримироваться, невольно думая о роли. И постепенно начинаешь замечать, как лицо приходит в себя, как глаза становятся мягче, немножко поднялись брови, раскрываются глаза, в них появляется мягкость. Вот и необходимая худоба! Это начинает меня заражать. А уж когда надеваю сапог на высоком каблуке и золотой костюм, то чувствую, что теряю москвинское, привычное мне ощущение и приобретаю ощущение образа царя Федора.

Но если бы я в театр пришел за несколько минут до начала спектакля и сразу вышел на сцену, то я так и не почувствовал бы себя царем Федором, хотя я был бы в гриме и в костюме.

Если я долго играю одну и ту же роль и начинаю чувствовать, что заштамповываю ее, — а я это ощущаю всегда сам, — начинаю менять задачи. Например, роль Федора в «Царе Федоре Иоанновиче» я играю уже тридцать девять лет. И когда пьесу не так давно возобновили, то мне пришлось роль пересмотреть, так как впервые я играл ее двадцатичетырехлетним юношей, а теперь мне шестьдесят три года.

В молодости я был более нервным и очень быстрым в движениях и поэтому невольно очень живо откликался на все происходящее на сцене. А главное, очень быстро и резко двигался. Сейчас при возо-

новлении роли царя Федора я понял, что если я в свои шестьдесят три года буду так же быстр в движениях, то могу попасть в комическое положение, так как большая подвижность и легкость движений уже не свойственны моему организму, они будут казаться неестественными при моих годах и полноте. И я решил быть в этой роли созерцательнее и задумчивее и перестроил роль, сделав ее более спокойной. Это мне очень помогло.

Я теперь играл с приглядкой, подолгу вдумчиво смотрел в глаза своих партнеров и не делал все сразу, как это было раньше. Это меня очень питало, ибо нельзя смотреть в глаза и ничего не видеть. Когда же я чувствую органические, живые глаза партнера, это не может пройти мимо меня.

Или, например, другая роль — роль Луки в «На дне». Я сыграл ее около семисот раз. Раньше я смотрел на людей, которые меня окружали, по определенному готовому рецепту, потому что у меня для всех была определенная реплика. Я смотрел на все немного поверхностно, привычными актерскими глазами. А потом я подумал: «Дай-ка я буду более пристально смотреть на людей с целью разгадать их, дай-ка я подумаю, что может ему помочь — это или это. Или лучше я скажу ему вот что...» — словом, ставил себя в положение доктора, прописывающего рецепты.

И вот этот процесс, заключающийся в том, что я, прежде чем сказать свою реплику, думал о том, что сказанное может угробить или спасти того человека, к которому я обращаюсь, — мне очень помогал.

Роль начинала углубляться. А то я сам уже стал чувствовать, что она заштамповывается, и дошел до того, что начинал скучать на сцене. А разве актер имеет право скучать на сцене?

Что касается роли Ноздрева, то здесь мне очень помогала степень изображаемого мной опьянения: сегодня я играл его более пьяным, завтра — менее. Если ты сильно пьян, тебе все нипочем, ты смелее общаешься с людьми; если менее пьян, подходишь к ним с известной оглядкой, чувствуешь, что не можешь себе позволить того, что делаешь в пьяном виде.

В роли Епиходова я по-разному принимаю его неудачи—иногда более легкомысленно, а иногда более трагично. И при этом я заметил, что чем трагичнее переживает Епиходов все то, что с ним случается, тем комичнее получается образ, тем веселее принимает его зритель. Я видел, как другие актеры играли эту роль, стараясь быть смешными, и смешно не было. Но чем трагичнее играешь эту роль, тем больше хохочет публика, а происходит это, мне кажется, оттого, что я внутренне для себя пропускаю образ через призму смеха, а публике это не показываю.

В старом театре заштамповыванию роли сильно способствовало так называемое амплуа. Даже крупные актеры благодаря этому не были избавлены от односторонности репертуара.

Правда, бывали и такие актеры, как, например, Ленский, который сначала играл роль Гамлета, а потом переключился на характерные роли, но это случалось исключительно редко.

Амплуа порождали штамп. Теперь амплуа отменили, но надо сказать, что иногда и по сей день некоторые режиссеры держат актеров в ролях одного и того же характера, не выявляя всех разнообразных возможностей их дарования. Это, конечно, ошибка. И сами актеры должны настаивать на получении ролей различного плана.

Иногда в выявлении способностей актера большую роль играет случай. У нас в театре при постановке «Царя Федора» роль Федора Станиславский давал Адашеву, а Владимир Иванович говорил, что в этой роли он видит только меня. Он не был тогда в Москве и все время писал об этом Константину Сергеевичу. Константин Сергеевич — страшно увлекающийся человек. Однажды, например, он увидел, как Мейерхольд идет по саду с заложенными назад руками, и воскликнул: «Вот это Федор, у него и нос Грозного и голос у него скрипучий!» Но все-таки Владимир Иванович настоял на том, чтобы эту роль дали мне. И вот уже тридцать девять лет я играю ее. Конечно, тогда это было делом случая. Теперь же, на советской сцене, актеру дают больше возможности для проявления своих способностей.

Вопрос. Как входить в образ, выступая на концертах?

И. М. Москвин. Мне кажется, что здесь особенных трудностей нет. Царя Федора можно играть и в пиджачном костюме; важно, чтобы у актера было внутренне загримировано лицо, и пока он внутренне не переключился, пока он не «напитался», роль у него не пойдет, во что бы он ни был одет, но как только это ему удалось, он невольно начнет волноваться чувствами Федора.

Конечно, без грима играть труднее. Костюм и грим — это известная защита. Я испытываю это даже на себе. В гриме и костюме огромные роли я играю неплохо. А раздень меня — и мне сразу станет труднее.

Но, несмотря на это, я все-таки убежден, что чаще всего актер теряется не тогда, когда он без грима, а тогда, когда он внутренне не одет и не собран.

Для подтверждения своих слов я хочу показать вам вот так, без костюма и грима, сцену из «Села Степанчиково», которую мне приходилось исполнять очень давно. Сцена называется «Его превосходительство». В ней заняты Опискин и полковник.

(Иван Михайлович показывает упомянутую сцену).

Когда сейчас я вышел ее играть, то с первого момента я знал, с чего мне начать. Если бы я вышел, не сосредоточившись, то, пожалуй, не сразу попал бы в образ и тогда мог бы начать играть на актерском самочувствии, а в этой роли требуется особенно большой нерв, и если не войти в образ, этот актерский нерв мог бы повести меня по линии «представления». Но ощущение жизненной правды спасло меня от этого. Я уже говорил о том, что я часто отталкиваюсь от отдельных моментов. Вот и в этой роли я складываю руки, прикрываю левый глаз, чувствую, как у меня начинают нервно ходить пальцы, и я уже в роли. Я чувствую, что со мной рядом сидит человек, и это меня тоже наводит на правду. Я знаю, что мне надо

иметь дело с этим человеком, что этот человек сидит здесь для меня, что это живой человек. Я кошусь на него, слушая, что он говорит мне, и у меня завязываются жизненные ощущения. Для того чтобы получилось хорошо и правдиво, мне непременно надо ощутить, что то, что я здесь изображаю, есть кусочек настоящей жизни, несмотря на то, что это не целая роль, а только часть ее.

Этого никогда не нужно забывать. Играет ли актер большую или маленькую роль — все равно у него должно быть ощущение жизненной правды. Мне это всегда помогало, и я думаю, что должно помогать и всем другим актерам.

Замечу между прочим, что сцена, которую я показал, принимается часто зрителем с комической стороны, да там и вправду есть над чем посмеяться — до такого безобразия доходит человек. Но есть люди, которые смотрят ее со строгими лицами, потому что в ней действительно есть нечто страшное. У меня остался в памяти такой случай: во время империалистической войны, когда эта пьеса шла у нас в театре, в зрительном зале присутствовал офицер, вернувшийся с фронта. Вероятно, нервы у него были очень расшатаны, возможно, что он по ассоциации вспомнил схожие моменты, или, может быть, он сам претерпел издевку над собой, — не знаю, но в тот момент, когда я уходил со сцены, он застрелился. Его вынесли в контору, где он и умер.

Вопрос. Почему громкий в жизни голос на сцене часто не звучит?



И. М. Москвин с депутатами Верховного Совета перед началом заседания
13 января 1938 г.

И. М. Москвин. Это может происходить от неопытности или оттого, что не поставлен голос. Вообще, голосом надо заниматься очень серьезно. Надо иметь для этого хорошо проверенных учителей, ибо не каждый учитель может заниматься постановкой голоса актера драмы. Очень часто бывало так, что актеру ставили голос по методу постановки оперных голосов, и он от этого уходил от своего собственного голоса, уходил от правды. Такая «постановка» голоса только мешала ему.

С этим вопросом между прочим тесно связан вопрос о дикции и о правильном произношении слов. Актер должен уметь хорошо говорить по-русски. Малый театр славился этим. Всякому человеку, а актеру особенно, смолоду следует обращать внимание на правильное произношение слов, так чтобы каждая буква звучала точно. Если актер хорошо произносит слова, то это несомненно скажется на его игре, потому что правильная речь заражает. Очень часто голос звучит плохо со сцены оттого, что актер недостаточно овладел внутренним образом роли, оттого, что у него нет еще живого чувства.

Говорить со сцены надо жизненно и просто, в каждой фразе должно быть только одно логическое ударение.

У царя Федора есть такая фраза: «Владыко Дионисий, ты, отче Иов, ты, отче, патриарх, я вас позвал, святители, чтоб вы мне помогли благое дело учинить, давнишних мне помогли бы помирить врагов». В этой фразе надо выделить слова «благое дело». Какое благое дело? «Давнишних помирить врагов». Выделить слова нужно логическим ударением, а не произносить их напевным голосом, который имеет свойство нивелировать, стирать все логические ударения а без них пропадает острота фразы, она становится недейственной.

Многому можно научиться, слушая больших мастеров. Только надо помнить, что если актер будет механически копировать их манеру, то это пользы не принесет. Южин, например, всегда говорил на большом пафосе, но у него это было точно проверено и поэтому выходило хорошо. Но если другой артист, не имеющий нутра Южина, начнет его копировать, выйдет голо и смешно. У Остужева в речи есть большая напевность. В роли Отелло это хорошо, он как будто играет иностранца. Но у другого актера, не обладающего данными Остужева — его обаянием и темпераментом, напевность будет только смешна.

Роль в стихах произносится иначе, чем роль в прозе. Возьмем роли Федора и Луки — стихи и проза. Стихи создают элегическое настроение, кажется, что нутро чуть-чуть поет. Появляется какая-то деликатность, обязывающая к сдержанности и гармоничности жестов.

Но при этом надо соблюдать меру. Теперь очень много читают Пушкина. И когда эта мера не соблюдена, то Пушкин получается очень сладким, каким-то мармеладным. Пушкин — большой поэт, а когда некоторые читают его стихи, то получают голубые небеса, все очень приятно и в то же время страшно усыпительно, хочется дремать, сидя в кресле. При таком чтении пропадает острота мысли Пушкина, ее испугаешь, а мысль должна быть главным в чтении, ради нее и творил Пушкин.

Всякие стихи, а стихи Пушкина особенно, нельзя красить одной краской, необходимо подчеркивать их мысль, тогда стихи доставят наслаждение, а при сплошной нивелировке слушать скучно и неинтересно. Это очень часто бывает оттого, что не соблюдается правило, по которому в каждой фразе должно быть только одно определенное логическое ударение. Оно сохраняет свою силу для стихов.

Я однажды слушал одного очень талантливого актера, который читал монолог в стихах в течение пятнадцати минут, и это получилось страшно скучно, потому что он все валил в один мешок. Все слова у него были одинаково важные. В каждой фразе можно сделать одно, в крайнем случае полтора логических ударения, а этот актер ставил ударения на все слова фразы, и его чтение звучало как монотонные удары молотка.

Иногда такая монотонность получается еще оттого, что актер читает стихи все время на каком-то ложном утомительном пафосе, да еще задорно приподнимая голову, уподобляясь петуху, упоенному своим пением, которое, как вы знаете, не всегда приятно слушать.

Я слышал, как один актер читал «Моцарта и Сальери» Пушкина. Слова Сальери: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет и выше», он произнес на большом пафосе. Голос у него звучал величественно — и ровно до ужаса. От такого чтения меня клонило ко сну, а между тем уже в первых словах Сальери у Пушкина глубокий смысл. Он говорит: «Нет правды не только на земле, ее нет и выше». Он философствует, и это меня заинтересовывает. Я сам начинаю размышлять над тем, что он говорит. А если этой мысли не передать, пропадет все содержание стиха.

То же самое и в сценах ссоры в доме Лариных и дуэли из «Евгения Онегина». Мне всегда кажется, что при этом где-то в уголке присутствует сам Пушкин. «Как странно! — размышляет он. — Еще совсем недавно они были друзьями, вместе жили, делились всеми мыслями, а теперь они враги и готовы убить друг друга... Как страшна жизнь!» Здесь я воспринимаю Пушкина как человека большой жизненной мудрости, глубоко проникающего в жизнь и знающего ее. И эту мысль Пушкина актер обязан передать публике. Автор здесь как бы выступает на некоторое время впереди актера. Он как бы помогает ему подчеркнуть главную мысль, а потом отступает в тень, и актер продолжает описание событий.

Актер должен чувствовать, что Пушкин находится рядом с ним. Он то приходит, то уходит. И если актер почувствует, что эти слова говорит сам Пушкин, поймет мудрую мысль поэта, его необыкновенное жизненное начало, то это его взволнует.

Нашим чтецам, особенно «пушкинистам», никогда нельзя забывать, что наш Пушкин — пророк. А какие слова вложил он своему «Пророку»? «Глаголом жги сердца людей». А как же можно «жечь сердца людей» розовой водицей, лимонадом и скукой? Об этом следует очень подумать.

По части ложного пафоса в молодости был грешен и я. Помню такой случай. Я тогда учился в Филармонии. Моим преподавателем был Федотов, сын знаменитой актрисы. Я показывал ему сцену из

второго акта «Русалки» Пушкина: «Все вы, девки молодые, все глупы вы». Произнес я этот монолог страшно фальшиво, по-оперному, на ложном пафосе. Федотов разрешил мне безобразничать в течение пяти минут, а потом сказал: «Я вам сейчас покажу, как Москвин играет...» И скопировал меня перед всеми присутствующими, да так, что все стали хохотать.

Я был очень застенчив, и на меня это произвело большое впечатление, мне было страшно стыдно. Но я не растерялся. Придя домой, я сказал самому себе: «Нет, так я больше говорить не буду». Для меня этот случай оказался хорошей припаркой, которая меня исцелила.

Надо сказать, что читать рассказ, пожалуй, труднее, чем исполнять роль в пьесе. Здесь самое главное — не потерять простоты. Читая, актер должен все время представлять себе, что вот собрались его приятели, которым он должен рассказать что-то интересное, и это интересное он будет рассказывать именно им.

При чтении очень помогает правильная артикуляция. Часто бывает, что актер выговаривает очень хорошо какое-то слово, и это сразу помогает ему произносить все другие слова. Появляется какой-то хороший нерв, живое чувство. Не надо ведь забывать и того, что, несмотря на видимую интимность рассказа, актеру надо заразить им тысячную толпу. Надо, чтобы при чтении у него была хорошая убедительность и чтобы он не терял ее во все время чтения, а для этого у него должно быть свое личное отношение к читаемому, которое все время питало бы его (цель рассказа — его сквозное действие).

Первые фразы надо подавать так, чтобы сразу заинтересовать слушателя. Не следует при этом быстро произносить слова, ибо если актер будет говорить торопливо, то зрительный зал не уловит всего. Если же он медленно нарисует первую картину, его будут с интересом слушать дальше.

Вы спрашиваете, как произносить слова от автора? Общего правила здесь нет. Часто получается хорошо, когда слова от автора читаются в том же тоне, что и весь рассказ. Но иногда это мешает. Этот вопрос надо решать в зависимости от содержания читаемого.

ОТЧЕТ О РАБОТЕ VIII ЧРЕЗВЫЧАЙНОГО СЪЕЗДА СОВЕТОВ¹



Дорогие мои товарищи, я не собираюсь вам делать официального подробного доклада о VIII Чрезвычайном съезде Советов, — вы уже подробно знакомы с работой съезда по газетным отчетам, — а, пользуясь случаем, что я нахожусь в своей актерской семье, на правах одного из старших среди вас, расскажу, вам по-простому, что я пережил, перечувствовал и передумал за эти незабываемые в моей жизни дни от 25 ноября до 5 декабря, и, если сумею передать вам хотя бы часть того, что сам пережил, и сделать вас как бы своими соучастниками, я буду очень счастлив.

Как вы все знаете, я живу очень давно. На своем веку я многое видел, многое слышал, многое пережил, но то, чем я переполнен был там, в Кремле, в зале заседаний съезда, то внутреннее волнение, охватившее меня, нельзя сравнить ни с какими моими прежними переживаниями. Оно и понятно. То, что переживали тогда все народы нашего Союза и мы все вместе с ними в эти беспрецедентные в истории народов дни — дни принятия великой Сталинской Конституции, этой хартии неотъемлемых прав человека на свободную, счастливую жизнь, — это беспрецедентно. Мне думалось: какие мы все счастливые, что дожили до такого исторического момента, когда у нас в Москве, в красной столице, в московском Кремле собрались лучшие люди страны, для того чтобы обсудить проект Конституции Союза ССР, который глас народа уже давно называл «великой Сталинской Конституцией»; обсудить и принять ее из рук ее творца — великого Сталина и отдать народу.

Народ теперь ее получил, всосет ее в плоть и кровь свою и не отдаст ее, хотя бы для этого пришлось отдать свою жизнь. Наша Конституция — это благороднейший договор свободных народов между собой.

Одна из главных обязанностей этого договора — труд, который является делом чести каждого гражданина. И еще обязательство — беречь социалистическую собственность, как священную и неприкосновенную основу советского строя.

¹ На общемосковском собрании работников искусств 25 декабря 1936 г.

Будем мудрыми и честными, заглянем в себя и проверим, всегда ли мы в своей жизни бываем достойными гражданами Союза, всегда ли мы исполняем свой долг перед страной. Огромное большинство из нас, а может быть, и все мы — честные люди, делаем свою маленькую или большую работу и очень часто кровно не интересуемся жизнью всей страны; живем по принципу: «Моя хата с краю — я ничего не знаю». Но для гражданина, который хочет быть достойным великой Сталинской Конституции, этого мало. Нужно включить себя всего во все строительство новой жизни; не довольствоваться только своей работой, а если ты талантлив, добросовестен, хорошо знаешь свое дело, то должен помогать другим догонять тебя и не забывать, что ты неотъемлемая часть, ты кузнец, строитель Родины настоящего социализма, и что слава создания падет и на тебя, и ты, несмотря на то, что по работе своей, быть может, будешь иметь «хату с краю», но с полным правом будешь говорить: «Но я все знаю».

Неужели мы можем оставаться равнодушными к словам Конституции: «Вся власть в Союзе ССР принадлежит трудящимся города и деревни в лице Советов депутатов трудящихся!» Следовательно, нам дается право, всем до единого, принять участие в строительстве нашей страны; мы — ее хозяева. Если вдуматься в эти слова, проникнуться глубочайшим смыслом их, как ясны станут наши обязанности настоящего советского гражданина! Мы, например, прекрасно знаем, как нужно беречь и устраивать свое маленькое хозяйство, и мы немало энергии находим для его устройства. Так вот, если такое же внимание и энергию каждый из нас употребит на наше все-народное хозяйство, — а ведь нас 170 миллионов, — вы представляете себе, каких мы с вами чудес наделаем? Я уверен, что многие и многие миллионы это осознали. В Кремле, на съезде, я был свидетелем того, как эти «трудящиеся города и деревни» входили в Кремль, во дворец, в зал заседаний. Они шли, как хозяева страны, с глубокой серьезностью, простотой, с сознанием важности момента. Я наблюдал за простыми женщинами: они входили во дворец так же просто, уверенно, смело, как бы в свой сельсовет или к себе в дом. Они внутренне осознали, что имеют право быть такими. В нашей замечательной стране даже только что родившийся ребенок получает права. Где, когда, в какой стране мира только что родившийся человек получает столько благ? Его дело — только родиться (с м е х, а п л о д и с м е н т ы), а дальше его матери сейчас же выдается пособие на приданое ребенку, питание; потом, если нужно, — ясли, консультации врачей; подрастать начнет — детский сад, дальше — школа, вплоть до высшего учебного заведения, где в подавляющем большинстве учащиеся получают стипендию (а п л о д и с м е н т ы), попутно, для здоровья — физическое воспитание, спорт, все это бесплатно. Кончил учиться, тебе обеспечено место, с месячным отдыхом и с сохранением содержания, а часто — и путевка.

Потеря способности к труду или наступление старости обеспечивается пособием или приютом. И за все это ты только берешь на себя обязательство честно трудиться. Значит, только родись и больше

ни о чем не беспокойся. (Смех, аплодисменты). Где, когда это было? В сказках?

Когда я, с большим волнением и вниманием, первый раз стал читать проект Сталинской Конституции, мне в голову не приходило, что я найду в ней точное указание, как я, советский гражданин, артист Иван Москвин, должен выполнять свой долг перед Родиной. Представьте, там есть конкретное, точное указание для меня — в статье 131-й (смех, аплодисменты): «Каждый гражданин Союза ССР обязан беречь и укреплять общественную, социалистическую собственность, как священную и неприкосновенную основу советского строя, как источник богатства и могущества родины, как источник зажиточной и культурной жизни всех трудящихся». И золотые слова из 130-й статьи: «Блюсти дисциплину труда» (аплодисменты) — это мне точное указание, что я должен делать для своего Художественного театра, который представляет драгоценное имущество нашей социалистической Родины, накопленное десятками лет. (Аплодисменты).

Я буду искренним и правдивым до конца здесь, среди своих товарищей. Я, как, наверное, все вы, с радостью принял революцию. Но когда началась беспощадная ломка старого уклада нашей жизни, полная ее переоценка, я, грешным делом, по-обывательски «маленько затих», растерялся. Потерял ориентировку, потому что вышибли из-под меня скамейку, на которой я привык уже стоять сорок три года, и я повис в воздухе. Из этого несчастного положения я не скоро выкарабкался. (Смех). Долго мне надо было всматриваться, вглядываться в большевиков, что это за люди, что это за племя. Играть-то я играл, это моя обязанность, играл даже не без удовольствия, потому что актеры — народ любознательный. Пришла новая, необычная публика. В Художественном театре с первых же дней держала себя дисциплинированно. Шапки снимали по первой же просьбе. (Смех). Слушали пьесу на редкость тихо, внимательно, реагировали на происходящее умно, толково и аплодировали неплохо.

Первый большевик, с которым мы близко познакомились, был Луначарский. Это был высокообразованный человек, с громадной эрудицией, знающий театр, общительный.



И. М. Москвин, депутат Верховного Совета читает письма избирателей
Фото 1938 г.



И. М. Москвин в Верховном Совете

Фото 1938 г.

К нашему театру он подошел осторожно, бережно. Когда на предложение его сейчас же начать играть в нашем театре и революционные пьесы Станиславский ответил, что этого делать пока не нужно, что актеры еще к этому не готовы, они не смогут сейчас так стихийно изобразить революцию, как она происходит за стенами театра, что это может прозвучать оскорбительно для нашей настоящей большевистской революции. — Луначарский внял его просьбе и перестал торопить нас с этим. Тут надо сказать, что Станиславский был прав. Вот пример из жизни. В первые годы революции, не помню на каком из съездов, присутствовали матросы, и им предложили пойти в театр. Их было до четырехсот человек. Выбор был — или «Дно» Горького, или «Зори» Верхарна. Они выбрали «Дно», заявив, что в театрах не умеют показывать настоящую революцию, скучно смотреть.

Потом начались концерты в государственных и общественных учреждениях, где приходилось встречаться с большим количеством партийцев.

Знакомился, разговаривал, — люди серьезные, болтать не любят; театром, моим кровным делом, интересуются, говорят о нем деловито, придают ему огромное государственное значение.

Приехал Владимир Ильич Ленин к нам в театр, дал хороший отзыв о спектакле и в списке театров нас поставил на первое место. Все это, вместе взятое, заставило меня выглянуть из конуры, в которую я внутренне запрятался, так как я не сразу сделался беспартийным большевиком. (Аплодисменты). Это и понятно.

Я из своей прежней, дореволюционной жизни притащил с собой огромный, сорокатрехлетний хвост прежней жизни, сразу его не сбросишь. Много было обывательщины, предрассудков, кажущегося благополучия, мертвых традиций, равнодушия к окружающей действительности. Можно было бы и поторопиться, перекраситься в красный цвет, но стыдно перед самим собой. Да и не поможет: внешняя краска скоро слезет, и ты можешь оказаться пестреньким (смех, а плоды смента), а то и совсем белым, а таких людей у нас выводят за ушко и на солнышко. Значит, надо было краситься изнутри, а это дается не сразу. Нужно страстно хотеть этого, нужно ближе подойти к жизни, нужно зоркими глазами вглядываться в каждое движение страны, в каждый факт, который с необычайной убедительностью доказывает стремление нашего народа к познаниям, его мужество и героизм (челюскинцы, освоение Севера), его непрерывные победы на фронте труда, доходящие до степени доблести, геройства (трех-четырёхкратное перевыполнение заданий), его стихийное стремление к культуре и искусству. Если не закрывать глаз и ушей на все это, ведь нельзя остаться равнодушным к происходящему вокруг тебя. Взять хотя бы искусство наших народностей. Все оно лежало веками под спудом. Надо было притти большевикам, чтобы освободить его и показать всему миру, на что способен истинно свободный народ. Мне надо было прожить шестьдесят лет, чтобы,



Депутаты Верховного Совета СССР в Кремле (слева направо): Н. В. Цицин, Н. Н. Бурденко, И. М. Москвин, И. М. Гутлин, А. А. Богомолец и В. М. Мыш
Фото 1938 г.

например, познакомиться с прекрасным казахским театром, а я, грешным делом, не знал, что и существует-то такой народ. И все так в деятельности большевиков. Взять хотя бы наши беспримерные темпы в строительстве: дома, фабрики, заводы, наши плотины, заставляющие наши большие реки тоже работать, а не течь зря, ради прогулки (а п л о д и с м е н т ы), наши каналы: Беломорский, Волга—Москва, наши новые города, наши новые железные дороги, нашу непревзойденную оборону страны (а п л о д и с м е н т ы) — на небе, на земле (а п л о д и с м е н т ы) и под землей, на воде (а п л о д и с м е н т ы) и под водой, и, наконец, венец всего — перековка человека.

Что же это за мастерская такая, для которой нет ничего невозможного, какие же мастера там работают? Мастера — это наш Сталин и с ним весь народ Союза ССР. Теперь давайте, товарищи, поговорим о нашей кровной мастерской, с которой мы связаны неразрывными узами до конца дней наших, — о советском театре. Все ли на нашем фронте благополучно, не остаем ли мы от общего уровня строительства в смысле количественном и качественном? Положа руку на сердце, надо сказать, что отстаем. В тот момент, когда страна тронулась с места, стала на рельсы и покатила все к новым и новым достижениям, мы растерялись и долго топтались на месте, не зная, с какой ноги начать, а в это время жизнь страны ушла от нас вперед, потому что страна росла не по дням, а по часам. Создавался новый быт, новый реализм, новые темпы, которым найдено новое определение: «социалистические»; они очень разнятся от наших прежних. Мы, конечно, над этим думали, но всей глубины этого нового явления для себя не уяснили, иначе не было бы у нас так много постановок, которые совершенно оторваны от жизни, идут вразрез с внутренней жизнью страны.

Наш советский театр должен быть реальным, действенным, а для этого нам надо очень прислушиваться и разглядеть, чем живет страна, какие у нее победы и неудачи, к чему она стремится, что ее волнует, и на волнующие страну вопросы отвечать большими, значительными спектаклями, а не формалистическими, в коих часто демонстрируются талантливые формы, убивающие живых людей — актеров. («П р а в и л ь н о !») Как грустно, что столько лет многие из наших талантливых режиссеров в своих постановках вперегонки занимались чудачеством и трюкачеством, предоставляя своим хорошим актерам скучать, а молодежи, нередко талантливой, стоять на одном месте, потому что рост актеров от таких спектаклей не прибавляется. (А п л о д и с м е н т ы). И еще более грустное в нашем театре явление — это беспардонное, издевательское отношение к нашим классикам. (А п л о д и с м е н т ы). Об этом нужно кричать во всеуслышание. Наш новый зритель проявляет огромную жадность ко всяким знаниям, к театру, он искренно верит, что в советском театре, как нигде, его познакомят с классической литературой в классических образах. Такому зрителю показывать наших классиков извращенными, исковерканными — величайшее преступление. (К р и к и «б р а в о», а п л о д и с м е н т ы). Никто из нас, я верю, не скажет,

что не нужно искать новых форм в нашем искусстве, что есть уже утвержденный канон, — к счастью, его нет. Это было бы концом нашего искусства.

Можно идти к одной цели разными путями, с помощью различных форм, но, повторяю, идти только к одной цели, а цель — это спектакль, отображающий глубоко и вместе с тем просто правду о человеческой жизни. (А п л о д и с м е н т ы).

О нашей молодежи скажу, что мы, старшие, перед ней в долгу, мы не имеем права держать ее на положении беспризорников. Повинен и я в этом (одно извинение — давно в театре и очень устал от него), а молодежи надо отдавать много, она жадная, и пустячком от нее не отделаешься. Так вот, я прошу своих товарищей, от двадцати пяти—тридцати лет и старше, серьезно подумать об этом. Это дело — подготовка кадров — очень важно для советского театра.

Я уже говорил вам о том, какое радостное, глубокое волнение я переживал на съезде. Сейчас, совсем недавно, на съезде жен командного и начальствующего состава Красной Армии, где я был гостем, я снова заволновался и понял, что стимул таких наших радостей и волнений — это встреча с нашим великим Сталиным. (Б у р н ы е а п л о д и с м е н т ы). Без преувеличения можно сказать, что народ совершенно не может его видеть без волнения. Стоит только появиться Сталину в зале, перед началом ли заседания или во время заседания, как весь зал встречает его радостными приветствиями и взрывом бурных аплодисментов, переходящих всегда в овацию, причем Сталин никогда не принимает эти аплодисменты только на себя, он сейчас же начинает сам аплодировать народу, этим как бы подчеркивая свою неразрывную связь с ним и с тем великим общим делом, которое ведет страну к окончательной победе. Потом еще характерная черта: часто, не желая своим появлением нарушать темп заседания (остановка, вызываемая овацией), он незаметно выходил из боковой двери и, усаживаясь за колонку справа, которая его скрывала, слушал заседание. Я же сидел с левой стороны и видел, как его рука с трубочкой иногда на секунду появлялась. (В е с е л о е о ж и в л е н и е в з а л е). Во всех выступлениях товарища Сталина, товарищей Молотова, Литвинова ясно выразилось, что мы все живем круговой порукой, что наш Сталин, партия, правительство и народ — это одно неразрывное целое. Когда с трибуны раздались слова о том, что наша политика была, есть и будет политикой мира, то весь зал, как один человек, разразился бурными аплодисментами, вынося этим смертный приговор войне. Или, когда говорилось о том, что фашисты всех мастей в течение нескольких недель дено и ночью обрушивают над Мадридом тысячи килограммов бомб и артиллерийских снарядов, убивающих тысячи мирных граждан, женщин и детей и разрушающих величайшие памятники, составляющие сокровищницу всего человечества, весь зал опять как бы замирал, затаив дыхание, и только в разных концах зала прорывался гнев в невольных выкриках: «Позор! Позор! Позор!» А когда непосредственно вслед за этим Литвинов сказал, что в этот момент, когда мы говорим об Испании, наши мысли, наши чувства, полные горячей



На приеме у депутата Верховного Совета И. М. Москвина

Фото 1938 г.

симпатии и восхищения, устремляются к героическим защитникам Мадрида, весь зал опять, как один человек, встал и бурными аплодисментами и возгласами: «Да здравствует героический испанский народ!» приветствовал испанского посла, сидевшего в ложе. Его взволнованное лицо ясно показывало, как дорого ему наше горячее, искреннее сочувствие его народу. И еще, когда товарищ Молотов сказал, что германские фашисты поистине заслужили геростратову славу современных каннибалов, что в переводе на русский язык означает — современных людоедов, зал огласился неудержимым смехом и аплодисментами.

Теперь я остановлюсь на таком факте, который должен навсегда запасть в наши головы и наши сердца. Это прием депутации деятелей искусства. Когда Сталин шел встречать делегатов, мне особенно запомнились две встречи: встреча представителей нашей славной и единственной в мире истинно народной Красной Армии и делегации нас, актеров, ее шефа. За столом в президиуме находилось в полном составе Политбюро во главе со Сталиным. Этого мы никогда забыть не можем, этим нам ясно было указано, что роль искусства и театра в нашем Союзе огромна, что от нас ждут не слов, а дела. Ведь мы, как и писатели, как люди науки, должны быть учителями, инженерами душ. О нашем народе я вам только что рассказывал, что двух мнений быть не может, — вы чувствуете, какие ему нужны учителя? Тут нужно отдавать всего себя искренно, со всем своим опытом и талантом, не отставать от учеников, а то какие же мы с вами будем учителя? Мы должны нести в себе призыв к бодрости, радости жизни, помогать культурному строительству стра-

ны, помогать росту нового человека, неустанно звать его к победам, к новым достижениям, учить ненависти к врагу, чтобы всем нам скорее дойти до бесклассового общества, к которому нас зовут наши вожди. Я больше по этому поводу не буду распространяться, мы не маленькие и прекрасно знаем, что значит работать добросовестно, во-всю, не за страх, а за совесть. Во время нашего приема мне показалось, что было большое оживление в зале, я видел перед собой много улыбающихся лиц, нам много аплодировали, а когда мы стали по окончании приема и сами аплодировать президиуму, повернувшись к нему лицом, то и там увидели улыбающиеся лица, любовно на нас смотревшие. Любоваться нами как будто и не было предложения, потому что большинству из нас было далеко за сорок, за пятьдесят (с м е х) и т. д. Но, очевидно, торжественность и радость момента нас всех помолодили, и лица у нас были молодые, счастливые, словом — ничего себе. (А п л о д и с м е н т ы, с м е х).

Под конец моего доклада я скажу о заседании редакционной комиссии, в которую я имел честь быть выбранным. (Б у р н ы е а п л о д и с м е н т ы). Это заседание произвело на меня особенное впечатление своей интимностью. Оно и понятно: зал в десять раз меньше, чем зал заседаний съезда, и народу во столько же раз меньше, а главное — совсем рядом с нами сам Сталин со своими



И. М. Москвин — депутат Верховного Совета, принимает почту
Фото 1938 г.

славными соратниками. (Аплодисменты). Ведение Сталиным собрания — это образец для всех председателей в мире: спокойствие, деловитость, чуткое знание людей, максимальная экономия времени и тут же забота о человеке, которая сказалась в маленьком акте. На возвышении стоял большой стол президиума, почти в ширину возвышения, и своей одной стороной закрывал часть тех ступенек, которые вели к ораторской кафедре. Когда некоторые из товарищей просили слова для внесения поправок, Сталин предлагал взойти на кафедру, чтобы было всем слышнее, и вот тут стол, загораживающий часть ступенек, мешал пройти, приходилось проходить немного боком. Сталин допустил один раз это пролезание боком, только немного покосился (смех), а на второй раз, увидя своим хозяйским глазом это неудобство, пошел посмотреть, в чем дело, и сам начал двигать этот большой стол. Разумеется, все его товарищи, сидящие с ним, стали помогать ему, подвинули. (Бурные аплодисменты). Иосиф Виссарионович опять пошел посмотреть, достаточно ли, оказалось — нет, сделал товарищам жест рукой, что надо еще подвинуть. (Аплодисменты, смех, радостное оживление). Как это характерно для настоящего заботливого хозяина! И потом еще маленький пример его осторожного, деликатного отношения к людям. Если поправка к редакции Конституции не принималась, то Иосиф Виссарионович, стоящий у середины стола против делегатов, обращался к товарищу, предлагающему эту поправку и стоящему на кафедре, показывал рукой на делегатов и, очень сочувствуя товарищу, предложившему поправку, говорил мягко, ласково, как бы извиняясь: «Не хотят». (Веселый смех, аплодисменты, радостное оживление). А мы прекрасно знаем, как обыкновенно председатели щегольски и непреклонно-строго говорят: «Поправка не принята!» (Смех). По-моему, разница огромная!

Я не могу не сказать, что обаяние Сталина — огромное. (Бурные аплодисменты). Смотришь на него и думаешь: кто он для нас? Он для нас — все! (Аплодисменты). Он — наша гордость (бурные аплодисменты), наша мудрость, наша любовь, он — олицетворение нашего счастья, нашей радости свободной жизни. (Бурные аплодисменты). Конечно, имя его среди угнетенных народов мира останется в веках, а мы будем гордиться, что живем в один век со Сталиным. Слава его озарит нас, если мы не из страха, а за совесть будем помогать ему в его великом деле — строительстве новой жизни на земле. (Бурные аплодисменты).

Да здравствует наша великая Конституция и творец ее великий Сталин! (Бурные аплодисменты).

Нашему Сталину актерское ура! Ура, ура, ура!!!

А. А. Яблочкина. Наше актерское спасибо Ивану Михайловичу! (Бурные аплодисменты). (Зрительный зал бурно приветствует Ивана Михайловича. Овация. Весь зал встает).

РЕЧЬ НА АНТИФАШИСТСКОМ МИТИНГЕ В МОСКВЕ

29 ноября 1942 г.

С большим волнением я выступаю перед вами, дорогие товарищи! Волнение мое и радость вам всем понятны. Мы все остро переживаем праздник, который начался на нашей улице по предсказанию нашего великого вождя. Полчища гитлеровские дрогнули и под напором наших чудо-богатырей отступают на Запад.

Чудо-богатыри!

С отроческих лет я с увлечением читал о подвигах суворовских героев. Это казалось вековой легендой. И вот теперь, когда мне стукнуло шестьдесят восемь лет, эта легенда претворилась в жизнь: на нашей советской земле народились новые чудо-богатыри, имена и подвиги которых покрыты славой на вечные времена.

Как хочется нам, актерам, создать образы этих чудо-богатырей!

Художественный театр один из первых почувствовал удары гитлеровских полчищ. 22 июня 1941 года мы играли в Минске. В первый же день войны, в 4 часа утра, фашисты начали бомбить город, безжалостно истребляя беззащитное население, разрушая памятники культуры и искусства. Это было начало длинной цепи кровавых злодеяний людоеда-Гитлера, охваченного сумасбродной мыслью уничтожить Россию, русский народ, русскую культуру.

Мы пробовали продолжать в Минске наши спектакли, но это было невозможно: город горел, люди гибли, трудно было заниматься искусством. Ночью 24 июня мы покинули город, объятый пламенем. На следующий день мы узнали, что здание театра, где играл МХАТ, разрушено, гостиница, где жили наши актеры, сгорела, декорации к спектаклям МХАТ: «На дне», «Тартюф», «Дни Турбиных» и «Школа злословия», уничтожены. Так война неожиданно ворвалась в мирную жизнь Художественного театра.

Мы ушли из Минска, унося с собой чувство боли, ненависти и гнева.

С этой минуты все наши мысли и чувства, все искусство Художественного театра прониклось войной, стало мужественнее, суровее, беспощаднее. Мы не только жили в атмосфере войны, не только

были свидетелями страданий народа, его священного гнева, но стали ощущать себя участниками войны, подчинив искусство МХАТ делу защиты Родины и нашей культуры.

В эти суровые часы испытания мы твердо помнили: мы русские, мы верные сыны нашей Родины и готовы для нее отдать все.

Первые же месяцы войны показали, что подлый враг не только стремится захватить нашу страну, ввергнуть в рабство наш свободный и могучий народ, но он хочет осквернить, уничтожить великую культуру и искусство русского народа, уничтожить все то, что сохранилось в веках и составляло гордость нашу, нашу историю, нашу духовную силу.

МХАТ всегда был театром глубоко национальным, он выражал лучшие идейные стремления русского народа; МХАТ всегда с гордостью чувствовал себя театром Чехова, Горького, Толстого, театром, воплотившим в живых образах душу народа, его психику, красоту национального характера, поэзию родной страны.

Немцы — враги Горького, Чехова, Льва Толстого, осквернители всего, что нам дорого и священо, — наши кровные враги.

Весь коллектив Художественного театра с невыразимой страстностью, остротой и силой ненавидит фашизм.

В дни войны наш театр живет кипучей творческой жизнью. Спектакли для народа, для Красной Армии, выезды наших бригад на фронт, выступления в госпиталях, по два-три раза в день — этим живут все члены нашего коллектива, от мала до велика.

Прошлую зиму мы провели в Саратове, выпустили там «Кремлевские куранты» — спектакль, получивший Сталинскую премию. Тема советского патриотизма, тема возмущения фашистскими злодеяниями, борьбы за Родину — главная тема Художественного театра, который охвачен подлинным творческим подъемом.

К 25-летию Великой Октябрьской социалистической революции мы подготовили спектакль «Фронт» Корнейчука за небывало короткий для нашего театра срок. Сейчас заканчивается работа над спектаклем «Русские люди». Над этими спектаклями мы работали в буквальном смысле слова дни и ночи, не покладая рук, сознавая необходимость скорее дать народу спектакли о нашей славной Красной Армии, о ее замечательных героях.

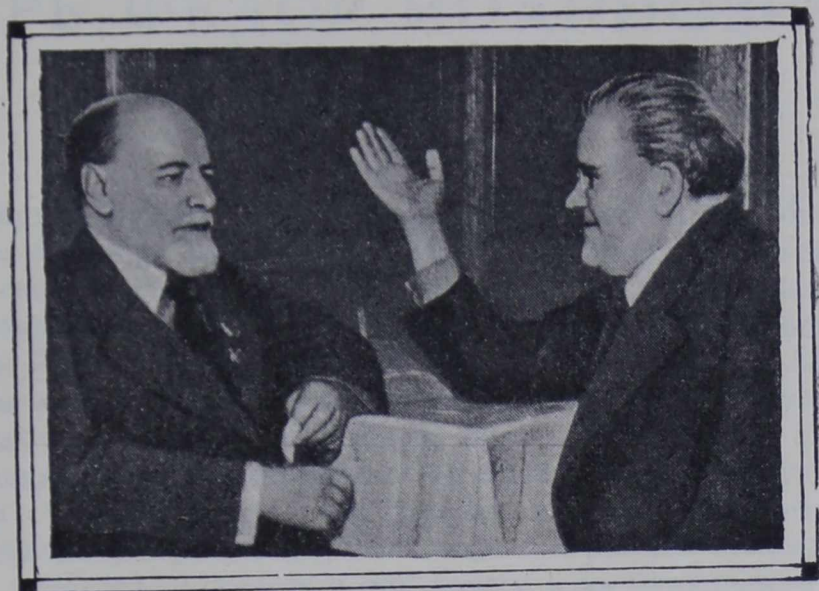
Мы снова в нашей любимой и родной Москве, которая стояла и стоит непоколебимо, как живое олицетворение всех великих деяний и побед советской эпохи.

Фашизму никогда не удастся сломить могучий дух русского народа, уничтожить его независимость, растоптать его культуру.

Поднявший меч против нас сам погибнет. На том стояла и стоит русская земля.

Мы — русские, и гордимся этим. В трудные дни испытаний мы отстоим нашу великую Родину, мы сохраним нашу бессмертную культуру и искусство. Наш народ победит!

РАЗДЕЛ II



ОБРАЗЫ И РОЛИ.

Царь Федор Иоаннович
Лука
Епиходов
Федя Протасов
Образы Достоевского
Пазухин
Хлынов
Загорецкий
Прибытков
Москвин в советских
пьесах
Адмирал Белобров
И. Москвин в кино.
Москвин

Б. Ростоцкий, Н. Чушкин
Д. Тальников
И. Шнейдерман
С. Дурылин
В. Виленкин
Н. Зограф
Д. Тальников
Г. Бояджиев
П. Новицкий

С. Дурылин
Ю. Головашенко
М. Алейников
В. Сахновский



ЦАРЬ ФЕДОР ИОАННОВИЧ

В кругу сценических образов, созданных И. М. Москвиным и навсегда вошедших в Пантеон величайших явлений русского театрального искусства, роль царя Федора Иоанновича в трагедии А. К. Толстого занимает исключительное место. Царь Федор — первая и самая любимая роль Москвина в Московском Художественном театре. Выступление в этой роли решило судьбу Москвина как актера, сразу, буквально с первого спектакля определив неповторимую самобытность, глубокую национальность и стихийную мощь его дарования. Успех исполнения этой роли на премьере 14/26 октября 1898 года в огромной степени повлиял на успех спектакля в целом, а тем самым и на будущность «Художественно-общедоступного театра».

Но царь Федор Москвина не просто выдающаяся роль, а нечто неизмеримо большее. В течение почти полувека он был живым, волнующим, трепетным явлением искусства театра — самого неустойчивого и преходящего из искусств. Вряд ли во всей мировой истории театра мы найдем пример такой длительной и блистательной жизни сценического образа.

Федор Москвина, перерастая границы того, что обычно подразумевается под театрально-профессиональным понятием роли, стал фактом личной, человеческой (не только узко-артистической) биографии его создателя и — можно смело сказать это — фактом биографии тех тысяч и тысяч зрителей, кому дана была радость его видеть.

Образ москвинского Федора на протяжении своей славной многолетней жизни, невиданной в истории сценических образов, нашел живой, глубокий и длительный — навсегда! — отклик не только в сердцах зрителей родной страны, но и за ее пределами. Он получил подлинно мировое признание, и оно было одновременно признанием величия и силы русского искусства, неисчерпаемой талантливости и душевной мощи народа России.

Уже во время первых гастролей Московского Художественного театра за границей в 1906 году, именно в связи с исполнением И. М. Москвиным роли царя Федора, иностранцы стали говорить

об особой оригинальной актерской школе — русской актерской школе Художественного театра. Так, имея в виду Федора—Москвина, иностранный критик писал о том, что «...может быть, уже эта одна роль создаст школу». Хорошо известно заявление венского критика, выразившего свое восхищение Москвиным в Федоре такими словами: «Нужно запомнить его имя: Москвин — и можно спокойно забыть пятьдесят имен наших великих. Оно принадлежит золотой книге сценического искусства».

Образ царя Федора стоит в одном ряду с такими значительнейшими сценическими образами, созданными И. М. Москвиным, как добродушно-лукавый странник Лука, трагический штабс-капитан Снегирев (Мочалка), трагикомический Елиходов с его «двадцатью двумя несчастьями», гротескно-жуткий Фома Опискин, буйно-озорной и устрашающий Хлынов и многие другие, в которых раскрылся Москвин как крупнейший русский национальный актер. Но, быть может, «первым среди равных» в этой обширной галлерее по цельности и силе проникновения в душевную жизнь героя, по органической слитности трагического и комедийного начал, по значительности отклика в широких общественных кругах является самое раннее сценическое воплощение И. М. Москвина в Художественном театре — образ царя Федора Иоанновича, бывший неизменным спутником всей его артистической жизни.

Ответственна и сложна была задача, стоявшая перед И. М. Москвиным, когда накануне открытия Художественного театра ему предстояло начать работу над ролью царя Федора.

Вторая часть драматической трилогии А. К. Толстого с самого момента ее появления расценивалась как крамольная, антимонархическая пьеса. В 1868 году «Царь Федор Иоаннович» постановлением цензурного совета был запрещен к представлению на сцене по тем соображениям, что «зрелище скудоумия и беспомощной слабости самодержавного венценосца может производить потрясающее и неблагоприятное впечатление». Министр внутренних дел А. Е. Тимашев на представленном на его рассмотрение экземпляре пьесы наложил категорическую резолюцию: «Нахожу трагедию гр. Толстого «Федор Иоаннович» в настоящем ее виде совершенно невозможной для сцены. Личность царя изображена так, что некоторые места пьесы неминуемо породят в публике самый неприличный хохот».

Заключение, которое дал Тимашев в 1868 году, продолжало оказывать свое действие и тридцать лет спустя. Цензурный запрет с «Царя Федора» был снят только в 1898 году, после длительных и неустанных хлопот А. С. Суворина о разрешении пьесы для театра Литературно-артистического кружка в Петербурге и Вл. И. Немировича-Данченко для Московского Художественно-общедоступного театра.

Если иметь в виду, что именно образ самого Федора Иоанновича вызывал столь устойчивые сомнения цензоров в «благонадежно-



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович».

Царь Федор — И. М. Москвин

Фото 1898 г.

сти» трагедии и что благоприятное разрешение вопроса о ее постановке было поставлено в зависимость от исполнения роли центрального лица, царя Федора, то станет очевидной та исключительная ответственность, которая падала на И. М. Москвина: неудача дебюта означала бы снятие спектакля и, возможно, окончательное запрещение пьесы.

Угроза цензурного запрета была тем более реальна, что на рубеже 90-х и 900-х годов восприятие «Царя Федора Иоанновича» приобрело совершенно неожиданный характер: как свидетельствует, например, А. Р. Кутель, Федора Иоанновича «тогда сближали с Николаем II». Позднее, во время гастролей МХТ за границей в 1906 году, в печатных отзывах Федор также неоднократно сопоставлялся с Николаем II.

«В царе Федоре мы видим слабого человека на троне... — говорилось в одной из иностранных рецензий, — подобного тому, какого мы видим на русском троне в настоящее время в лице Романова». Критик венской газеты утверждал: «Мы можем представить, что сцена, которой заканчивается спектакль, может найти свое повторение в данный момент в Петербурге или в Царском Селе...»

Но эта неожиданная политическая злободневность совсем не вытекала из замысла пьесы, а привносилась извне. Сам автор писал в свое время о второй части трилогии: «...надо быть очень глупым, чтобы видеть в моем «Федоре» памфлет против монархии. Если бы это было так, я первый рукоплескал бы за прещение». Если трагедия А. К. Толстого и содержала в себе антидеспотическую тенденцию, то она, конечно, не сводилась к примитивной и грубой карикатуре на жалкую фигуру «царя-пономаря». Подлинная идейная направленность трагедии была совершенно иной.

Определяя основную идею своей трагедии, А. К. Толстой писал: «Трагическая вина Иоанна была посприятие им всех человеческих прав в пользу государственной власти; трагическая вина Федора — это исполнение власти при совершенном нравственном бессилии». Царь Федор в трагедии А. К. Толстого, по определению самого автора, выступает носителем пассивного, созерцательно-страдательного начала. Рисуя образ Федора, «не отступая от указаний истории, но пополняя ее пробелы», А. К. Толстой подчеркивает его высокие нравственные качества — чистоту, кристалльность, прозрачность его души, детскость его природы. Но эта идеализация принципиально отлична от того прославления Федора, которое мы встречаем, например, в летописях. Возвеличивая Федора как человека, «сильного одним человеческим чувством», Толстой в то же время рисует его несостоятельным царем — правителем государства. Едва ли не самого любимого своего героя Толстой изображает тягостно и безнадежно обреченным историческим банкротом, показывая, как из «такого чистого источника, какова любящая душа Федора, истекает страшное событие, разразившееся над Россией долгим рядом бедствий и зол».

Глубокий психологизм роли царя Федора дал возможность при постановке трагедии А. К. Толстого выразить то новое, что нес Ху-

дожественный театр в области актерского творчества и что так ярко и полно отразилось в искусстве Москвина. «Душевный реализм, правда художественного переживания, артистического чувства» — вот что было, по словам К. С. Станиславского, наиболее ценным и плодотворным в программе МХТ, направленной к разрушению рутины, царившей на русской сцене конца прошлого века. И. М. Москвин явился идеальным исполнителем роли Федора еще и потому, что его искусство наиболее полно воплотило черты этого нового реализма, провозглашенного Художественным театром.

Несмотря на то, что внимание К. С. Станиславского при постановке «Царя Федора Иоанновича» было сосредоточено преимущественно на общепостановочных вопросах — на реформе принципа сценического ансамбля и метода построения массовых сцен, на декоративных новшествах, исканиях новых приемов мизансценирования и т. п., — он прекрасно понимал, что центральная роль, роль колоссальной трудности, являлась идейно-художественным стержнем пьесы. Ему было ясно, что ошибка в выборе исполнителя роли Федора неизбежно повлекла бы за собой неудачу спектакля, обесценив все оригинальные постановочные нововведения. Без Федора не могло быть «Федора».

Закрепление за И. М. Москвиным этой роли имеет свою историю, так как далеко не сразу на него пал окончательный выбор режиссуры. Не имея возможности заранее точно определить, кто именно из артистов только что возникшего театра окажется наилучшим Федором, постановщик стремился оградить себя от возможности неудачного выбора. Именно поэтому возникло нечто вроде конкурса на исполнение роли Федора Иоанновича. Среди претендентов в «цари» были: А. И. Адашев, В. А. Ланской, И. Ф. Красовский, В. Э. Мейерхольд, И. М. Москвин и И. А. Тихомиров. Станиславский выделил трех лучших исполнителей, которые совершенно различно трактовали образ и должны были играть роль Федора в очередь: А. И. Адашева (Платонова), В. Э. Мейерхольда и И. М. Москвина¹. «Федоров набралось целых три, — писал К. С. Станиславский в конце июня 1898 года Вл. И. Немировичу-Данченко: — Мейерхольд (проводит мысль, что Федор — сын Грозного), Москвин (его Федору не более года жизни), Платонов (добродушие и слезливость)».

Среди этих «конкурентов», как это ни покажется сейчас странным, Москвин вначале казался Станиславскому наименее удовлетворяющим требованиям роли. В этом, однако, не было ничего удивительного, так как в своей самостоятельной работе — в чтении Станиславскому первых картин пьесы — Москвин еще не мог без помощи руководителя разобраться в сложной роли, уловить определяющий психологический стержень образа, не сумел обнаружить то

¹ Если бы один из исполнителей играл Федора, два других должны были бы играть Вас. Шуйского и Старкова. Так, например, если Москвин—Федор, то Мейерхольд — Вас. Шуйский, а Адашев — Старков; если Федор — Адашев, то Вас. Шуйский — Москвин, а Старков — Мейерхольд, и т. д.

характерное москвинское, что впоследствии обеспечило ему всеобщее признание.

Станиславский в первых показах еще не разгадал творческих возможностей Москвина. Помимо чтения роли Федора, в котором он подчеркивал его физическую немощь, в июне 1898 года Москвин показал себя Станиславскому на репетициях только как характерный и бытовой актер в двух небольших ролях: Саларино в «Венецианском купце» и подъячего в трагедии А. Ф. Писемского. Вот отзыв Станиславского той поры: «Москвин — какой милый... чудно читает подъячего в «Самоуправцах».

Понятно, почему в этом старательном юноше с внешними данными простака и комика, уже увлеченном новым театром и новым, необычным методом работы над спектаклем, Станиславский не мог еще увидеть актера, в котором трагическая напряженность чувств и лирическая проникновенность сочетаются с жизненно-убедительным и сочным комизмом.

Было еще одно обстоятельство, которое, может быть, помешало Станиславскому почувствовать подлинную сущность москвинского дарования. Москвин пришел в Художественно-общедоступный театр не прямо из Филармонии, а после двух сезонов, проведенных им в антрепризе З. А. Малиновской в Ярославле и в театре Корша в Москве. Эта работа в известной степени отрицательно сказалась на манере его исполнения, привив ему некоторый ремесленно-театральный опыт. Достаточно указать, что в свой первый театральный сезон (1896/97 г.) в Ярославле Москвин сыграл более пятидесяти ролей, то есть больше, чем за все годы его работы в МХТ. Среди них несколько крупных — Аркашка в «Лесе», Оргон в «Тартюфе», Жорж Данден. Ясно, что молодому, неопытному актеру, лишенному руководства, оставалось только копировать актеров Малого театра — Правдина и Макшеева, чувствуя на себе, как вспоминает сам Москвин, «краденое, чужое платье».

В работе с актером К. С. Станиславский уже тогда с суровой непримиримостью боролся с штампованными приемами игры, изгоняя их любой ценой. Всякий намек на внешнюю «сценичность» вызывал у Станиславского органическое внутреннее сопротивление. Влияние «актерской» техники, которого не избежал Москвин, было одной из причин, затруднявших на первых порах свободное и полное раскрытие его творческой индивидуальности.

В начале работы над спектаклем «Царь Федор Иоаннович», летом 1898 года, К. С. Станиславский и его непосредственный помощник по созданию спектакля А. А. Санин (Шенберг) намечали характеристику образа Федора, о которой можно судить по сохранившемуся режиссерскому экземпляру пьесы. Эта характеристика, во многом использованная Москвиным, была им под влиянием Вл. И. Немировича-Данченко углублена, развита и наполнена более тонким психологическим содержанием.

Из каких же черт слагалась первоначальная обрисовка образа Федора режиссурой спектакля? Режиссерский экземпляр «Царя Федора» являлся по преимуществу планировочным — в нем отме-

чалось и закреплялось в первую очередь внешне-физическое поведение на сцене главных исполнителей и участников массовых сцен. Правда, уже и здесь было дано много интересных и глубоких психологических намеков, но все же и по отношению к роли Федора режиссером фиксировалась главным образом внешняя характеристика. В режиссерских набросках были выдвинуты на первый план слабость духа и физическая немощь Федора, был усилен комический элемент роли.

А. И. Адашев, показавшийся К. С. Станиславскому наиболее естественным и правдивым и одно время намечавшийся даже главным исполнителем роли Федора, в ходе репетиций начал односторонне подчеркивать его духовную примитивность и беспомощность, лишая тем самым образ поэтического обаяния и лиризма. Такое прозаическое толкование было результатом упрощенного понимания указаний режиссуры, которые исполнитель не сумел ни обогатить, ни оправдать внутренне. Вспоминая репетиционный показ Адашева, Вл. И. Немирович-Данченко рассказывал нам, как решительно и резко он отверг этого Федора, приниженно-будничного и шаржированно-комического, болтающего ногами, ковыряющего в ухе, прищелкивающего языком, лениво позевывающего и т. д.

Неудача Адашева была очевидна и для К. С. Станиславского, который, по словам Вл. И. Немировича-Данченко, даже не спорил с ним, не защищал адашевского Федора, а только все повторял: «Как же нам теперь быть? Как же нам теперь быть?»

Положение было почти катастрофичным.

Еще до открытия Художественно-общедоступного театра Вл. И. Немирович-Данченко, давно увлеченный чеховской «Чайкой», одновременно увлекался и «Царем Федором Иоанновичем» и в особенности центральным образом, имевшим для него особенно притягательную силу.

«Удивительная пьеса, — писал он в неопубликованном письме к Станиславскому в июне 1898 года о своем впечатлении от чтения «Царя Федора». — Но как надо играть Федора!! Моя к Вам убедительная просьба: на эту пьесу поручить мне, а не Калужскому или Шенбергу, мне проходить роли отдельно. Я не знаю ни одного литературного образа, не исключая и Гамлета, который был бы до такой степени близок моей душе. Я постараюсь вложить в актера все те чувства и мысли, какие эта пьеса возбуждает во мне».

Уже имея разрешение от автора на постановку «Чайки» и вынашивая идею ее сценического воплощения, Вл. И. Немирович-Данченко одновременно мечтал принять ближайшее участие в постановке «Царя Федора» и писал об этом Станиславскому в том же письме: «Я хочу слушать Ваши соображения и планы и, может быть, что-нибудь подскажу Вам. Это — как раз та пьеса, на которой мы могли и должны слиться воедино. Это — или наша самая большая заслуга, или наше бесславие».

Это слияние воедино, определившее исторический успех чеховских пьес в Художественном театре, было достигнуто и в первом спектакле — в создании образа москвинского Федора.

Честь выбора Москвина в качестве исполнителя роли царя Федора, как впоследствии роли Луки, всецело принадлежит Вл. И. Немировичу-Данченко. На вопрос Станиславского о выборе исполнителя Немирович-Данченко дал совершенно определенный и не допускающий сомнения ответ. В одном из писем к Немировичу, в июне 1898 года, Станиславский писал: «Не только в Федоре, но и в других пьесах буду счастлив, если Вы начнете проходить роли с отдельными актерами. Это я не люблю и не умею. Вы же на это мастер... Кто Федор... это главный вопрос». Немирович-Данченко отвечал Станиславскому: «Федор—Москвин и никто лучше него, если не Платонов. Он и умница и с сердцем, что так важно и чего, оче-



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Картина «У собора».
Царь Федор — И. М. Москвин, Ирина — О. Л. Книппер, Борис
Годунов — А. Л. Вишнеvский

Фото 1898 г.

видно, нету у Красовского, и симпатичен при своей некрасивости... Москвин, Москвин. Заберите его, начитайте с ним, и Вы услышите и новые и трогательные интонации. Мейерхольд — сух для Федора».

Выбор Москвина на роль царя Федора был для Вл. И. Немировича-Данченко закономерным и естественным. Москвин был его любимым учеником в течение трех лет обучения в Филармонии. Впоследствии Немирович-Данченко писал, вспоминая о молодом Москвине: «Настоящий «мой» актер, чудесно схватывавший лучшее, что я давал ему от «моей» театральности».

Под непосредственным руководством Вл. И. Немировича-Данченко Москвин еще в Филармонии подготовил сложную драматическую роль доктора Ранка в «Норе» Ибсена, сумев с выдающейся правдивостью воплотить его подернутый трагическим флером образ¹. «Так сыграть Ранка мог только отмеченный сценическим даром», — свидетельствует зритель этого ученического спектакля, Н. Е. Эфрос.

Однажды, вспоминая о прошлом, И. М. Москвин подчеркнул в разговоре, что при работе над ролью Ранка он добивался прежде всего проникновения в его внутренний мир, стремился сделать слова роли своими собственными. Большая простота, затаенность страдания — вот что составило содержание образа. «Мой Ранк, — вспоминал Москвин, — говорил слова, а сам думал о чем-то другом, что было внутри — в душе». Психологический подтекст, раскрытие душевной трагедии образа определили успех Москвина в этой роли, успех неожиданный, внутренне значительный и многообещающий.

О. Л. Книппер, участвовавшая в спектакле в качестве исполнительницы маленькой роли няни детей Норы, рассказывала нам, каким подлинно трагичным был Москвин—Ранк. «Мы, сверстники Москвина, — говорила Ольга Леонардовна, — были поражены но-



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Царь Федор — И. М. Москвин

Фото 1922 г.

¹ В 1896 г. И. М. Москвин выступил в трех экзаменационных спектаклях учеников драматических классов Вл. И. Немировича-Данченко и А. А. Федотова в следующих ролях: доктор Ранк — «Нора» Ибсена; Бальзаминов — «Праздничный сон до обеда» А. Н. Островского; Алексей Чириков — «В старые годы» И. В. Шпагинского; Камилл, сицилийский вельможа — «Зимняя сказка» Шекспира; Жорж Данден — «Жорж Данден» Мольера.

визной той стороны его облика, которая сказала в нашем ученическом спектакле. Юный, жизнерадостный, всегда веселый Москвин, брызжущий юмором, казался, самой природой предназначенный быть актером комедии, и вдруг — ибсеновский Ранк, несущий бремя глухого страдания, знающий о неумолимом приближении смерти, — в этом контрасте была смелая неожиданность, полностью оправдавшая себя».

Очевидно, что впечатления от Москвина в роли доктора Ранка дали Немировичу-Данченко достаточные основания увидеть в своем ученике исполнителя роли царя Федора Иоанновича. В только что цитированном письме к Станиславскому Владимир Иванович писал: «Расспросите у филармоничек, как он играл Ранка в «Норе» — труднейшую роль — и как всех трогал».

Вл. И. Немирович-Данченко приехал 25 июля 1898 года в Пушкино, где ему предстояло после просмотра всей работы, проделанной над постановкой «Царя Федора», решить двойную задачу: раскрыть Москвину обаяние образа Федора (так же, как Станиславскому раскрыть обаяние чеховской «Чайки»), помочь своему ученику и одновременно воплотить свое понимание образа Федора. Как известно, Немирович-Данченко блестяще и в короткий срок решил эту задачу.

12 августа К. С. Станиславский уехал из Пушкина в отпуск — писать режиссерскую разработку постановки «Чайки», спокойный за судьбу центрального образа, так как Москвин «...произвел на сцене настоящий фурор и до слез всех обрадовал». В письме к Владимиру Ивановичу Станиславский писал: «Передайте Москвину, что я сердечно за него радуюсь и благодарен Вашему чутью, угадавшему настоящего исполнителя для этой роли, и Вашей работе, создавшей нам, бог знает, будущую знаменитость нашего театра».

Искание правды, глубокое внутреннее раскрытие образа, освобождение от штампов составило содержание знаменитых занятий Вл. И. Немировича-Данченко с И. М. Москвиным в Пушкине летом 1898 года. «Прежде всего Владимир Иванович мне раскрыл сущность пьесы, ее глубокое внутреннее содержание, главную мысль автора, показал, какое место занимает роль царя Федора в этой пьесе, ее внутренний стержень, ее конечную цель». Занятия были посвящены только двум первым сценам с участием Федора (2-я картина первого действия и 1-я картина второго действия пьесы). Однако разработка этих двух сцен позволила Москвину уловить внутреннюю сущность образа, дала верное направление к полному овладению ролью.

В утверждении новой театральной правды Немирович-Данченко и Станиславский шли каждый своим самостоятельным путем. Станиславский, пользуясь «изобразительными свойствами своей артистической специальности», выдвигал на первый план элемент характерности, психологической и жанровой индивидуализации роли. Вместе с тем Станиславский шел в то время по преимуществу от внешнего к внутреннему: через внешне-физическую жизнь образа, через верно найденную мизансцену, думал он, «само собой вскрывалось внутреннее зерно пьесы».

Вл. И. Немирович-Данченко, напротив, предоставлял большую внешнюю свободу артисту, стремился не показывать мизансцены, а раскрывать актеру причины и обстоятельства, определяющие поведение персонажа.

Органическое сочетание двух этих подходов к актеру и создало благоприятную почву для творческой работы Москвина над ролью царя Федора. «Если режиссерский показ попал, так сказать, в душу актера, зерно упало на хорошую почву, то оно возбудит там неожиданную, — а потому и самую драгоценную, — реакцию, вызовет в эмоциях и в фантазии актера новые образы, ему лично присущие, которые и войдут в его исполнение, а само зерно, самый этот режиссерский показ умрет и забудется...»

Эти слова Вл. И. Немировича-Данченко имеют прямое отношение к Федору Москвина. «Занимались келейно, один на один, чаще всего в дворницкой сторожке при даче, где мы репетировали», — вспоминал Москвин. Немирович «сидел за простым кухонным столиком, а я стоял, прислонившись спиной к русской печке, при свете маленькой жестяной лампочки»¹.

«Эту роль он поставил мне в четыре занятия, — рассказывал И. М. Москвин о Вл. И. Немировиче-Данченко в феврале 1944 года. — У него был прицел замечательный. Когда я стал читать, он сказал: «Да, я вижу — у тебя брата не убили, Шуйского не удушили... Стараешься все изобразить. Не выйдет! Было у тебя горе в жизни? Говорят, ты тяжело пережил, когда тебя в Малый театр не приняли, из-за неспособности?» — «Тяжело». — «Когда не было денег заплатить в Филармонию, тяжело пережил?» — «Тяжело». — «Так вот и давай; вскрой те ощущения, которые ты пережил, как живой человек — Москвин — эту трагедию и драму. Ничего не фантазируй; давай «голого» Москвина в трудную минуту жизни... Потом костюм наденешь, а пока давай живого Москвина».

Из этого рассказа Ивана Михайловича мы видим, что и сам Немирович-Данченко не принял Москвина после первого самостоятельного чтения им роли Федора. Но он сумел помочь ему освободиться от внешнего наигрыша, не «играть» Федора, а стать им, идя в первый период работы от себя, отталкиваясь от своих аффективных воспоминаний, разбудил в нем стремление к творчеству. В дальнейшем Москвин, как известно, пришел к созданию образа огромного исторического и психологического масштаба, отнюдь не ограниченного узкобиографическими рамками. Однако именно мудрое педагогическое указание Вл. И. Немировича-Данченко «итти от себя» помогло Москвину в первых попытках овладения ролью Федора.

В проекте постановки своей трагедии на сцену А. К. Толстой говорит, что «для передачи Федора требуется не только тонкий ум, но и сердечное понимание. Если же исполнитель, сверх того, еще и полюбит его, сживется с ним и войдет к нему в душу, то в его роли

¹ И. М. Москвин, Моя первая роль. «Советское искусство», 26 октября 1938 г., № 143.

может оказаться много оттенков... и много эффектов, мною не предвиденных».

Успех И. М. Москвина в роли Федора во многом объясняется также и тем, что он с особой внимательностью и любовью вчитывался не только в текст роли, но и в подробный авторский комментарий к ней, «читал не только глазами и головой, а внутренне, творчески-сосредоточенно». Наряду с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, как бы третьим режиссером для него явился автор пьесы, давший в своем «Проекте постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» развернутую, живую и глубокую характеристику центрального образа, оказавшую большое воздействие на Москвина.

И. М. Москвин чутко уловил своеобразие роли Федора, ее огромную внутреннюю действенность, психологическую насыщенность при видимой внешней бездейственности. «Г. Москвин, — писал С. Васильев в октябре 1898 года, — в точности исполнил завет автора. Он полюбил Федора и воспринял его в свою душу. Оттого так душевно влияет его исполнение. Г. Москвин прямо живет на сцене. Все динамические оттенки *crescendo* и *diminuendo* исходят из одной основной тональности и снова возвращаются к ней».

Образ, созданный Москвиным в «Федоре», потрясал прежде всего огромной теплотой чувства, какой-то ясной и покоряющей человечностью. Душевная прозрачность, кристальность Федора, его всепоглощающая доброта, которыми он наделен в самой пьесе, составили основу толкования роли Москвиным.

Такое понимание образа было глубоко органично замыслу спектакля в целом, связанному прежде всего с трагической темой главного героя. Оно совпадало с тем толкованием существа пьесы, которое давал К. С. Станиславский: «В «Царе Федоре» главное действующее лицо — народ, страдающий народ... И страшно добрый, желающий ему добра царь. Но доброта не годится, — вот ощущение от пьесы. Нужен не добрый царь, а Борис Годунов — умный правитель».

Доброта, благость, тихость Федора, дававшие жизнь образу, оказывались в то же время первопричиной трагической вины героя. Образ поднимался до большого исторического обобщения.

В беседе с молодыми актерами в 1937 году И. М. Москвин говорил, что «сквозное действие» роли Федора — в его словах к царице Ирине:

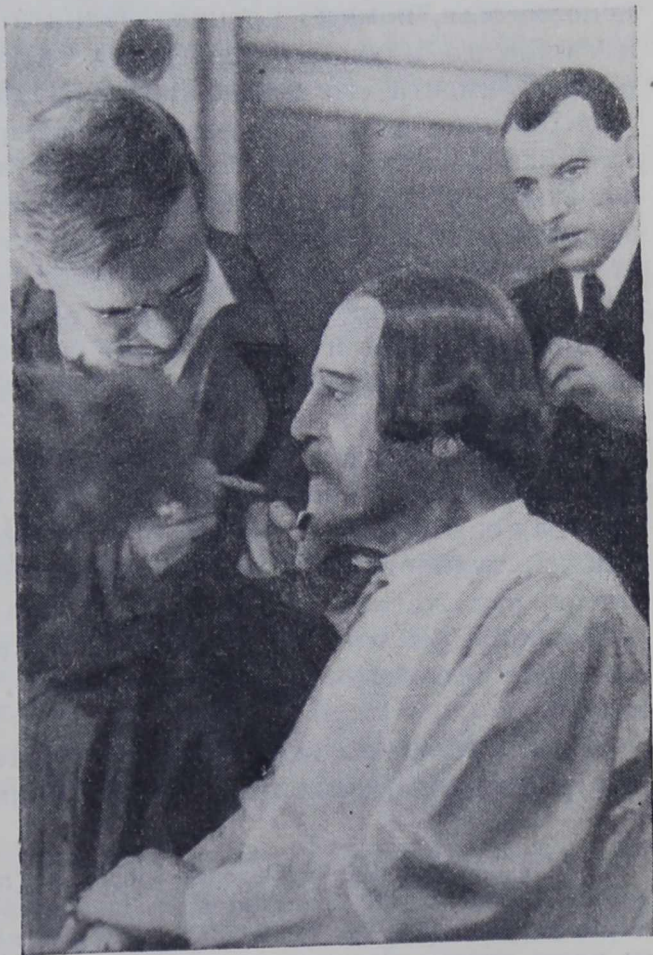
Моей виной случилось все! А я —
Хотел добра, Арина! Я хотел.
Всех согласить, все сгладить...

Это стремление всех согласить, всё сгладить, установить мир, не возможный в борьбе сил, с которыми сталкивается Федор, всегда, начиная с дебютного выступления, угадывалось как истинный первоисточник всех треволнений, мгновений радости и скорби в сценической жизни москвинского Федора.

В игре Москвина не было и намека на какую-либо нарочитую опоэтизированность. Напротив, скорее можно было бы говорить о некотором опрощении образа, о раскрытии в нем буднично-человеческих черт. Федор—Москвин в какой-то мере напоминал царя русских народных сказок, любвеобильного и доступного, простоватого, готового с каждым разделить его горе и радость. Вот первый выход этого «царька-мужичка» в описании Н. Эфроса: «Вбежал, запыхавшись немного, Федор—Москвин, сбросил короткую шубу, утирает широкое лицо и шею лиловым шелковым платочком. Царек-мужичок, волосы под скобку, лицо слегка пухлое и изжелта-белое, маленькая, тощенькая, какая-то немощная бородка, глаза тихие, точно недавно плакавшие и немного больные; на слегка подергивающихся губах — виноватая улыбка».

Уже в первом появлении Москвина—Федора на сцене в этом коротком эпизоде обнаруживались те основные черты образа, которые с такой многогранностью раскрывались в дальнейшем ходе трагедии. «Дрогнувшим голосом, но так просто, наивно, по-домашнему Федор спросил: «Отчего конь подо мной вздыбился?» И, как балованный мальчик, капризно приказал под сдерживаемые «любующиеся» улыбки окружающих: «Не давать ему овса, пусть сено ест одно». Потом такая ласковая нежность залила это простенькое лицо, точно засветилось оно все: «Ну, так и быть, уж я его прошу». В звучании голоса, немножко сдобного, но не переслащенного, в интонациях была какая-то умиляющая прелесть».

Неуверенность, робость, растерянность Федора перед практическими жизненными вопросами, неожиданный трогательно-капризный переход от одного противоречивого решения к другому, глубокая печаль о смутах и раздорах в государстве, наивная радость, охватывающая и переполняющая его, когда он узнает о возможности примирения враждующих политических противников, — эта



И. М. Москвин гримируется к юбилейному спектаклю «Царь Федор». 1944 г.

гамма быстро сменяющихся чувств, которыми Федор Москвина живет в первых картинах спектакля, была как бы «вступительным аккордом в его характер». Интимную сцену Федора с Ириной Москвин проводил с задушевной простотой и мягким лиризмом. Шутливое, полное добродушного юмора поддразнивание Ирины рассказом о пригланувшейся Федору княжне Мстиславской делало еще более неотразимым то обаяние личности Федора, которым Москвин покорял зрителя с момента первого выхода своего на сцену.

Мягко-напевное, несколько лениво-протяжное звучание его речи, текущей в спокойном, плавном ритме, с типично московскими, так характерными для Москвина, проникающими в душу, эмоционально согретыми интонациями, сразу покоряло зрителя, глубоко западало в душу. Классическим стало обращение Москвина—Федора к Ирине: «Аринушка», произносимое протяжно, нараспев, «по-дьячковский», с ударением на последнем слоге.

Проникновение в дух исторической эпохи, передача своеобразного жизненно-бытового колорита старой Руси, пронизанного религиозной обрядностью, характерные для постановки в целом, с особой силой были достигнуты исполнителем центральной роли — И. М. Москвиным. Верное воплощение образа «блаженного» царя требовало от исполнителя, помимо проникновения в тайники психики Федора, еще и глубокого и живого ощущения исторического прошлого во всей неповторимости его жизненного уклада. Этим требованиям Москвин удовлетворил в полной мере. Характерно свидетельство самого Ивана Михайловича: «В смысле бытовом мне эта роль далась нетрудно. Родился я в патриархальной семье, богомольной, в церковь меня заставляли ходить лет с 5—6, поднимали к ранней обедне в 6 часов утра, заставляли церковную службу доставать до конца. Кремль, кремлевские дворцовые палаты и все соборы я знал очень хорошо... церковного пения и «малинового» звона наслушался до отказа и сам звонил и пел в церкви. Это способствовало работе над созданием образа Федора».

В беседах с нами И. М. Москвин постоянно подчеркивал, что при подготовке роли Федора он часто вспоминал впечатления своего детства, связанные с посещением московского Кремля. Кремлевская тишина, тучи стрижей на закате, гулкие шаги часовых в безмолвии вечера, так же как и выход из собора «на народ» под торжественный звон кремлевских колоколов и другие впечатления такого рода,— все это было знакомо Москвину, было неоднократно им пережито¹.

И. М. Москвин неоднократно рассказывал о том, какое значение при рождении образа царя Федора имели для него впечатления,

¹ В своем докладе о Федоре—Москвине, прочитанном 25 декабря 1945 года в ВТО, проф. С. Н. Дурьлин приводит интересную подробность: Иван Михайлович рассказывал как он мальчиком ходил на колокольню Ивана Великого, как он много звонил. Для него это был целый мир совершенно своеобразного народного искусства. Поэтому, когда он произносил фразу Федора: «Славно трезвонят у Андронья...», он вспоминал о художественном наслаждении, которое испытал в детстве.

связанные с ощущением особой тишины кремлевских соборов. Не случайно, говоря нам как-то о Федоре, он назвал его «тихий царь».

Всему сценическому поведению Федора—Москвина, как и его речи, были присущи некоторая замедленность темпа, затяжной, ленивый ритм. Даже в моменты наивысшего нервного подъема, в моменты гнева он горячился «как-то бессильно». В минуты испытываемых Федором затруднений Москвин заставлял его «теряться, молчать подолгу, соображать что-то», обычно предваряя каждую его реплику паузой, будто он собирается с духом, раньше чем заговорить. Так Москвин обнаруживал характерный для Федора затрудненный мыслительный процесс.

Из главного внутреннего мотива роли Федора — стремления к всеобщему примирению, из того «страдательного начала», которое составляло основу образа, выростала действенная линия его жизни на сцене. Эта действенная линия слагалась из множества мелких забот, суетливых хлопот, направленных к примирению непримиримого, к сглаживанию неустрашимых противоречий. У Федора на протяжении всей трагедии был «миллион дел», по выражению самого И. М. Москвина. Однако жизненный интерес Федора вращается не вокруг крупных государственных дел, к которым он чувствует органическое отвращение, а вокруг настойчивых, но бесплодных попыток примирения людей, врачевания их сердец, вокруг своеобразного «утешительства».

Если в первом своем появлении Федор предстает перед нами в семейной обстановке, по преимуществу как частный человек, то во второй сцене, в знаменитой сцене «примирения», он выступает как монарх, в торжественно-парадном дворцовом окружении. «В пышном парчевом одеянии стоит он перед нами с широким вялым лицом и плоскими, гладко ниспадающими волосами, с пальцами, варварски-безвкусно отягощенными перстнями, — так передавал свои впечатления один из иностранных критиков в 1906 году. — Он живет в золотых палатах, и тот, кто к нему приближается, падает перед ним ниц... Резкий контраст между внутренним бессилием и видимостью внешнего всемогущества, так гениально проработанный исполнителем, в каждом повороте усиливает выражение трогательного и смешного в образе».

Действительно, внешние знаки царского достоинства — тяжелая цепь, драгоценные камни, перстни — всегда казались чем-то лишним и чуждым Москвину—Федору, с его простотой и наивной непосредственностью. Казалось, он сам не замечал того, что надето на нем. Эти блестящие атрибуты были чем-то лишним, ненужным, даже мешающим ему.

Этот маленький человек, простосердечный и беспомощный, оказывался брошенным в водоворот политических страстей. Именно в этой сцене бросалось в глаза, что всемогущество Федора как царя является лишь видимостью, и внешний блеск дворцового ритуала только оттенял его внутреннюю слабость и растерянность как правителя.

Хлопотливость Федора—Москвина, проявившаяся уже в его первом выходе, обнаруживалась с еще большей наглядностью в сцене «примирения».

В режиссерском экземпляре К. С. Станиславским были подробно намечены те опорные точки, те моменты в сценическом поведении актера, которые должны были помочь ему проявить черты «хлопотливости» Федора. Во время паузы перед решительным ответом Шуйского на предложение Годунова о мире «Федор притаился, он ни жив, ни мертв. Ждет решения судьбы. Общее движение, гул — гора свалилась с плеч». Затем: «Федор бежит к Борису и Шуйскому со всех ног — он счастлив бесконечно. Федор целует Ивана Петровича и Бориса, бежит к Ирине».

От природы лениво-неподвижный, несколько флегматичный Федор, каким он был показан Москвиным, неожиданно становился беспокойным, не только втянутым, но и вмешивающимся в ход событий. Этим Москвин несколько не нарушал внутренней логики образа. Сам А. К. Толстой писал, что обыкновенно его Федор «...скорее ленив и вял; но как он у меня почти всегда занят желанием кого-нибудь помирить, или оправдать, или спасти, то он почти беспрерывно хлопочет»¹.

Федор—Москвин соскакивает с трона, охваченный волнением, тревожась об исходе задуманного им примирения. В поисках сочувствия и поддержки он бежит за помощью к Ирине, прося ее мимикой и жестами помочь ему разрядить кротким, приветливым словом напряженную атмосферу вражды. От Ирины он устремляется к боярам, почти заискивающе уговаривая их, суетится, ни на минуту не оставаясь в покое.

В решительный момент, когда разгораются страсти политических противников и их реплики доходят почти до крика, Москвин—Федор в тщетной попытке утихомирить это расходившееся море делает слабое движение рукой, неуверенно поднимая ее. Один этот беспомощный жест стоит многого, выражая с огромной убедительностью духовное бессилие Федора как царя.

Всякому, кто видел Федора—Москвина, памятен этот жест, как и вся жизнь (здесь неуместно обычное — «игра») рук и лица Москвина в сцене «примирения». Глубокая, переполняющая все его существо радость излучалась из Федора—Москвина, когда желанное примирение Шуйского с Годуновым, наконец, совершалось. В этот счастливый момент москвинский Федор словно готов весь мир обласкать, обнять, приголубить.

В настроении охватившего его радостного возбуждения встречается Федор—Москвин с выборными. Он забывает о цели их прихода, весь увлеченный происходящим. Он с гордостью и умилением любит-

¹ И. М. Москвин рассказывал нам, что по сравнению с Федором—Адашевым, который в сцене примирения, сидя на троне, болтал ногами, смотрел на кончик своего сапога, подчеркивая тем самым слабоумие Федора, он был предельно захвачен, озабочен происходящим. «Мне было не до сапог, — говорил Москвин. — Только бы никого не упустить с глаз, сделать все, чтобы успокоить, прекратить вражду» (Беседа с И. М. Москвиным 14 мая 1940 г.).

ся силачами, которые, не стесняясь присутствия царя, уславливаются о встрече на кулачном бою. Сам физически немощный, он с трогательно-комичным и наивным испугом уговаривает их «не крепко биться». В этом влечении к простым людям, с которыми ему легко и удобно, была особенно ощутима детскость, духовная чистота Федора.

Когда столетний белобородый Богдан Курюков, опираясь на клюку, не может от дряхлости подняться с колен, Федор—Москвин подбегает к нему, заботливо усаживает, а сам, чуть присев, опершись руками на колени, слушает заболтавшегося старика. Когда этот свидетель старых времен, забывшись, тянет царя за расшитую полу кафтана, стараясь привлечь его внимание и надоедая ему, Федор—Москвин по-детски обиженно и вместе с тем любовно и нежно отводит руку Курюкова:

Да что ты, дедушка, одно наладил!
Что, в самом деле? Что тут вспоминать?
С секирами! С секирами! Не дашь
Мне слова вымолвить!

И, чтобы тут же смягчить резкость слов и не обидеть старика, тихонько гладит его по голове. Была в этом всегда какая-то особая человеческая нежность, трогательная, но чуждая всякой сентиментальности, светлая, наивная и чистая.

«Я не опасюсь того рода смеха, который возбуждают в публике перебивки старика Курюкова, рассказ Федора о медведе или его советы Шаховскому, как биться на кулаках. Это будет смех добрый, не умаляющий несколько уважения к высоким достоинствам Федора, — писал А. К. Толстой. — Есть большая разница между тем, что смешно (*drôle*), и тем, что достойно осмеяния (*ridicule*)... Ребенку часто подобает эпитет: *drôle*, но ему не может подходить эпитет: *ridicule*. Федор же в этой сцене должен быть изображен ребенком в самом хорошем значении слова».

Москвин играл эту сцену в полном соответствии с указаниями автора и достигал удивительных результатов.

В общении с выборными с особой ясностью сказывались добродушный комизм и мягкий юмор, которыми пронизан образ Федора. И вместе с тем уже здесь практическая беспомощность Федора, иллюзорность его мечтаний о всеобщем мире вызвали ощущение бесплодности его попыток водворить этот мир.

Тема бессилия особенно отчетливо звучала в этой картине, когда тщедушная фигура царя, как бы затерявшегося среди бушующего моря политических страстей, возбуждала сочувствие и жалость, рождала чувство внутренней трагичности происходящего.

Еще глубже раскрывалась эта тема в пятой картине пьесы — «Царская палата».

Робость, внутренний испуг, душевная тревога Федора, взволнованно всплескивающего руками, нервно перебирающего пальцами, чуть не плачущего, бьющего себя в грудь, почти со слезами умоляющего Шуйского и Годунова о восстановлении мира, были выражены здесь с предельной рельефностью.

Замечательное режиссерское искусство Станиславского усиливало художественный эффект этой сцены. Иван Петрович Шуйский, «как тигр, подбежал к Борису лицом к лицу. Друг друга меряют взглядами, Федор и Ирина поспешили разнять... Федор оттирает Бориса, Ирина тащит за руку Ивана Петровича. Федор между двумя колосами кажется жалким», — читаем мы в режиссерском экземпляре 1898 года. Намеченный здесь трагический контраст сохранялся на протяжении всей последующей жизни спектакля и особенно ярко подчеркивался исполнением Москвина.

В достигнутом здесь слиянии режиссерского и актерского замысла трагичность судьбы Федора неумолимо возникала из неизбежности полного крушения всех его иллюзий. Когда Москвин—Федор, обычно такой добродушно-ласковый, исполненный наивной благожелательности ко всем людям, иступленно кричал, охваченный порывом гнева, не в силах сдержать переполняющего его душев-



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Картина «Терем царицы». Царь Федор — И. М. Москвин, Ирина — К. Н. Еланская, Клешиин — С. К. Блинные

Фото 1944 г.

ного волнения: «Я царь или не царь? Царь иль не царь?», то ребячливо-комическое в характере Федора уступало место напряженно-трагическому. Контрастно оттеняя вспышки нервного подъема следующими за ними моментами душевной подавленности и полного физического изнеможения, Москвин тем самым показывал, чего стоят его Федору эти неожиданные обессиливающие порывы гнева, какова глубина испытанного им душевного страдания. Федор Москвина как бы прятал под порывами гнева свое бессилие. Нездаром он постоянно в минуты затруднений и душевного потрясения искал опоры и поддержки у Ирины, льнул к ней, как ребенок к матери, зная, что получит у нее слово утешения и помощи. Это внутреннее бессилие Федора выражалось Москвиным рядом деталей внешней характеристики. Его глаза, широко раскрытые, то живые и добрые, то боязливые и растерянно блуждающие; руки, слабые и беспомощные, умоляюще просящие; нетвердая, порывисто-семенящая походка; его речь, прерывающаяся иногда от волнения и растерянности, плавное течение которой перебивалось в минуты душевного возбуждения почти лепетом, вдруг переходящим в крик, плач, гневный вопль, — они с огромной силой убедительности раскрывали смятенный внутренний мир Федора.

Каким психологически значительным, обнажающим душу Федора, бьющуюся в тисках неразрешимых противоречий, был в исполнении Москвина финал сцены на половине царицы (3-я картина четвертого действия пьесы), когда, узнав от Шаховского о челобитной Шуйского, Федор приказывает заключить последнего в тюрьму. Федор читает челобитную. Он сидит в кресле, с трудом разбирает написанное. Растерянно растопыренные пальцы рук выражают его смятение. Он сжимает голову, целует Ирину, обнимает ее, озирается по сторонам, не зная, что делать. Он жалок, полон душевного и физического изнеможения. «Не дам тебя в обиду!» — он неожиданно вскакивает, мечется по палате, не помня себя. Ярость овладевает им, он кричит, топчет ногами. Гнев душит его. С почти судорожной торопливостью Федор повторяет: «В тюрьму! В тюрьму их!»



А. К. Толстой. «Царь Федор Иванович». Царь Федор — И. М. Москвин (юбилейный спектакль)
Фото 1944 г.

Федор—Москвин в эти мгновения как бы боялся упустить нахлынувшую на него волну гнева, боялся, что она уйдет и лишит его твердости, необходимой для того, чтобы заключить в тюрьму своего любимца Шуйского. Москвин с удивительной ясностью передавал это состояние лихорадочной поспешности выведенного из себя слабого человека, не верящего в собственную стойкость и спешащего скорее осуществить суровое решение, закрыть себе путь к отступлению. Как оправданно и драматично звучала в устах его Федора заключительная реплика, обращенная к царице Ирине:

Если
Я подожду, я их прошу, пожалуй —
Я их прошу — а им нужна наука!

В облике царя-простака, созданном Москвиным, проглядывала тихая, застенчивая, но глубокая скорбь.

В нем были нежность, наивность и даже детскость, но не было и намека на сентиментальность, так же как не было в нем и иконописной идеализации. Образ во всем своем психологическом богатстве вырастал из «зерна» роли органически, внутренне оправданно, а зерно роли Федора — «его необычайная, сверхъестественная доброта» (Москвин).

Доброта, простодушие, сердечность постоянно выступали в исполнении Москвина как определяющие начала характера Федора. Эти высокие нравственные качества вместе с тем воспринимались как нечто тяготеющее над ним, что он и сам ощущает как источник своих бед. Отсюда рождалось у зрителя ощущение растерянности, угнетенности Федора. Именно это столкновение желания проявить свою волю и неспособности к этому, идеальности мечтаний и практической беспомощности составляли драматическую основу образа.

В исполнении Москвина не было надрыва, излома. Напротив, образ был ясен, как бы освещен внутренним светом. Но это не снимало трагизма образа, а лишь контрастно оттеняло его. Неожиданные вспышки ярости, обуревающие Федора, приобретали благодаря этому общему тону исполнения еще большую действенность. Ноты иступления, прорывающиеся сквозь благодать и тишь Федора, выявляли огромную трагическую силу образа в финальной сцене перед Архангельским собором.

Здесь совершенно исчезал тот элемент комизма, который сопутствовал Федору на протяжении всей пьесы. Артист поднимал в этой сцене образ Федора до масштаба высокой трагедии.

Вот каким запомнился Москвин в своих последних выступлениях в роли Федора Иоанновича.

Под торжественный перезвон колоколов выходит он из собора в золотом одеянии — в полном царском орнаменте, в шапке Мономаха и бармах, с посохом в руке, сопровождаемый белыми рындами с серебряными топорами.

Опустившись на колени покорно и жалко, с той же трогательной надеждой на помощь, что и в привычных обращениях к Ирине, ищет он поддержки в воспоминании о покойном отце — Грозном царе:

Царь-батюшка! Ты, стольким покаяньем,
Раскаяньем и мукой искупивший
Свои грехи! Ты, с богом ныне сущий!
Ты царствовать умел! Наставь меня!
Вдохни в меня твоей частицу силы
И быть царем меня ты научи!

Федор поднимается с колен, отвечает на три стороны поклон народу. Лицо его покойно. Ласковая укоризна в его обращении к княжне Мстиславской. Тихо, но с несколько необычной для Федора настойчивостью говорит он Годунову: «От нынешнего дня я буду царь».

В коротком, отрывисто-напряженном диалоге между Федором и князем Турениным отражалось нарастание охватывающего Федора внутреннего волнения и тревоги. «Что сею ночью? Говори! Ну, что?» — стремительно и тревожно спрашивает он Туренина.

Москвин стоит, опершись на посох, крепко сжимая его руками и раскачиваясь, едва сдерживая закипающий в нем гнев, не спуская глаз с князя Туренина. Он уже догадывается о смерти Ивана Петровича Шуйского, он объят ужасом, но не смеет еще верить тому, что чувствует сердцем. Это сдерживаемое нарастание гнева прорывалось в иступленном, яростном крике, почти вопле: «Лжешь! Не удавился — удушен он! Ты удавил его! Убийца! Зверь!» Федор кидает посох, бросается к Туренину, хватая за горло, готов растерзать его.

Федор доведен до крайности. Он изнемогает от гнева и ужаса. Его крик подобен реву затравленного зверя. Он страшен в своей слепой, почти животной, дикой силе: «Палаче-е-ей! Поставить плаху здесь, перед крыльцом! Здесь, предо мной! Сейчас!» Замахивающийся над головой топором, выхваченным у рынды, Москвин в эти мгновения высшего драматического напряжения — иступленно-трагичен.

Здесь кульминация душевного страдания Федора. Его судьба уже решена. Второй удар — известие о смерти царевича Дмитрия — довершает цепь его несчастий, лишает последнего исхода. Но вот голец приносит весть о приближении хана с ордою. Бояре и народ — все покидают Федора. Он остается один, с Ириной и нищими. Эта сцена резко контрастна торжественно-парадному началу акта. Здесь Федор уже не царь. Желавший жить и мыслить вне истории, выступавший в государственных делах не правителем, а только частным человеком, Федор, наконец, понял, что стал виновником смерти близких ему людей — Шуйского и царевича Дмитрия, что вместо мира и блага он принес «разрухи, смуты, разоренье царству».

Прижавшись к стене собора, Москвин — Федор, этот всеми брошенный царь, горько рыдает, подавленный обрушившейся на него неожиданной страшной одинокостью.

С приглушенным горьким рыданием произносит Москвин—Федор свой заключительный монолог, исполненный искренней боли за страну и любви к ней:

Моею.
Моей виной случилось все! А я —
Хотел добра, Арина! Я хотел
Всех согласить, все сгладить — боже, боже!
За что меня поставил ты царем!

С рыданием, охватив голову руками, опускается он на колени.
Так скорбно и горестно, одиноким, познавшим глубокую духовную муку завершал Федор—Москвин трагический круг своей жизни в спектакле.

В течение почти полувека И. М. Москвин играл роль царя Федора Иоанновича, пройдя с нею весь путь своей славной жизни в искусстве.

Сроднившись с этой ролью еще юношей, на самой заре своей артистической деятельности в Московском Художественном театре, он не расстался с царем Федором до конца своих дней¹. Само время, казалось, было здесь бессильно и не могло разлучить Москвина с его любимым героем.

При этом москвинский Федор никогда, ни на одном из этапов своей сценической жизни не застывал в «академической» неподвижности, а был непрерывно изменяющимся, не только не тускнеющим, а, напротив, постоянно обогащающимся новыми красками живым художественным явлением.

«Я лично не мог видеть Ивана Михайловича на сцене в первую пору расцвета его замечательного дарования, — писал Н. П. Хмелев в день семидесятилетия И. М. Москвина. — Но с тех пор, когда я в качестве юного зрителя стал бывать в театре, а потом уже и как актер МХАТ, я всегда замечал, что интерпретация этой роли Москвиным беспрерывно видоизменялась. Она углублялась и духовно обогащалась с годами, она приобретала новое волнующее человеческое содержание, обнаруживая весь огромный размах творческой личности Москвина. Как великий художник, он вносил в свою трактовку образа все новые и новые краски, по-новому перестраивая тончайший внутренний рисунок образа... Он заглянул в самые сокровенные тайники и глубины тоскующей о правде человеческой души и раскрыл их с потрясающим вдохновением. Поэтому образ царя Федора, созданный им и пронесенный сквозь всю жизнь, является его бессмертным творением, величайшим актерским шедевром на сцене русского театра»².

На вопрос, что должен делать актер, чтобы на протяжении многих лет сохранить свежесть исполнения, творческий подход к роли, И. М. Москвин в беседе с молодыми артистами и режиссерами мо-

¹ Когда И. М. Москвин впервые сыграл царя Федора в 1898 г., ему было 24 года. Он играл ее почти непрерывно в течение 47 лет — явление небывалое и в русском и в западноевропейском театре.

² Н. Хмелев, Гордость русского театра (К 70-летию И. М. Москвина) «Известия», 18 июня 1944 г. № 144 (8446).



Чествование И. М. Москвина на сцене театра в связи с его 70-летним юбилеем.
1944 г.

московских театров ответил: «...сохранность роли зависит прежде всего от того, как эта роль создана. Если же роль с самого начала создается по-живому, тогда ее можно дольше сохранить. Она наполняется живыми человеческими чувствами, и эти чувства будут все время пронизывать роль и питать ее — человеческие чувства многогранны до бесконечности.

И задача актера, играющего одну и ту же роль на протяжении многих лет, заключается в том, чтобы уметь сохранить в себе эти живые ощущения»¹.

Высокое творческое напряжение духовных сил, умение найти в каждом спектакле вновь со всей глубиной «ощущение жизни», спо-

¹И. М. Москвин. Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров, организованная ВТО. Л.—М., 1938, стр. 51.

способность внимательно, «по-жизненному серьезно относиться ко всему, что делается на сцене», постоянное «общение с партнером», обновление сценических задач приводили Москвина к неизменному о с в е ж е н и ю многократно игранной им роли Федора. В беседе с Н. Эфросом в 1922 году Москвин говорил: «Я каждый раз волнуюсь, играя Федора, так же, как 15—20 лет назад; я не знаю, как это доходит, но чувствую я так же свежо, как в первый спектакль; оттого мне не надоедает играть Федора. Иногда иду на спектакль неохотно, через силу, начну гримироваться — все это сразу слетает с меня, в душе опять живые чувства». Это же повторял он многократно в последующие годы.

Вспоминается одна из встреч с И. М. Москвиным — за кулисами, во время спектакля. Идет «Вишневый сад». Иван Михайлович в гриме и костюме Епиходова. Наш разговор прерывается только в тот момент, когда подходит время его выхода на сцену. Ему несколько не мешает отвлечение в сторону. «Вот если бы сегодня шел «Федор», — говорит Москвин, — то наша беседа во время спектакля не могла бы состояться. «Федор» требует полной отрешенности от всего будничного, требует внутреннего покоя и сосредоточенности». Две разных роли и два совершенно различных подхода.

К. С. Станиславский, обращаясь к И. М. Москвину в связи с шестисотым выступлением его в роли Федора Иоанновича в 1936 году, писал: «Играть в течение многих лет эпизодическую роль — большой труд, но играть такую роль, как Федора, в течение стольких же лет, с таким темпераментом и нутром, отдавая всего себя роли, — это есть потрясение. Шестьсот таких потрясений создают подвиг. Вы преодолели такой подвиг».

В этих словах только справедливая и точная оценка значения того дела, которое совершил Москвин исполнением роли царя Федора, ставшим для него подлинно делом жизни. Как знаменателен в этом смысле рассказ О. С. Бокшанской о впечатлении, которое произвело на И. М. Москвина первое выступление В. И. Качалова в роли Федора во время заграничных гастролей МХАТ в 1922 году. «В дни перед представлением и в тот самый день его узнать нельзя было. Он был грустный, ему было очень тяжело. На спектакле он не был... пришел домой... и много говорил о том, какой ужас для него то, что не он играл сегодня Федора. Будто кусок сердца у него оторвался, — сказал он, — взяли кусок самого близкого, самого дорогого»¹.

Таким близким и дорогим для самого И. М. Москвина и для нескольких поколений зрителей образ царя Федора Иоанновича стал благодаря тому, что артист, во многом расширив границы авторского материала, вдохнул в него живое современное содержание.

¹ Письмо О. С. Бокшанской Вл. И. Немировичу-Данченко, Берлин, 25 ноября 1922 г. «Ежегодник Моск. Худож. театра 1943 г.», М., 1945, стр. 500. Необходимость введения нового исполнителя на роль царя Федора была вызвана напряженными условиями заграничных гастролей. Один исполнитель, естественно, не мог играть роль царя Федора Иоанновича непрерывно в течение всей недели, как это было на гастролях в США, где наряду с И. М. Москвиным играли Федора В. И. Качалов и М. Н. Булгаков.



Чествование И. М. Москвина за кулисами театра
в связи с его 70-летним юбилеем. 1944 г.

Нет нужды говорить о том, что это глубоко современное содержание образа ничего общего не имело с той поверхностной злободневностью, которую, как уже было отмечено, усматривали в нем некоторые критики. Трагическую судьбу Федора, — пользуясь словами Аристотеля, — составляет переход «от счастья к несчастью, — переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки». В воплощении Москвина «ошибка» Федора была исполнена огромного человеческого и исторического смысла. Противоположность высоких духовно-нравственных качеств Федора и его исторической участи как правителя и горькой доли как человека вызывала к нему «чувство общечеловеческого участия», сочувствия и прощения.

В 1913 году, во время гастролей МХАТ в Одессе, один из критиков отмечал, что, в отличие от царя Федора—Орленева, в Федоре Москвина «не несчастный, по своему облику культурный юноша, ответчик за отца, трогает зрителя, а сын родной, русской земли, немножко нескладный, деревенский добряк, «мужичок».

Да, именно простым русским человеком и одновременно ответчиком за всю русскую землю был москвинский Федор. Тема России с самого начала отчетливо звучала в образе, придавая ему удивительную ширь и размах.

Нет сомнения, что и выражение этой темы артистом и ее восприятие зрителем претерпели значительные изменения на протяжении лет, хотя раз найденное «зерно» роли и сохранялось в ней всегда, лишь обогащаясь новыми оттенками.

В предреволюционную пору москвинский Федор невольно связывался в восприятии зрителя с тем явлением русской жизни, которое было следствием многовекового политического гнета и социального неустройства, с тем мировоззрением, которое в те времена утверждало отвержение практической деятельности, уход от мирского, реального, земного в мир духовного самоусовершенствования, в религию, в проповедь непротивления злу насилем. С известным основанием можно сказать, что Москвин—Федор характеризовал «сирую Русь», ту Россию, которая, пользуясь определением В. И. Ленина, «стремясь к новым формам общежития», в то же время относилась «очень бессознательно, патриархально, по-юродивому, к тому, каково должно быть это общежитие, какой борьбой надо завоевать себе свободу», ту Россию, которая «плакала и молилась, резонерствовала и мечтала».

Столкновение прекраснодушного идеализма Федора с реальной правдой законов исторической борьбы убеждало зрителя в обреченности его идеологии. Тем самым Федор Москвина далеко выходил за пределы отображения известного отрезка исторического прошлого. Образ приобретал весьма актуальное, остро современное звучание, перекликаясь с теми вопросами, которые поднимала жизнь вне театра. Вспомним статьи В. И. Ленина о Толстом, толстовстве, непротивленчестве, о «восточной» идеологии, «историческом грехе толстовщины», с которыми необходима неустанная борьба.

И если обаяние высоких нравственных качеств личности царя Федора покоряло зрителя и заставляло полюбить его, то самая боль за него, тем более сильная, чем более дорогим каждому он был, исключала возможность примирения с его виной.

В пореволюционные годы новые оттенки отчетливо дали о себе знать в исполнении Москвиным роли Федора — старая тема повернулась новой стороной.

По выражению И. М. Москвина, он как бы утишил своего Федора.

С годами изменившись сам, он сделал Федора более сосредоточенным, спокойным, задумчиво-созерцательным, он не знал теперь былой суетливой подвижности. Быть может, он менее живо и непосредственно откликался на происходящее, но зато более пристально и вдумчиво приглядывался ко всему. Теперь в нем было меньше «хлопотуна». Образ становился более скупым и сдержанным в смысле и количества и качества внешних «приспособлений»; там, где раньше нужен был жест, теперь было достаточно взгляда или едва заметного поворота головы.

В последние годы своей жизни на сцене Федор Москвина был исполнен какой-то особой мудрости и глубокой внутренней уверенности в своей конечной правоте — вернее, в правоте тех высоких принципов человечности, которые он исповедует. Крушение светлой мечты Федора продолжало оставаться неумолимым и горестным итогом его трагической судьбы. Но оно оказывалось теперь не столько виной Федора, сколько его бедой, следствием столкновения с реальными, но исторически преходящими общественными условиями.

Быть может, самым главным в этом новом Федоре была именно его, пусть слепая, но безраздельная, ничем непоколебимая уверенность в конечном торжестве тех высоких гуманистических начал, носителем которых он выступал. Отсюда рождался тот внутренний покой Федора, который приводил к ослаблению характерной для него прежде, несколько комической его суетливости.

Не столько «слабость духа», сколько мучительное, напряженное искание правды, тоска по ней, не считающееся ни с чем ее утверждение, пусть практически беспомощное, — вот что выдвигалось теперь на первый план, расширяя трагический масштаб образа.

Таким предстал перед нами Федор—Москвин в последних спектаклях, пришедшихся на славные и трудные годы Великой Отечественной войны.

Тема конечного торжества благородных начал человечности, которая пронизывала образ, никогда еще не звучала с такой величавой простотой, как именно в эту суровую пору. Эта тема, не отрывная в образе царя Федора Иоанновича от темы русского человека в его высоких нравственных свойствах, от темы России, определяла огромную значительность, глубокую современность, подлинную эпохиальность создания Москвина.

Таким огромным художественным явлением эпохи, поистине потрясая зрителя, воспринимался Федор Москвина и во время спектаклей в Саратове в 1941—1942 годах, в дни эвакуации МХАТ из Москвы, и в последующие военные годы, и на юбилейном спектакле, в день сорокалетия МХАТ, 27 октября 1943 года, и в годовщину семидесятилетия И. М. Москвина, 18 июня 1944 года.

Выступая с приветственным словом юбиляру в этот торжественный день и обращаясь к И. М. Москину, еще не снявшему с себя царского облачения Федора (чествование происходило на сцене сразу после спектакля), А. Я. Таиров сказал:

«В «Федоре Иоанновиче» вы говорите: «Я царь или не царь?» Разрешите ответить: Вы — царь! Вы — царь в Вашем высоком искусстве, потому что по-царски державно вы владеете всеми его законами и тайнами, по-царски щедро отдаете его своему народу».

Эти слова — не просто красивая метафора и не простая дань восхищения артистическому таланту.

Они — признание того высшего, совершенного слияния личности артиста с духовным миром образа, которое составляет важнейший завет русского актера со времен Щепкина и с наибольшей целостностью было достигнуто Москвиным в роли царя Федора Иоанновича.

Когда гроб с прахом Ивана Михайловича Москвина стоял для последнего прощания в зрительном зале Художественного театра и тысячи москвичей проходили мимо, отдавая последний долг великому русскому актеру, то они видели в глубине задрапированного крепом сценического портала, на возвышении, бережно положенное на тронном кресле знакомое расшитое одеяние царя Федора, неразлучное с И. М. Москвиным на протяжении всей его жизни. Эта деталь траурного обрамления зала была символом неразрывной связи артиста и созданного им образа, того высокого единства искусства и жизни, которого удастся достигнуть лишь немногим.

Б. Ростоцкий, Н. Чушкин

ЛУКА

1

Спектакль горьковской пьесы «На дне» (премьера состоялась 18 декабря 1902 года) вписал, как известно, одну из самых ярких и содержательных страниц в историю Московского Художественного театра. В этом спектакле молодого тогда еще театра Москвин—Лука оказался на подлинной, никогда уже впоследствии не поколебленной высоте актерского творчества. Для молодого Москвина, успевшего, впрочем, к тому времени уже показать свое замечательное дарование в такой роли, как царь Федор Иоаннович, роль Луки являлась новым этапом начинающейся большой творческой биографии и показателем индивидуальных особенностей, раскрывавшихся на таком своеобразном и новом в русской драматургии материале, как горьковская пьеса. Роль Луки сделалась вместе с ролью Федора центральной в творчестве превосходного артиста.

За сорок с лишним лет жизни спектакля, который прошел на сцене Художественного театра свыше 1000 раз, Москвин сыграл Луку не менее 750 раз. Как же он играл горьковского героя? Какова была сценическая судьба этого образа за сорок лет его воплощения Москвиным? Кем был Лука у Горького и кем он стал в творчестве передового русского театра?

Перед режиссером спектакля Станиславским, который в эту пору почти полностью, «деспотически», как он сам признавался позже, определял все идейно-творческое содержание сценических образов Художественного театра, роль Луки ставила ряд очень острых задач и методологического и прежде всего идеологического порядка. Творческая сценическая интерпретация этого персонажа была наиболее трудной и ответственной из всех задач, возникавших в связи с постановкой горьковской пьесы.

Лука являлся и в пьесе и в спектакле в некоем ореоле «выразителя высшей правды», миссионера ее (рецензент «Русских ведомостей» именно так велеречиво и расшифровывал драматургический смысл появления Луки в пьесе как «приход проповедника любви в притон раздора»). В таком своем качестве Лука внушал, однако, не которым, наиболее чутким зрителям и критикам — и, как вскоре

оказалось, прежде всего самому автору — ряд справедливых сомнений.

Правда, Горький сам принимал непосредственное и достаточно деятельное участие в подготовительной и репетиционной работе театра над своей пьесой, и нам до сих пор неизвестны какие-либо возражения автора в процессе этой работы против толкования образа Луки режиссером и исполнителем роли в спектакле Художественного театра. В свое время как об общеизвестном факте, никем не опровергнутом, в печати сообщалось, что Горький «сам учил московских актеров играть «На дне», то есть «учил», очевидно, идейному пониманию смысла пьесы и образов ее. Во всяком случае, даже принимая во внимание постановочный «деспотизм» Станиславского этой поры, можно предположить, что если бы Горький расходился с характером интерпретации Луки в спектакле, он решительно опротестовал бы ее в свое время. Он не мог бы допустить ее, так как она, эта интерпретация, являлась решающей для понимания всей пьесы в целом.

И Вл. И. Немирович-Данченко, вспоминая о встречах Горького с театром в эти дни, пишет: «В вопросах, что хорошо, что дурно, не колеблется ни секунды и так же непоколебимо уверен в себе. На репетициях был искренен, доверчив, но, где надо, и безобидно настойчив...» А во время премьеры, «имевшей самый большой успех, какой бывает в театрах, Горький был «очень довольный». «А хорошо, черт подери!» — воскликнул он».

Итак, надо полагать, что Горький был вполне солидарен с тем идейным толкованием центрального образа своей пьесы — Луки, которое давали и театр и Москвин. Лужский, вспоминая об этой поре совместной работы театра с Горьким, утверждает, что Горький явно «симпатизировал» Луке, — «пожалуй, больше», чем кому-либо из других действующих лиц пьесы, — и когда он читал артистам вслух свою пьесу, «как будто все симпатии его тогда были на стороне Луки и Анны — он всегда поплакивал тут, сморкался, вытирал слезы». То же вспоминал и Москвин.

Но прошло немного времени, всего несколько месяцев после премьеры, и отношение Горького к интерпретации театром образа Луки резко изменилось. Или, может быть, оно и прежде в какой-то неясной, неопределившейся степени коренилось где-то в «подсознательной» сфере? Так или иначе, это расхождение со своим собственным и прежде всего сценическим Лукой сразу же было Горьким вынесено на суд общественности. В интервью «Петербургских ведомостей» (1903, № 99) с Горьким сообщалось, что Горький считает «На дне» не только художественно «неудавшимся произведением», но и «чуждым по идее» своему мирозерцанию. Это относилось прежде всего к образу Луки. «По основному замыслу» Горького, Лука, оказывается, «должен был явиться отрицательным типом. В противовес ему предполагалось дать тип положительный — Сатина, истинного героя пьесы, alter ego Горького». «В действительности же (то есть на сцене), — продолжает газета изложение горьковских мыслей, — Лука с его философствованием превратился в тип положительный, а Сатин очутился в роли ноющего подгудка Луки».

Горький продолжал высказываться по поводу своей пьесы и роли Луки и в различных провинциальных газетных интервью. А. Кугель («Театр и искусство», 1903, № 31) в статье, носящей характерный заголовок «Лукавая правда», так суммирует эти высказывания Горького, цитируя их местами дословно, в кавычках. Пьеса «написана слабовато», но самое главное то, что «в ней скомкана, затемнена ее основная тенденция». «Фактам жизни» (в лице Барона, Клеца, Пепла и др.) следовало бы противопоставить «истину». Как бы горька и печальна ни была истина, — поясняет Горький, — но она нужна, необходима, потому что она лучше самой «красивой лжи». «Отсутствие представителей истины, как противовеса проповеди лжи и сострадания, есть основной недостаток пьесы — так думает сам автор», — резюмирует А. Кугель.

Очевидно, прошли первые месяцы того опьяняющего «полного успеха» пьесы, о котором говорит Вл. И. Немирович-Данченко, и наступили дни трезвых размышлений о спектакле. Тут и должны были неизбежно возникнуть идейные разногласия между сценической интерпретацией Луки и тем «воображаемым» образом его, который стал зарождаться в представлении автора и который он, как мы видим, стал даже принимать за свой «первоначальный замысел». Если Лука сейчас рассматривался автором с этих позиций (новых, возникших или же первоначальных, не решенных театром, — по существу, это не имеет значения) как «отрицательный тип», то все же правы были те (и в том числе театр), которые утверждали, что образ фактически был написан Горьким так, что мог быть легко принят и за положительный. Все взаимоотношения действующих лиц в пьесе и самая ее композиция «исправляли» и сводили на-нет возможный «отрицательный» замысел автора. Вот почему, между прочим, такой живучей, оправданной не только



А. М. Горький. «На дне».
Лука — И. М. Москвин
Фото 1902 г.

ярким талантом Москвина, но и самой сущностью занимаемого Лукою положения в пьесе оказалась сценическая традиция этого образа, которая сложилась на нашей сцене после известной «положительной» интерпретации его Художественным театром.

Отношение Горького к Луке, очевидно, не могло быть просто исчерпано обычными характеристиками — «положительное» или «отрицательное». Речь шла о более сложном идейном содержании этого образа, его идеологической ценности в цепи других образов Горького этой поры — образов романтического свойства. Так или иначе, к вопросу о Луке и его идейной сущности, вопросу, очевидно, беспокоившему его, Горький неоднократно возвращался и позже, намечая иные пути «критической» интерпретации своего персонажа, чем это было канонизировано на сцене Художественного театра в исполнении Москвина. В особенности эта переоценка образа Луки оказалась нужной и уместной в годы революции.

В черновике не опубликованного еще полностью сценария, относящегося к 1922—1923 годам («По пути на дно»), Горький, возвратившийся к теме пьесы «На дне» через двадцать лет после ее появления, пробует раскрыть жизнь ее героев в прошлом, до их вступления в самую пьесу. Он создает фактически их жизненную, бытовую и психологическую «анкету»-биографию, в частности — «странника» Луки.

Лука, «лысоватый, благообразный человек лет 45», оказывается в прошлом сельским старостой. Это не просто «елейный», любвеобильный старичок, а человек больших «языческих» страстей и потрясений, человек сильного и резко очерченного характера, как можно судить по предварительным авторским наброскам — нераскаившийся «грешник». Этот сельский староста — стяжатель, скупающий помещичьи земли и притесняющий мужиков, безжалостный к ним «мироед». Он недаром и «облысел»: это результат его бесконечных «романов». Он — любитель женщин и, пользуясь своим положением, принуждает их к сожителству. Один из деревенских бедняков, с красивой женой которого староста живет, вешается. Этот эпизод произвел огромную травму в психике старосты. Он, очевидно, по-новому осмыслил мир. То, что дальше следует за этим, судя по всему, не простое замаливание грехов, — это именно переворот в миропонимании. Староста отказывается от своих лугов в пользу мужиков. Он сознается и в насилии над женщиной: «вижу, смутил меня дьявол». Он бежит, однако, из-под ареста с помощью той же женщины, с которой сошелся и которая не покидает его: она, очевидно, его любит. Но он резко рвет и с ней, отворачивается от нее и уходит от всего своего прошлого, уходит в жизнь, становится беспаспортным «странником» Лукою, «с котомкой за плечами, с палкой в руке, у пояса — жестяной чайник и котелок».

Таков пересказ схематического и сжатого, но очень сложного по своему существу, по психологическим своим задачам сценария в той его части, где идет речь о Луке. Этот сценарий вновь подтверждает какое-то неясное, двойственное, во всяком случае усложненное отношение к этому образу со стороны самого автора.

Позже, через десять лет, Горький снова вернулся к так настойчиво преследующей его и творчески еще не разрешенной мысли о своем Луке. В своей известной статье «О пьесах», написанной в 1933 году, Горький четко вскрывает идею образа Луки, — замысел, в какой-то степени, очевидно, возникавший перед Горьким еще в ранние дни, вскоре после завершения работы над пьесой, и высказанный, как мы знаем, тогда уже в различных газетных выступлениях, но не нашедший, однако, достаточно убедительного художественного разрешения в самой пьесе. Теперь Горький считает свою пьесу «На дне» уже «устарелой», утверждая, что она только «по недоразумению» держится на сцене свыше тридцати лет. «Устарелость» эта объясняется прежде всего качествами образа Луки. Лука, который в свое время вызывал к себе столько «умиления» со стороны автора (по свидетельству Москвина), интерпретируется сейчас Горьким как определенно отрицательный образ. По нынешней характеристике Горького Лука — человек, по существу, холодного и равнодушного отношения к миру, хотя и несет миссию «утешителя». Люди этого порядка «утешают для того только, чтобы им не надоедали своими жалобами, не тревожили привычного покоя ко всему притерпевшейся холодной души».

С чем же мы имеем здесь дело — с новой интерпретацией или же с полной переоценкой, ревизией и сотворением нового, по существу, образа?

«Самое драгоценное» для людей этого типа, — пишет Горький, — «именно этот покой, это устойчивое равновесие их чувствований и мыслей. Затем для них очень дорога своя котомка, свой собственный чайник и котелок для варки пищи. Утешители этого рода — самые живые, знающие и красноречивые. Они же поэты и самые вредоносные. Именно таким утешителем должен был быть Лука в «На дне», но я, — прибавляет автор, — видимо, не сумел его сделать таким».

Итак, автор замыслил образ идейно-обличительный — по крайней мере, таким он «должен был быть». Но этот образ получил свое общественное признание как образ положительный — глашатая деятельной любви к человеку. Редкий случай, когда жизнь художественного образа резко-отчетливо встает перед нами в своем самостоятельном существовании, независимом от автора и даже вопреки его авторскому назначению, вопреки своему «долженствованию». Откуда идет это изменение функций образа — только ли от автора целиком («не сумел его сделать таким») или же и от его соавтора — сценического истолкователя, актера?

2

История образа Луки — и в процессе создания его на сцене и в позднейшем расхождении Горького с толкованием Художественного театра и Москвина — дает нам достаточные основания, чтобы воссоздать сейчас самый характер этого толкования в его идейном содержании. Это можно сделать с тем большей достоверностью, что



А. М. Горький. «На дне». Действие I.
Барон — В. И. Качалов, Лука — И. М. Москвин

Фото 1902 г.

образ Луки, как, впрочем, и весь спектакль «На дне», его сценическая форма дошли до нашего времени в своем первоначальном виде. Разумеется, только мизансцены и декорации могли остаться зафиксированными, «консервированными» во времени; консервация не могла коснуться живого творчества актера. Душа актера прожила революционные десятилетия в унисон со своей эпохой, и она должна была наполниться каким-то новым содержанием, новым «отношением» к старым фактам. И Лука, конечно, неминуемо должен был сейчас звучать — даже в своих старых сценических формах — в какой-то степени по-новому. Наслоения пережитых лет не могли, однако, быть решающими в характеристике, в основном идейном толковании сценического образа, не подвергшемся с той поры никакой ревизии, оставшемся, повторяем, в своем первоначальном виде.

Очевидно, Москвин уже в первых спектаклях «На дне» после революции сознавал, как это он сам говорил, некоторую необходимость изменить рисунок роли в сторону, может быть, даже заострения той самой «вредоносности» утешительства, о которой писал позже Горький (см. указания на этот счет Ю. Соболева, «МХАТ», 1938). «Новый Лука, — утверждает автор, — выросал под воздействием влияний, шедших из зрительного зала». Но так ли фактически это произошло, как утверждал критик? Создать «по-новому» Луку театру так и не удалось и по мотивам, о которых будет ниже сказано со слов самого Москвина.

Увидевший после значительного перерыва возобновленный спектакль «На дне» и в расчете на то, что за эти годы многое должно было измениться «по обе стороны театральной рамп», Н. Эфрос писал в 1923 году: «Существенно изменилась самая атмосфера, в которой совершается действие», однако «меньше всех пострадал Лука; он сохранил почти прежнее исполнение».

Как же играл Москвин Луку? Каким был этот образ в первые годы жизни горьковской пьесы на сцене, при своем возникновении?

Идейное содержание образа Луки в общественном сознании определялось, в конечном счете, его сценической интерпретацией. Как всегда это бывает, живая и в особенности талантливая сценическая интерпретация является наиболее решающим аргументом в исторической судьбе драматургического образа.

Современная критика увидела в Москвине — Луке «носителя неистощимого родника мыслей и света», «выразителя высшей правды» и вместе с тем человека великой «душевной простоты». От него идут «голубые лучи и обогревают каждого лаской, любовью, надеждой»... «Вдруг замелькал огонек в старых моргающих глазах и открылось небо, и Лука озарился». В Москвине — Луке видели и некое новое утверждение «начала примирения», столь не соответствующего «горьковскому» началу, тогда уже достаточно четко определившемуся в общественном сознании.

Но в горьковской пьесе таились и иные идейные предпосылки, именно отвечающие этому горьковскому началу восприятия жизни. Это замечали иные критики не только в самой пьесе, но и в сценической интерпретации Москвина—Луки. Что-то, очевидно, было еле

уловимое в характере этого исполнения, в самом ощущаемом зрителем «отношении» актера к образу, вовсе не таком простом, как это казалось на первый взгляд, что вносило какие-то «лукавые» акценты, «поправки» в бесспорный, казалось, «положительный» образ, создаваемый артистом. Может быть, этим можно объяснить ту недостаточную «проникновенность», в которой после премьеры критик С. Яблоновский упрекал артиста, — речь, очевидно, шла о недостатке творческой убедительности в проповеди «лжи». И другой критик, А. Кугель, требовал от этого исполнения некоей большей выразительности в передаче пафоса «всюду поспевающей и исцеляющей доброты», пафоса, которого, очевидно, в полной мере не было в сценическом образе Луки. Критик ставил перед Москвиным в образце рейнгардтовский спектакль, в котором Лука, «загримированный больше библейским патриархом», изображался «библейским проповедником», «и никакого лукавства в его речах не было». Очевидно, в московском Луке критиком ощущался явный привкус тонкого «лукавства». Однако и такое исполнение еще далеко не означало той полной ревизии образа, которую намечал Горький в своих известных нам интервью вскоре после премьеры.

Во всяком случае, в цельном положительном образе Луки—Москвина можно было уловить «предательскую» трещину — элементы тонкого иронического начала, вообще свойственного таланту Москвина. И это явилось как раз той «критической» (иначе ее и нельзя назвать) поправкой к бесхитроственному и простодушному, на первый взгляд «апостольскому» образу Луки, которая придавала ему некую сложность рефлексивного отношения к миру и в какой-то степени «опорочивала» его положительные качества. О «цельности» образа в примитивном смысле уже нельзя было говорить.

Н. Эфрос, — правда, уже в наши дни (в 1923 году), может быть, в известной степени и переоценивая былые впечатления, — пытался восстановить этот старый образ москвинского Луки в таком именно «критическом» аспекте: «В самом гриме этого Луки не было никакой особенной благостности, что ли, не было меда и елея в его речах, и лукавый огонек поблескивал в маленьких, подслеповатых глазах, смотревших из-под растрепанных бровей, хитрая улыбка иногда начинала играть на его губах. Была несомненно с хитрецей эта сермяжная душа». «Совсем не дядя Влас, совсем не Аким».

«Лукавая ложь» Луки у Москвина, которую отмечают и другие критики, расшатывала в какой-то степени самую почву под чисто положительной или апологетической интерпретацией образа и подкрепляла то впечатление, какое вынес от горьковского Луки Л. Толстой: «Старик — несимпатичный, в доброту его не веришь».

Лука у Москвина носил в себе и другие черты, в какой-то мере обнаруживающие «холод тайный» в его душе. В отношениях Луки—Москвина к окружающим чувствовалось, что этот человек все видит своими прозорливыми, острыми глазами, все понимает и знает, но одновременно ощущалось его внутреннее пассивное отношение к человеку. Равнодушие это равнозначно бездушию. За сценой избивают Наташу, все присутствующие в непосредственном порыве чув-

ства бросаются к ней, на сцене остаются только умирающая Анна и Лука, который берет метлу и начинает подметать пол — под доносящиеся из-за кулис вопли истязуемой жертвы.

Его дело — сторона. Его не затрагивает подлинно глубокое волнение о человеке. Москвин как будто показывает даже некую боязливость, трусость в своем Луке. Когда Василиса идет в кухню, Лука—Москвин «выскальзывает» оттуда, искательно кланяется ей на пути. Когда она отчитывает ночлежников, Лука тихонько, сгорбившись, «отбегаёт» мелкими шажками. Он старается вообще не попадаться на глаза Василисе, и только когда уже собрался уйти, бросает о ней: «Гадюка». При любом скандале Лука тревожно ищет, как бы ему «улизнуть». А в сцене убийства Костылева все налицо, кроме одного Луки. Отсюда один из критиков выводил как основную черту Луки его рабскую психологию. Так ли это, однако, прямолинейно-просто? Не идет ли здесь речь главным образом о форме поведения?

Не надо забывать, что Лука — беспаспортный и потому имеет все основания бояться полиции. Он любит живую жизнь и вовсе не хочет по случайным поводам лишиться возможности свободного пользования ею. Он не хочет попасть ни в какую историю. Однако мы знаем, что Лука достаточно смело высказывает свои слова Костылеву и язвительно на людях перебранивается с ним. Его внешняя почтительность перед Василисой как хозяйкой дома, по существу, у Москвина уничтожающе-язвительна, и это хорошо ощущается всеми окружающими и бесит Василису, хотя внешне придаться к старику как будто и нельзя. Он изображает формальную покорность и приниженность при внутренней самостоятельности суждения. «Улизнуть», «отбежать» — это не те слова, которые, кажется нам, правильно характеризуют поведение москвинского Луки. Наоборот, он полон какого-то внутреннего сознания своей силы, уверенности и покоя, мудрости всевидения и всезнания — и вместе с тем язвительности. Поэтому так мешает он всем своим существом и Костылеву и Василисе. Но это, повторяем, человек, который не хочет вступать в активную борьбу за правду, хотя он — правдоискатель в жизни. Опортунист ли Лука? Его правда, во всяком случае, «лукавая». Он и предпочитает «обходной», «кривой» путь идеалистической «лжи» и «утешительства», вредоносного именно потому, что это — путь рабства, — в этом смысле критик прав.

Когда говорится об осознанной самим Москвиным в первых после революции спектаклях «На дне» необходимости изменить рисунок роли в сторону заострения ее «критического» содержания, заострения того, что в той или иной степени находило уже, как мы видим, проявление и в первоначальном исполнении роли, то ведь этому заострению тоже положен предел самой пьесой.

На конференции, посвященной пьесе «На дне» в наши дни, на вопрос одного из присутствовавших, в каком смысле артист перешел в современной трактовке образа Луки к «совершенно иному пониманию, чем прежде», Москвин ответил: «Не к совершенно другому». И пояснил эти изменения: «Немножко я в темпе изменил, — он у

меня бодрее, стал искреннее смотреть на людей». Этим самым Москвин между прочим признал, что прежний его Лука был более «лукавым» в отношении к окружающим.

Москвин, далее, еще раз подтвердил, что «по существу» образ его Луки «мало изменился». Зато изменилась реакция зрителя на самый текст Горького. Рецензент «Мира божьего» Ф. Батюшков в свое время писал о «почти героической трудности», которую преодолел театр, вызвав слезы, «вздохи» в зрительном зале премьеры 1902 года. Это были филантропические слезы, вызванные видом ночлежки и ее жалких обитателей. Зрители, «сверкающие бриллиантами», «пропитанные духами», «пресыщенные», толкали театр на определенную интерпретацию горьковских образов. Москвин говорил о современном, совершенно ином зрителе и иной реакции.

Утверждая, что образ его Луки «мало изменился» в наши дни в своем существе, Москвин обращался к другому фактору театральных впечатлений наших дней. «Есть такие слова в роли Луки, которые сейчас звучат необычайно, — говорил он. — Я слышу это по тишине зрительного зала, и теперь я их с особенной страстью говорю. Это знаменитые слова в третьем акте, когда Лука говорит: «Поглядеть надо, все ищут люди, все хотят, как лучше», и т. д. «И такая тишина в зрительном зале... А раньше это катилось чуть-чуть поверху». Может быть, нужно было бы в этом случае говорить не только о новом восприятии текста зрителем, но и о новом качестве произнесения его актером. Таким образом, углубилось самое творческое самочувствие актера и стало «серьезнее» отношение его к проповеди своего героя. Речь идет о новой интонационной выразительности текста.

Если образ Луки в целом и остался у Москвина неизменным в своей первоначальной форме, в своем рисунке, успевшем сделаться сценической традицией, то все же образ неизбежно должен был впитывать в себя новые соки жизни, на него должна была лечь в какой-то мере печать времени, современности. Образ приобретал новые краски, он не желал оставаться только музейной ценностью. И эти краски легче всего — при зафиксированности формы — обозначились в области речевого произнесения горьковского текста, интонационной выразительности исполнения, свидетельствующей об известном сдвиге и в идеологической интерпретации старого образа.

Москвин сам достаточно подробно охарактеризовал эти «новшества» своего исполнения.

Артист протестует, например, против речевой манеры некоторых исполнителей роли, не делающих, как он выражался, «упора на нутро Луки», то есть не выводящих манеру речи из самого идеологического существа образа: «Ходит старичок и щелкает словами, ходит и треплет языком. Лука совсем не щелкает, — заявлял решительно Москвин, — он для чего-то всегда говорит». Он активен, он целеустремлен.

У зрителя наших дней в некоторых «кусках» спектакля создавалось впечатление, что Луке порою «скучно» произносить, например, слова утешения Анне, слова, в спасительность и необходимость

которых этот Лука сейчас уже сам не верит, как верил некогда. Современный критик не преминет даже указать, что Лука произносит свои слова о загробном мире сейчас «как-то заученно, словно он сто раз говорил об этом, рассеянно, механически, монотонно читает молитву над мертвой Анной, не вчитываясь в содержание слов, так же, как монотонно утешал и живую Анну».

Являлось ли это, однако, у Москвина только показателем известной «механичности» исполнения, потерявшего уже свою творческую свежесть и напряженность новизны после многих сот выступлений? Обычная ли это потеря былой воодушевленности в прискучившей, устарелой роли или же это продуманный способ, система нового исполнения, свидетельство известной утери актером веры в призвание Луки, утери им проникновенности своей миссией «утешительства» в наши дни, проникновенности, которая у иных уже и в свое время вызывала, как мы видели, некоторые сомнения?



А. М. Горький. «На дне». Действие II.
Лука—И. М. Москвин, Анна—М. Г. Савицкая. Пепел—А. П. Харламов
Фото 1902 г.

Сам Москвин так толковал эти особенности своего нынешнего исполнения, носящие, как мы убеждаемся, строго продуманный характер. Говоря о сцене смерти Анны, — сцене, которая в свое время и у Горького вызывала слезы, — Москвин утверждает, что у современного зрителя слова молитвы и утешения, произносимые Лукой, вызывают в обычном старом исполнении только смех из-за своей «легкой сентиментальности». И если теперь при исполнении Москвиным этой сцены зрители реагировали иначе, то происходило это, как пояснял артист, от иного характера произнесения молитвы: былую «сентиментальность» заменила подлинная «убедительность» речи. «Я убедительно говорю. Я очень трезво говорю, без всякой слабости. Просто говорю: будет тебе спокойно, бояться нечего». Какой-то деловой разговор идет... «Еще скажу, что я волнуюсь в двадцать раз меньше, чем когда Горький читал эти слова. Я их говорю деловито, очень трезво... А если начать чуть-чуть с сентиментальности, то для Анны это будет менее убедительно, потому что она жизнь тяжелую прожила. Ее этим не успокоишь, и сам-то Лука не очень верит, что рай есть».

И в своей поддержке Насти, над которой все издеваются по поводу ее Гастоши, Лука сейчас порою казался уже довольно «равнодушным», даже немного «ироническим», словно «передразнивал» ее. Эти черточки «отношения» к людям, которые проскальзывали, может быть, и в первоначальном исполнении Москвина, теперь резче обнажились, были выведены актером и получили определенный идейный характер «разногласий» с общим фоном «благостности» образа.

Москвин указывает, что он теперь вообще более четко дифференцирует отношения Луки к каждому из присутствующих в ночлежке. Он говорит, например: «Что я буду с Бубновым играть? Он для меня человек пропащий». И Лука с ним «почти не общается».

«Сколько дел у Луки! — перечисляет артист. — Он вошел в ночлежку, посмотрел своими мудрыми глазами и подумал: тут у меня дело будет... С кем буду? С Наташей буду, жалко ее. И Актеру и Пеплу попробовал оказать помощь, не вышло. В Сатина он влюблен, видит, что это талантливейший человек, что он сам разберется. Хозяина он презирает».

Москвин решительно реабилитирует своего Луку, настаивая на его прежнем идеологически-положительном качестве. На реплику одного из участников конференции о том, что «образ Луки является отрицательным», Москвин отвечал: «Я этого не считаю — мне важно играть». Но так как такой специфический ответ имел в виду лишь самый процесс сценического поведения в узком смысле, то артист тут же разъяснил свою творчески-идейную позицию в отношении Луки и в отношении предпринятой автором «ревизии» этого образа: «Как бы я ни старался играть отрицательную фигуру, все равно не выйдет. Если бы он был отрицательный, он не был бы публикой принят».

Москвин, повторяю, настаивал на первоначальной «положительной» редакции образа Луки в Художественном театре, но с известными уже нам «критическими» поправками к такой интерпретации.

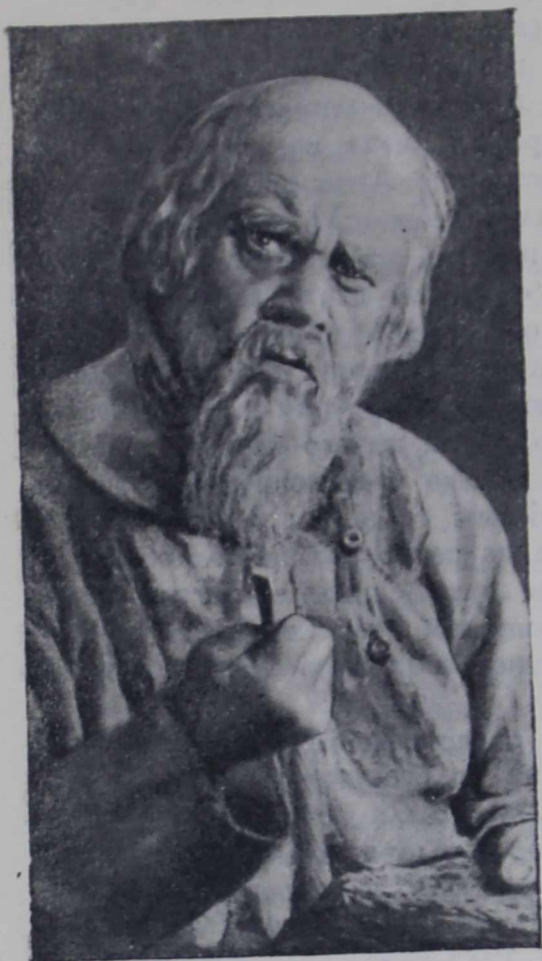
«Что Лука хитрый и лукавый, мы сами видим, — говорит он, — но Лука, несомненно, добрый». Москвин вспоминает известное первоначальное отношение самого Горького к Луке. «Горький считал его необычайно добрым. Недаром, когда Горький читал нам в первый раз «На дне», когда он дошел до того места, где Лука беседует с Сатиным, он перестал читать, у него потекли слезы». Москвин защищает Луку и от самого Горького, который прежде, по впечатлениям Москвина, «умилялся» на своего Луку, «а потом стал его поносить». И нам думается, что, оперируя с тем образом Луки и с тем его текстом, который получился у Горького при написании пьесы, Москвин был прав, утверждая, что если захотеть играть Луку «отрицательным», то нужно «всю пьесу переписать, а так ничего не выйдет». Вопрос может в лучшем случае свестись только к степени «остроты» и интонационной ироничности, о которой мы говорили выше.

Итак, Москвин и в наши дни стоял на первоначальной точке зрения положительной интерпретации роли Луки, считая ее органической для пьесы. И всеми новыми интонационными красками своей сценической речи он старался только утвердить большую убедительность этой старой интерпретации.

Мы видели, что одним из главных средств этой новой раскраски старого образа являлась борьба артиста с сентиментальным звучанием «утешительских» реплик: они должны были потерять характер «утешительства» и приобрести характер деловитости и трезвости мысли. Москвин был теперь в своей игре строг, и скороговорочки его были меньше всего «проповедью, учительством», отмечает и Н. Эфрос в своих впечатлениях от спектакля 1923 года. Москвин, видимо, старался освободить роль не только от сентиментальности, но и от свойственного ей резонерства, «поучительства». «Какая-нибудь интонация, мимическое движение, блеск глаз, жест, усмешка» вскрывали этого Луку в существе его интерпретации, и тогда «серый старичок с подслеповатыми глазками становился воплощением добра и любви, трогательным, умилительным и возвышенным».

Черты некоей «раздвоенности» в поведении этого Луки создавали в художественно-психологическом отношении более сложный и живой образ горьковского героя, чем тот прямолинейный и примитивно-простодушный, к какому тяготели старые интерпретаторы горьковской пьесы. Так образ Луки—Москвина вырастает и в более сложном диалектическом качестве и в своем идейно-положительном содержании, отягченном рядом ходов «лукавой», иронической мысли.

Однако — об этом тоже говорит опыт прекрасного артиста — новому толкованию образа, в связи с современной его критикой Горьким, положен органический предел самим текстом пьесы. Задача представить Луку воодушевленным единой идеей, цельным человеком, а не просто «утешителем» и воплощением романтических грез обитателей ночлежки об ином мире, каким, видимо, замыслил его автор, некоторыми интерпретаторами превращена ныне в задачу сделать Луку активным борцом за правду в человеческих отношениях, носителем идеи активной любви к людям. Только из этих соображений Лука, по их толкованию, утверждает проповедь возвышающей



А. М. Горький. «На дне».
Лука — И. М. Москвин
Фото 1938 г.

«лжи» в противовес житейской «правде», которая «убивает человека». При такой интерпретации Лука должен был бы в самом тексте пьесы быть приведен к разочарованию и конфликту с самим собою, к горестным итогам своей проповеди, так как факты, «лжи» на деле оказались губительными. Активная любовь к человеку в идеологии позднейшего Горького никак не сочетается с «обманами».

В пьесе Горького поставлена проблема двух мироотношений: романтической «лжи» и суровой реалистической правды. В пьесе поставлена проблема, которая мучила самого художника в те ранние годы и которую он в то время не разрешил еще сам для себя полностью, органически, внутренне. Отсюда — противоречия фактов пьесы и позднейшего отношения к ним автора.

«Положительность» образа Луки—Москвина не в том только, что он «жалостливый, ласковый, хороший» старик, как говорят о Луке Настя и Клещ. Эта «жалостливость» сама по себе в своем элементарном понимании подвергает-

ся сомнению и в пьесе и в интерпретации артиста. Сатин называет Луку уже только «любопытным» стариком и «мякишем». Положительное ли качество такая доброта с точки зрения и раннего Горького? Автор и актер снабжают образ лукавством, хитрецей и ставят эти свойства на потребу людям. Лука ходит по пьесе и по сцене, озабоченный своей миссией, своей потребностью помочь людям. Если нет в этом Луке остроты активного вмешательства в жизнь, то все же можно думать, что в миссию «утешительства» своего Луки ранний Горький вносил при создании пьесы как положительную и социально полезную черту не одну только доброту к людям и умиленную ласковость, но и функцию некоей идеалистической моральной «чистки». Лука — бродящее начало в этом мире морально опустившихся людей. Он — как разведывающая покой «кислота». Он не даст людям успокоиться, он их «ест» изнутри. Такой Лука со своей «романтической» функцией, конечно, много острее чисто благостного, «апостольского», проповеднически-резонерского или же «бытового» старичка Луки.

Лука — фермент «брожения» в своей среде, — такова романтическая концепция первоначального замысла пьесы. Творческий

же метод разрешения этого образа на сцене Художественного театра вел в своем существе к созданию бытовой, жанровой фигуры скорее, чем романтической и героической. Иронические начала, вносимые в существо образа, — только «поправка» на иное звучание образа, не больше. Зато «резвость» и «деловитость», вносимые в исполнение роли в ее последней стадии сценического развития, с целью борьбы с сентиментальностью отдельных положений и реплик, тоже шли вразрез с романтической трактовкой роли. Так романтик-писатель и его романтическая пьеса столкнулись с проблемой «жизненной правды», решаемой театром в раннюю пору его существования. Известно, что Е. Вахтангов в 1922 году при возобновлении «На дне» квалифицирует постановку, «конечно», как «чистый натурализм», и поясняет: «Театр неверно разрешил Горького, по моему, он романтик; театр



А. М. Горький. «На дне»
Лука — И. М. Москвин
Фото 1922 г.

не романтически разрешил его, а натуралистически». Но это подтверждают и сами руководители театра. «Правда у нас в то время была больше внешняя, — пишет Станиславский, — это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории, внешнего актерского образа и его наружной физической жизни. Работа над внутренним образом подменялась работой над образом внешним... Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма». Нужен был весь замечательный талант Москвина, чтобы преодолеть свойственным ему художественным темпераментом узкие рамки жанра, predeterminedные постановкой.

Москвин всегда был наиболее «театральным» актером среди артистов Художественного театра. Он остро чувствовал задачи сценической выразительности и условности даже тогда, когда его театр шел по пути натуралистическому. Москвин ярко вспоминал этот характер своей ранней работы над образом Луки.

Режиссер снабжал актера рядом чисто внешних, бытовых, «характерных» красок: «Актера долго учили ходить какой-то особой странной походкой, предлагали еще множество всяческих «приспособлений» для того, чтобы образ был совсем как в жизни».

Москвин образно рассказывает: «Далась мне роль не сразу, потому что театр был тогда молодой, мы еще не очень разыгрались, были малоопытные, а Константин Сергеевич ужасно увлекался характерностью. И вот прежде всего мы начали с характерности, начали много кривляться. Кривлялись с месяц, устали безумно от этого кривляния, — никакого толка нет, слова от этого кривые выходили. Как бросили кривляться, так сразу и пошло. И мы поняли, что характерность идет от природы, и когда ты психологически, органически характерность возьмешь, тогда она здорово помогает и тебя питает и радует. Удачная характерность — органическая. У меня теперь органическая характерность».

Возникал и вопрос о внешнем превращении юного артиста в шестидесятилетнего старика. Внешне Лука был разрешен в образе бытовой жанровой правды, не вступающей в конфликт с той бытовой атмосферой, которая наполняет весь спектакль. Перед зрителем был типичный старичок с лысым лбом, свисающими по обе стороны прядями волос, с косматыми бровями, густыми свисающими усами и седенькой бородкой, широким, «деревенским» носом, аккуратно подпоясанный, в валенках, обвязанных веревочками, с котомкой за плечами, жестяным чайником, — совсем некрасовский «дядя Влас».

Этот образ в его внешних качествах и в гриме сохранился у Москвина неизменным. Москвин—Лука двигался по сцене маленькими, дробными, тихими шажками, семеня ножками. Он приходил в ночлежку, рядовой, обычный, заурядно-будничный, простой странничек, здоровался со всеми по-простецки, с народным юмором: «Доброго здравия, народ честной». «Приспосабливался», то есть устраивался на новом месте, снимал с себя котомку, вещи, укладывал все по порядку куда следует, осваивался, входил в практические интересы окружающих. По-мужицки раскладывал кулечек, спокойно, хозяйственно вынимал припасы, незаметно крестил рот, бережно ел хлеб, покачивал головой, обхаживал своих новых товарищей, говорил им мягко крепкие свои, горьковские словечки, с юмором говорил.

Самые эти слова, горьковскую мудрость, сентенции, философские формулы, чтобы их сделать «жизненно» подходящими к такому образу Луки, «опростить» их, лишить сентенциозности и цитатности, проповеднической поучительности и дидактичности, актер старался передать жизненно-бытовой скороговоркой. «Скороговорочки его были меньше всего проповедью, учительством», — писал об этом и Н. Эфрос. Это были прежде всего тоже краски жанровой «характерности», речевой на этот раз.

Но в старых, непрерывно моргающих, озабоченных и жалостливых глазках вдруг мелькнет нечто затаенное, за доброжелательной, мягкой улыбкой на лице редко-редко да вспыхнет на миг нечто сухое, жесткое и лукавое, хитроватое. О, это далеко не простой старичок и не просто «добрый»!

Так воплощал и решал Москвин художественную задачу образа в его идейной двойственности. Речь могла идти при некоем «обновлении» образа только о следах той разъедающей интонационной «кислоты», влитой в некоторые места речи Луки, о которой мы вы-

ше говорили и которую мы ощущали порою так остро-выразительно в «отношениях» Москвина к своему образу.

В этом смысле, может быть, и не все представляемые самой пьесой возможности были использованы еще в достаточной степени, и вернее всего сознательно: именно из нежелания нарушать жизненную правду образа во имя романтической.

Большая простота исполнения, боязнь всякого «подчеркивания», всякого «нажима» в определенном смысле для усиления смысловой убедительности приводили исполнителя, например, к сдержанно-бытовой передаче известного, такого бесхитростного на первый взгляд, рассказа Луки о мужике, который допытывался у инженера с «плантами», где лежит «праведная земля». Это очень острый, «двупланый» рассказ, с глубоким «подтекстом», который подводит зрителя вплотную к той грани, где ирония переходит в трагическое ощущение мира. Для вскрытия подлинного лица Луки он дает очень много неожиданного. Москвин передавал этот рассказ — даже в трагическом его финале — очень просто, обыденно, без всякого повышения всегда ровного голоса, в плане разговорной бытовой речи, без каких-либо условных приемов театральной остро-драматической выразительности. Н. Эфросу порою даже казалось, что «и для самого Луки это — только занимательный рассказ, и он не придает ему особого значения». О значительности передаваемого, о его сокровенном и волнующем смысле говорила только, да и то изредка, какая-нибудь отдельная «интонация, особо выделенное словечко, какая-то вибрация голоса или вдруг затеплившийся в старческих глазах особый огонек».

Образ Луки, такой, каким его поняли театр и артист, был сделан Москвиным ярко-живописным, с превосходным искусством жизненной и художественной правды и убедительности, во всеоружии мастерства. С этим образом, со всей сценической историей его на протяжении сорока лет неразрывно связана творческая биография замечательного артиста. Роль Луки была не только крупным этапом его творческого роста, но (так же, как и роль Федора) центральным, определяющим моментом всей его большой жизни в искусстве.

Д. Гальников

ЕПИХОДОВ



а утро после премьеры «Вишневого сада» епиходовские словечки уже гуляли по всей Москве. «Во всех домах положительно разговаривают словами Епиходова и Пищика», — сообщала Чехову О. Л. Книппер (1).

Епиходова придумал Чехов, он дал идею этого образа и написал для него несколько совершенно поразительных по характерности и комизму фраз. Все остальное сделал Москвин.

«У «Вишневого сада» два автора: Чехов и Художественный театр... Сотрудники на равных правах. Раневскую создали Чехов и Книппер. Гаева — больше Станиславский, чем Чехов. Епиходова — Москвин по намекам Чехова» (2).

У каждого спектакля два автора, и если приведенная цитата имеет какой-либо особый смысл, то лишь в отношении Москвина: он был соавтором не только сценического образа, но и самого текста роли Епиходова.

Москвин должен был, по первоначальным соображениям Чехова, играть лакея Яшу. В ответ на просьбу передать ему роль Епиходова Чехов писал Станиславскому: «...Москвин хочет играть Епиходова. Что ж, очень хорошо, пьеса только выиграет от этого» (3). В тот же день он писал Ольге Леонардовне: «Если Москвин хочет играть Епиходова, то очень рад» (4). Наконец, возвращаясь еще раз к своему проекту распределения ролей, Чехов пишет Вл. И. Немировичу-Данченко: «Епиходов — если хочет Москвин, то быть по сему. Выйдет великолепный Епиходов. Я предполагал, что будет играть Лужский» (5).

Роль Епиходова в ее первоначальных очертаниях не подходила к внешним данным Москвина, но это обстоятельство не смутило последнего. Как сообщает К. С. Станиславский, «молодой артист применил ее к своим данным, причем воспользовался экспромтом своим на первом капустнике, о котором речь впереди. Мы думали, что Антон Павлович рассердится за эту вольность, но он очень хохотал, а по окончании репетиции сказал Москвину: «Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!» Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина» (6).

Словесные импровизации рождались у Москвина и после выпуска премьеры, причем в большинстве случаев они были настолько удачны, так отвечали внутреннему содержанию образа, что Чехов охотно соглашался на их включение в текст «Вишневого сада». «Москвин умоляет, — пишет О. Л. Книппер 16 марта 1904 года Чехову, — нельзя ли ему вставить фразу в 4-м акте. Когда он давит картонку, Яша говорит: 22 несчастья, и Москвину очень хочется сказать: «Что же, это со всяким может случиться». Он ее как-то случайно сказал, и публика приняла. Разрешить? Он теперь горд — у него сын» (7).

В ответном письме Чехов подтверждает свое согласие на эту вставку. «Скажи Москвину, — пишет он, — что новые слова он может вставить, я их сам вставляю, когда буду читать корректуру. Даю ему полнейшую *carte blanche*» (8). Последние слова дают нам право предполагать, что и другие «отсебятины» Москвина, которыми, как мы увидим дальше, пестрит его Епиходов, также были бы санкционированы автором пьесы.

В истории русского театра известен не один случай, когда автор целиком принимал и даже вводил в печатный текст удачную актерскую импровизацию, помогающую более полно раскрыть ту или иную грань характера или отчетливее выразить действенную задачу. Так Лев Толстой, просмотрев игру любителя Лопухина (впоследствии — талантливого актера Художественного театра), дописал роль третьего мужика в «Плодах просвещения». Так Островский одобрил знаменитое «Пренебреги!», которым исполнитель украсил текст «Леса». Только абсолютное слияние с авторским замыслом может дать актеру ту свободу импровизации, при которой каждая его выдумка сама ложится на текст роли. Именно такого слияния и достиг Москвин, воображение которого было сразу захвачено ролью, крохотной по объему, но невероятно характерной и полной внутреннего комизма. Она далась Москвину сразу: после первого же прочтения он почувствовал себя в образе Епиходова настолько свободно, что по желанию мог с убеждающей точностью показать, как Епиходов ест, купается, работает в конторе, мог рассказать все о его прошлом и будущем. Словом, он сразу всем своим актерским существом схватил самую логику этого в высшей степени нелогичного и нелепого характера.

Образ Епиходова сложился у Чехова в результате творческой переработки определенных жизненных впечатлений. В литературе имеется несколько указаний на возможные прототипы Епиходова. Об одном из них, упоминаемом братом писателя, М. П. Чеховым, Москвин мог и не знать (9), но остальные были ему известны хотя бы со слов Константина Сергеевича, который, проводя репетиции «Вишневого сада», вероятно, рассказывал исполнителям о том, как работает Чехов. «Роль Епиходова, — вспоминает Станиславский, — создавалась из многих образов. Основные черты взяты со служащего, который жил на даче и ходил за Антоном Павловичем. Чехов часто

беседовал с ним, убеждал его, что надо учиться, надо быть грамотным и образованным человеком. Чтобы стать таковым, прототип Епиходова прежде всего купил себе красный галстук и захотел учиться по-французски. Не знаю, какими путями, идя от служащего, Антон Павлович пришел к образу довольно полного, уже не молодого Епиходова, которого он дал в первой редакции пьесы» (10).

Рассказ о другом прототипе Епиходова Станиславский не включил в свою книгу, поэтому приведем его целиком.

«Было лето, Москва опустела, (...) остались только моя жена, А. Л. Вишневецкий и я, отложив свой отъезд за границу до того времени, когда больной О. Л. Книшпер станет лучше. Мы устроили «дежурства», но не при больной, которой был обеспечен самый заботливый уход, а при самом Антоне Павловиче. Между прочим, чтобы развлечь его, я водил его несколько раз в сад Эрмитаж, где у Чехова был большой любимец-фокусник. Об этом фокуснике стоит несколько рассказать, потому что, думается мне, под впечатлением от него отчасти сложился Епиходов.

Это был большой мужчина во фраке, толстый, немного сонный, отлично, с большим комизмом разыгрывавший среди своих жонглерских упражнений неудачника. С ним приключалось «двадцать два несчастья». Подбрасываемое яйцо вдруг ударялось о лоб, заливая желтком все лицо, грудь рубашки; тяжелое ядро попадало на мозоль или ударялось о лоб, и на лбу моментально вскакивала шишка, и т. д. И лицо фокусника, в котором жил отличный актер, выражало при этом самую искреннюю растерянность, смущение, виноватый конфуз. Антон Павлович каждый раз громко хохотал, так закатывался смехом, что ему приходилось привставать с кресла, чтобы вздохнуть. И приговаривал: «Чудесно же! Чудесный же комик!»

Потом фокусник выносил большую стопку тарелок, пробовал вытаскивать нижнюю, вся стопка начинала шалить, тарелки со звоном рассыпались по сцене, обращались в кучу черепков. Лицо фокусника делалось еще более виноватым и сконфуженным, покрывалось бледностью. Антон Павлович первый начинал хохотать, прямо стонать на всю залу: «Чудесно же! Чудесно!».

А фокусник, бросив тарелки, начинал жонглировать кинжалами; один кинжал впивался ему в лоб; фокусник шатался, чтобы не упасть, хватался за шкаф с посудой — и шкаф, конечно, валился на него, покрывая его под грохот разбившейся посуды. «Двадцать два несчастья» завершали свой полный круг. Антон Павлович хохотал неистово... Думаю, — заканчивает К. С. Станиславский этот свой рассказ, — что это был прототип Епиходова» (11).

Увлечение Чехова жонглером-эксцентриком было очень понятно Москвину, в котором никогда не угасал интерес к психологически оправданному гротеску и буффонаде. Москвина часто прельщало предельно неожиданное и доходящее до эксцентризма проявление какой-нибудь самой сокровенной психологической черты образа. Он всегда умел паразитировать зрителя внезапной выходкой, которую совершенно невозможно предугадать заранее, но которая вся, до самого последнего звука и движения, заложена в самом существе образа.

При сложном внутреннем рисунке Москвин часто работал почти цирковыми приемами, буффонил, превращался в своего рода «рыжего у ковра», и при всем том не выключался из образа, оставался на почве психологической правды, дышал простодушием и ответственностью. До роли Епиходова Москвину почти не приходилось играть такого рода комических неудачников (12), но ему случилось шутя создавать мимолетные зарисовки незадачливых клоунов и рыжих. В главе «Капустники и «Летучая мышь» Станиславский сообщает об одной импровизации Москвина, быть может, той самой, которая была использована для образа Епиходова: «Устраивали балаган, причем И. М. Москвин изображал слугу — старательного дурака, вроде Рыжего в цирке, который опускал и подымал занавес (всегда не во-время). Он прислуживал фокусникам, подавал им не те предметы, которые им были нужны, наивно выдавал секрет трюка, ставил в дурацкое положение самого фокусника» (13).

В опубликованных письмах и записных книжках самого Чехова нам не удалось найти каких-либо указаний на первоначальные варианты образа Епиходова, но наряду с многими записями, явно относящимися к «Вишневому саду», есть две заметки, быть может, связанные с ним: «Человек, который ничего не умеет, как сделать, как войти, как спросить», и: «Говори умные слова, вот и все... философия... экватор... (для пьесы)» (14).

Будучи сопоставлены, эти записи заставляют вспомнить основные черты характера Епиходова: физическую неуклюжесть, с одной стороны, и претензию на образованность — с другой. Так в творческом воображении Чехова впечатления от конторщика и жонглера, соединяясь с воспоминаниями об Иваненко, фильтровались, проходили процесс дистилляции и синтеза, пока, наконец, они не отличились в совершенно законченный, предельно лаконичный образ. Чехов дал Епиходову всего



А. П. Чехов. «Вишневый сад».
Епиходов — И. М. Москвин
Фото 1904 г.

шестнадцать реплик, не многим больше, чем получила от Островского знаменитая Анфуса Тихоновна, но в этих шестнадцати репликах — весь человек или, вернее, возможность человека. Москвин превратил эту возможность в действительность. Из тысячи допустимых ходов он выбрал один, самый верный, и создал фигуру, которая обладает убедительными признаками живого индивидуального существа и вместе с тем несет в себе некие типические, даже общечеловеческие черты.

В композиции «Вишневого сада» образ Епиходова играет двойственную роль. Прежде всего это — комическая фигура из числа слуг, которых Чехов выводит на сцену, подготавливая выход основных персонажей. В первом действии Епиходов участвует только в такой драматургической «заставке», но далее ему придается совершенно иная функция. Она определилась не сразу, и только дорабатывая пьесу в процессе репетиций и готовя ее к изданию, Чехов окончательно уточнил место и назначение Епиходова.

Но для того, чтобы понять смысл этих маленьких уточнений, необходимо напомнить об одном художественном приеме, нередко применяемом Чеховым. Если бы этот термин не считался порочным, мы охотно назвали бы данный прием «остранением». В «Трех сестрах», например, мечты Ольги о родине Чехов сталкивает с восклицанием Чебутыкина: «Чорта с два!», которому вторит Тузенбах: «Конечно, вздор». И в конце пьесы, когда жизнь, как сорная трава, совсем уже заглушает сестер, а они все так же продолжают мечтать о будущем, говорят все те же слова о труде и терпении, Чехов показывает, как улетают журавли, как уходит жизнь. Музыка, которая сначала играла весело и бодро, затихает, и сестры остаются одни во всем мире. Чехов как будто нарочно все обостряет и обостряет ощущение тоски и безнадежности, заставляя последние фразы сестер звучать на фоне появления Кульгина, который, весело улыбаясь, несет шляпу и тальму, и Андрея, уныло везущего детскую колясочку. И когда Чебутыкин тихо напевает: «Та-ра... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Все равно! Все равно!» — Ольга в тоске, но и вразрез с его безнадежным пессимизмом бросает миру свое: «Если бы знать, если бы знать!»

Комедийное «остранение» драматической ситуации наиболее широко и последовательно применяется в «Вишневом саду», который можно было бы назвать лирической трагикомедией. Работая над отделкой пьесы, Чехов добивался все более открытых и обостренных контрастов, доходя почти до своеобразного «обнажения приема». В варианте текста, который для МХАТ был исходным, нет, например, такого диалога:

«Пищик. Что в Париже? Как? Ели лягушек?

Любовь Андреевна. Крокодилов ела.

Пищик. Вы подумайте...»

Нет и эпизода с пилюлями и рассказа Фирса о полведре огурцов, скушанных Пищиком на святой. Эти водевильные осколки Чехов

вкрапливает в уже готовую пьесу, как раз в наиболее серьезные моменты действия, когда впервые обсуждается основной для всех персонажей вопрос: быть или не быть вишневному саду? Таким образом, первый акт в процессе доработки стилистически сближается с третьим актом, где раскрытие контрастных тем тревоги и беспечности обостряется нелепой ссорой Трофимова и Раневской, нелепой стычкой Вари с Епиходовым, нелепыми фокусами Шарлотты, нелепой кадрилию захолустного, некстати затеянного бала. В ряду таких контрастных сопоставлений находится одна деталь, на первый взгляд очень незначительная, но имеющая, как и все детали у Чехова, свой большой смысл. Во втором акте Лопахин говорит:

«Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...

Любовь Андреевна. Вам понадобились великаны... Они только в сказках хороши, а так они пугают.

(В глубине сцены проходит Епиходов и играет на гитаре).

Любовь Андреевна *(задумчиво)*. Епиходов идет.

Аня *(задумчиво)*. Епиходов идет.

Гаев. Солнце село, господа.

Трофимов. Да».

Этого прохода нет в первоначальном тексте пьесы, по которому Станиславский писал свой режиссерский экземпляр. Чехову понадобился здесь Епиходов именно во время разговора о великанах. Ведь это продолжение и развитие темы, которая так ясно звучит еще в «Трех сестрах». Чебутыкин, возражая Тузенбаху, рассуждавшему о нравственном подъеме, которого достигло общество, говорит: «Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди все же низенькие... *(Встает)*. Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь».

При всей необыкновенной мягкости и лиризме Чехов был менее всего утешителем.

Лопахину, окруженному или деятельными жуликами, или благородными, но никчемными людьми, Лопахину, мечтающему о герое, Чехов тоже отвечает чем-то вроде «та-ра... ра... бумбия»: он выводит на сцену Семена Пантелеевича Епиходова.

Епиходов натывается на стулья, роняет букет, ломает бильярдный кий, ударяет молотком по пальцу, проглатывает какую-то гадость, и прочее, и прочее. Но разве такого рода ничтожные несчастия случаются только с ним одним? Епиходов никак не может объясниться с Дуняшей, но Лопахин точно так же не умеет открыть своих чувств Варе; Варя нечаянно ударяет по лбу любимого ею Лопахина; Петя Трофимов совсем по-епиходовски ссорится с Раневской, падает с лестницы, вечно теряет калоши; Гаев столько же персонаж лирико-драматического плана, сколько и комедийного, вроде Шарлот-

ты или Симеонова-Пищика, чьи разговоры о загранице и о философии Ницше, кстати сказать, очень напоминают рассуждения Елиходова о Бокле и о том, что за границей все давно уже «в полной пропорции».

Елиходовское начало проявляется не только в этих смешных происшествиях, каждое из которых может быть в той или иной степени случайным, но и в самом существе всей бестолковой жизни обитателей вишневого сада. Житейская беспомощность, никчемность, неспособность к труду разве не свойственны в полной мере им всем? Нельзя, как это делает В. Ермилов, отождествлять Гаевых с Елиходовыми и на этом основании лишать владельцев вишневого сада «права на драму».

Но мысль Ермилова о том, что Елиходов в чем-то пародирует Гаевых, следует признать справедливой (15).

Но это же отношение может быть рассмотрено и с обратной стороны: как серьезные персонажи Чехова наделены остро индивидуальными жанровыми чертами, которые иногда приобретают ярко выраженный комедийный оттенок, так его гротесковые персонажи содержат в себе противоположные, лирические черты.

Шарлотта, например, с ее доморощенными фокусами оказывается одиноким, бездомным существом, и когда Гаев, как бы формулируя основную идею пьесы, говорит: «Мы стали вдруг не нужны», она вторит ему: «Жить негде. Надо уходить».

Елиходов комичен в каждом своем движении, в каждой своей фразе, и Станиславский, обдумывая будущий спектакль, вероятно, не раз начинал громко хохотать, наглядно представляя себе лицо и фигуру Елиходова: он несколько раз отмечает в режиссерском экземпляре, что Елиходов очень смешон. И все же Елиходов принадлежит не одному лишь комейному плану пьесы. Он переживает не только мнимые, но и действительные несчастья: он страдает от неразделенной любви, мучается ревностью и, чего доброго, в самом деле может когда-нибудь выстрелить в себя или в своего соперника из револьвера, который он постоянно носит при себе. Елиходов трагикомичен, как трагикомичны почти все действующие лица «Вишневого сада».

Чехов нашел столь абсолютные и столь особенные формы воплощения образа, что он входит в наше сознание как нечто неразложимое. Кажется совершенно непонятным, какими путями нормальная психика среднего человека может превратиться в елиходовскую, каковы те естественные человеческие свойства, которые, попадая в определенные условия, деформируются, искажаются и становятся елиходовскими.

В «Дяде Ване» изображен обедневший помещик Илья Ильич Телегин, который, может быть, не случайно носит то же имя и отчество, что и Обломов. Телегин, как бы это на первый взгляд ни показалось странным, внутренне близок Елиходову. В прошлом у не-

го — любовная драма вроде той, которую на наших глазах переживает Епиходов. Он одинок, в доме вертится, как человек без места, приживал, не имеющий никаких определенных обязанностей. Он глуповат, но образ мыслей его крайне возвышенный и благородный. В привычном для него обществе он добродушный, простой, склонный к мечтательности и сердечным излияниям человек; но как только он попадает в общество профессора, перед которым благоговееет, в его речи появляется такого рода вычурность, которая кажется прямо цитатой из Епиходова. Вместо того, чтобы сказать «чай уже остыл», он говорит: «В самоваре уже значительно понизилась температура». Его речь делается тугой и начинает пестреть такими фразами, как «не судьба... фатальное предопределение», или: «да, сюжет, достойный кисти Айвазовского». «Жена, — говорит Телегин, — бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности... Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался...»

Телегин давно уже примирился со своим положением приживала, с неудачей в любви и только мечтает тихо и мирно провести свои последние годы. Но дайте этому никчемному приживалу неудовлетворенное самолюбие, оживите в нем мечту выбиться в люди, завоевать свое счастье, дайте ему желание неустанно доказывать людям свое равенство с ними, и Телегин неминуемо превратится в Епиходова, он станет гораздо глупее и претенциознее, чем он есть на самом деле.

Юрий Соболев определил «зерно» Епиходова словом «неуклюжесть» (16), но эта последняя сама нуждается в объяснении. Так же, как Соленый нелеп в обществе и очень прост, мил и искренен наедине с Тузенбахом, так и Епиходов, вероятно, в какой-то степени способен к подобным превращениям, которые только в соединении с его феноменальной глупостью выглядят чем-то исключительным. Но такого рода выверты случаются иногда и с людьми, чьи умственные способности стоят вне всяких подозрений. Вот что рассказывает, например, Станиславский о своих первых встречах с Чеховым: «Я чувствовал себя маленьким в присутствии знаменитости. Мне хотелось быть лучше и умнее, чем меня создал бог, и потому я выбирал слова, старался говорить о важном и очень напоминал психопатку в присутствии кумира» (17).

То, что у других возникает случайно, у Епиходова воспроизводится постоянно. Почему же «нормальный» вывих сделался у него основной чертой характера?

С поразительной точностью Чехов наметил, а Москвин раскрыл не только психологическую, но и социальную природу этого епиходовского выверта. Он рождается на почве межеумочного положения Епиходова, который, как на это указал в своей блестящей статье А. Горнфельд, «без толку мечется не только в комнатах помещичьего

дома, но и между классами» (18). Одевается он почти по-господски, но его дешевый шелковый галстук и плохо выглаженная белая рубашка выдают далеко не барский образ жизни. С господами он здоровается за руку, но вместе с тем, как лакей, подает Лопихину пальто, таскает чемоданы; ему говорят «ты». Чехов в письме к К. С. Станиславскому указывал, что «Дуня и Епиходов при Лопихине стоят, но не сидят» (19). Епиходов, таким образом, прямо причислен к прислуге, но он читает Бокля и носит в кармане револьвер. В усадьбе он живет на жалованье, числится конторщиком, но ровно ничего не делает, путаясь у всех под ногами и служа всеобщим посмешищем. С огромной тонкостью показано в третьем акте спектакля МХАТ это межеумочное положение Епиходова. Ни в тексте Чехова, который уделил здесь Епиходову только шесть реплик, ни в режиссерском экземпляре Станиславского нет и намека на то разнообразие игровых эпизодов и богатство деталей, с которыми разработана роль Епиходова в спектакле. И поэтому можно предположить, что автором большинства выразительных сценических находок является прежде всего сам Москвин.

На протяжении третьего акта Москвин почти все время находится на сцене. Он не произносит ни одного звука и все же непрерывно приковывает к себе внимание зрительного зала, реагирующего дружным смехом на каждую его немую реплику. Он похож на талантливого коверного, на которого публика смотрит с гораздо большим интересом, чем на очередной номер обычной цирковой программы. В своем коричневом пиджаке и таких же брюках с черными лампасами, в своих до блеска начищенных сапогах, с бильярдным кием, который он, как ружье, то держит на плече, то ставит к ногам, то берет подмышку наперевес, Епиходов стоит у притолоки двери, где толпятся старые слуги и дворовые, глядя на веселящихся господ. Епиходов находится среди слуг, но держится особняком, все время стараясь подчеркнуть свое достоинство и независимость. С гостями он также не общается и дальше передней и бильярдной не заходит, боясь, очевидно, сердитой Вари. Дуняша танцует наравне с гостями, отчаянно флиртуя с почтовым чиновником, а его, Епиходова, не пускают на порог бального зала! На столе расставлено угощение, но Епиходов может только издали с тоской следить, как оно постепенно исчезает; ему ужасно хочется выпить лимонаду, и, вытягивая шею, он делает судорожное глотательное движение, глядя, как Трофимов и Пищик наливают себе стаканы.

Улучив момент, когда в гостиной никого нет, Епиходов отделяется от колонны, воровски и стараясь соблюдать независимый вид, берет со стола яблоко и тут же тихонько отходит на свое место, бросая свирепый взгляд на Яшу, который тоже стащил яблоко, но с развязностью лакея, привыкшего доедать остатки с барского стола. Эта встреча Епиходова и Яши, которые приближаются из противоположных уголков гостиной к столу, одновременно берут по яблоку, меряют друг друга взглядами и затем отходят на свои места, построена как пародия дуэли, где оба противника медленно сходятся к барьеру.

Епиходов то вертится в дверях, мешая танцующим, то уходит в глубину сцены, в бильярдную, откуда доносятся отдельные возгласы игроков и где около резного черного стола топчется его грузнеющая, неуклюжая фигура. Епиходов все время что-нибудь жует; бесконечно долго и тупо он жует яблоко, ковыряя пальцем в зубах, причем с его лица не сходит застывшая страдальческая гримаса ревности. Вот он услышал смешное словечко и вдруг, не удержавшись, прыснул на Петю Трофимова жеваным яблоком, прыснул, совсем как клоун в цирке, у которого из бровей внезапно брызжут фонтанчики. Покончив с яблоком, он принимается грызть какие-то мелкие, вроде кедровых, орешки, с тупым вниманием глядя на фокусы Шарлотты, и в то время, как эти фокусы вызывают живую и самую разнообразную реакцию всех присутствующих, Епиходов смотрит на них без улыбки, невозмутимо серьезно, напрягая все свои умственные способности, чтобы понять непостижимые секреты трюков.



А. П. Чехов. «Вишневый сад».
Епиходов — И. М. Москвин
Фото 1922 г.

Вся бестолковщина характера Епиходова прекрасно выражена в физических действиях, представляющих собой сплошную цепь ничтожных недоразумений. Епиходов хочет быть приятным и услужливым, но чем больше он старается, тем чаще попадает впросак. Когда он бросается, чтобы подать стул, он кием, как копьём, натывается на Пищика; одеревянело стоя у двери, он пугается внезапного возгласа Шарлотты и роняет ей на ноги все тот же кий.

Подобно цирковому клоуну, который проделывает со своей тросточкой десятки трюков, Москвин из одного бильярдного кия привлекает всевозможные комические эффекты, пока, наконец, и с этим предметом не происходит то, что неизбежно должно произойти со всякой вещью, попавшей в руки Епиходова: кий ломается. Чехов нам только рассказывает об этом, в спектакле МХАТ сообщение Яши немедленно получает наглядную иллюстрацию: Епиходов понуро выползает из бильярдной с обломками кия, отдает их разъяренной Варе, безмолвно поворачивается и уходит, заложив руки за спину. Он, конечно, понимает справедливость Вариного гнева, но разве он виноват?

Судьба, фатальное предопределение!

Импровизационный метод позволяет Москвину каждый раз по-новому играть эту сцену. Иногда он отдает обломки совершенно безропотно, с видом полной покорности судьбе, так, что даже у Вари пропадает всякое желание ругать его; иногда Москвин, выходя на суд и расправу, держится с глупым упрямством: как ребенок, слепо отрицающий свою очевидную вину, он прячет за спиной обе половинки кия, и Варя, которая вынуждена насильно отнимать у него эту вещественную улику, приходит в совершенное бешенство.

Епиходов как-то удивительно подходит ко всей обстановке этой курьезной гостиной, так мало говорящей о былом дворянском благополучии (20). Он как бы воплощает в себе одном всю бестолочь и ненужность вечеринки, которая не может скрыть страшной внутренней тревоги, переживаемой Раневской и Варей в момент, когда решается судьба вишневого сада. Предельное нервное напряжение, прорывающееся в кричаще несоответствующих формах мелочной ссоры, настроение, близкое к истерическому припадку, раскрывается на фоне тупой беспечности и бездеятельности неприкаянного Епиходова.

Епиходов при всяком удобном и неудобном случае навязчиво подчеркивает свою образованность, ум и благородство. В этом его натужливом старанье иному актеру могло бы почудиться что-то от героев Достоевского, но Москвин не проявляет специального интереса к мотиву болезненного самоутверждения маленького униженного человека. Да и сам Чехов выдвигает на первый план совсем другой стимул поведения Епиходова. Дело в том, что Епиходов безнадежно влюблен в Дуняшу. Москвин с удивительно сочным комизмом выщучивает эту любовь, начиная со своего первого же появления на сцене. Когда Дуняша и Лопахин прильнули к окнам, стараясь разглядеть в предрассветной мгле приближение экипажей, входит Епиходов, громко напевая свой излюбленный романс: «Что мне до шумного света». Москвина еще не видно, а публика уже смеется звукам этого переданного фальшивого и деревянного голоса.

Первый выход построен Москвиным почти как цирковое антре, до того внезапен и примитивно ярок весь облик этого плотного, уже лет за сорок человека, со смешными завитками белобрысых волос, жидкими мочальными усиками, с красной физиономией, сияющей тупостью и самодовольством. В руке у него большой букет нежных чайных роз, которые садовник велел поставить в столовой к приезду Раневской. Но Епиходов заранее предвкушает, с какой галантностью и изяществом он преподнесет эти цветы Дуняше. Заметив Лопахина и подбегая, чтобы старательно пожать ему руку, он по дороге опрокинул стул (21); весь парад испорчен, и Дуняша принимает от него букет, фыркая и, как пишет К. С. Станиславский, пренебрежительно виляя хвостом. Епиходов — в новых сапогах и потому не теряет веры в свою обворожительность. Передавая букет, он кокетливо делает ножкой и с умильным ожиданием глядит на Дуняшу, обмахивая голенища своей белой панамой. Но когда та, подчеркнута не замечая его любовной пантомимы, уходит, он, обиженный, со вздохом усаживается и принимается рассматривать подошвы своих сапог, скрипящих так, «что нет никакой возможности». Он огорчен и тупо оза-

дачен этим скрипом, которому приписывает своей неуспех у Дуняши: ведь, как замечает Станиславский, у Епиходова в романе с Дуняшей, очевидно, вся надежда на сапоги (22). Тяготясь молчанием, Епиходов чувствует себя обязанным завести умный разговор и пристает к Лопахину с глубокомысленными рассуждениями: «Не могу одобрить нашего климата. *(Вздыхает)*. Не могу. Наш климáт, чорт его знает, не может способствовать в самый раз». (23). Окликнув два раза Лопахина, который его не слушает, он к климату «присовокупляет» сапоги, и когда Лопахин огрызается: «Отстань, надоел», — Епиходов с привычной безнадежностью машет рукой и говорит: «А-а, ну все равно. Каждый день случается со мной какое-нибудь несчастье. И я не ропщу, привык и даже улыбаюсь». Эту фразу, являющуюся лейтмотивом всей его роли, Москвин произносит отнюдь не улыбаясь, а очень сокрушенно, с кислой миной, неизбежно вызывающей смех зрительного зала. Он о самых простых вещах говорит с чрезвычайной многозначительностью, произнося слова замедленно, раздельно, с весом. Его движения также полны значительности, и когда он, например, выносит стул на середину комнаты, солидно усаживается, готовится говорить, то все ждут, что он сейчас произнесет нечто необыкновенно умное. Но стоит ему только раскрыть рот, как публика буквально заливается смехом от несоответствия мизерного смысла нелепых и вычурных фраз тому выскоторжественному виду, с которым он их произносит. Сидя на стуле почти рядом с суфлерской будкой, Москвин заставляет на мгновение вспоминать о К. Варламове, который, как рассказывают, любил, усевшись на авансцене, разговаривать непосредственно с публикой, перемежая авторский текст своими импровизированными речевыми «lazzi».

Каждое из двадцати двух несчастий повторяется Москвиным дважды. При входе Дуняши, подающей Лопахину квас, Епиходов торопливо встает, покашливает, чтобы обратить на себя внимание, и затем говорит, глядя на Дуняшу и ожидая, что она его остановит: «Ну, я пойду», но при этом опять натывается на стул (24). «Вот... *(Как бы торжествуя)*. Вот видите, извините за выражение, какое обстоятельство, между прочим... Это просто даже замечательно!» — восклицает Епиходов, а затем поднимает стул, относит его на место, хочет сказать еще что-то, особенно умное, чтобы поправить впечатление и скрыть свой конфуз, но, так ничего и не придумав, машет рукой: «А-а, ну все равно», и уходит. Мы понимаем, что его попытки объясниться в любви постоянно кончаются столь же плачевно.

По пьесе Епиходов в первом акте больше не появляется. В спектакле Художественного театра его роль разработана в большую пантомимическую партию и подается как бы крупным планом, причем даже тогда, когда Москвин—Епиходов затерян где-нибудь в толпе, он все равно, благодаря своей яркости, остается в центре внимания

публики. Епиходов введен в сцену приезда: он входит позади всех, держа в руках чемоданы, и останавливается у печки, где стоит в продолжение всего эпизода, умиленно глядя на чужие объятия и поцелуи. Поначалу верится, что он глубоко растроган возвращением Раневской, но затем оказывается, что это праздное любопытство зеваки, ибо точно с таким же глубоким интересом и умиленностью он рассматривает, раскрыв рот, крохотную собачку Шарлотты. Все происходит в глубину дома, а Епиходов остается тут же, подслушивая Дуняшу, рассказывающую Ане о его предложении. Епиходов расплывается в самодовольнейшей улыбке и жадно ждет, что скажет Дуняша о своих чувствах. Но она, произнося слова: «Ен влюбился!», замечает его, и он, испугавшись ее взгляда, с комическим ужасом, немилосердно скрипя сапогами, уходит на цыпочках, опять оставшись в неизвестности.

Тема ревности начинает звучать у Москвина во втором акте. Здесь у Епиходова уже нет улыбки радостного ожидания. С озадаченным лицом, недоуменно подняв брови, он окаменело сидит на каком-то возвышении, опершись на гитару, и глядит, терзаясь, на откровенные заигрывания Яши и Дуняши, которые расположились на сене, у его ног. Настраивая гитару, Москвин карикатурно, противнейшим голосом тянет: «Ля-а-а-а, ля-а-а...» и затем напевает «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги». При слове «враги» он свирепо смотрит на Яшу, который, не обращая на это никакого внимания, подпевает ему. «Было бы сердце согрето жаром взаимной любви», — поют они, один фальшивее другого, не в лад, причем Москвин вместо «любви» вытягивает изо всех сил «любве-е-е», так что Шарлотта действительно имеет право воскликнуть: «Ужасно поют эти люди... фуй! Как шакалы».

«Москвин очень музыкален, стихия музыки родственна всему его темпераменту», — писал как-то Ю. Соболев, а Н. Д. Волков посвятил специальную статью песенному началу в творчестве Москвина (25). Тем более замечательно, что последнему удалось сделать Епиходова поразительно немзыкальным. Епиходову «медведь на ухо наступил», у него полностью отсутствует слух, поет он ужасающе. Он вообще, если можно так выразиться, какофоничен по своей природе. На словах романса «тебя я люблю» Москвин с обиженной и свирепой гримасой вытаскивает ногу из-под сена и, просовывая ее вперед, старается отпихнуть Яшу от Дуняши. Епиходов глубоко страдает, чувствуя, что Дуняша «закрутилась» и что для него теперь все потеряно. Но он с тупым упрямством борется за свое счастье, стараясь перекричать Яшу, распуская павлиний хвост своей образованности, изображая себя жертвенным избранником рока, действуя по очереди то жестоким романсом, то грубой мускульной силой, устрашая револьвером соперника и пугая самоубийством «нервную» Дуняшу.

Текст пьесы изобилует здесь актерскими импровизациями (26). Шарлотта, собираясь уходить, кричит своим фальцетом: «Епиходов, Епиходов! » «П а р д о н!» — говорит он, грубо расталкивая са-



А. П. Чехов. «Вишневый сад». Действие IV.
Епиходов — И. М. Москвин. Яша — С. К. Блинные
Фото 1944 г.

мозабвенно кокетничающую парочку, выбирается из сена и подходит к Шарlotte, чтобы, как галантный кавалер, подать ей накидку. На ее издевательскую реплику: «Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр!» — он ничего не умеет ответить и, размышляя о своей несчастной судьбе, долго стоит в профиль к публике, с гитарой в руке. Мучительно не находя слов, он способен только ковырнуть воздух пальцем, и когда Шарlotte, уходя, произносит: «Никого у меня нет и... что я, зачем я, неизвестно...» — он оторопело поддакивает: «Нет, неизвестно», а затем с высокопарно-несчастливым видом усаживается на скамью и начинает придумывать, чем бы привлечь Дуняшу, которая целиком поглощена своим новым увлечением.

Он всячески старается обратить на себя внимание и, заметив, что его не слушают, настойчиво долбит: «Я говорю... Я говорю», а за-

тем начинает рассказывать все сначала: «Хотя, собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой... (Показывает обеими руками)». Москвин сперва широко расставляет руки, демонстрируя чудовищную величину паука, а затем, пристыженный недоверчивым смехом, изображает уже значительно меньшие, но все-таки совершенно несуразные размеры, упрямо отстаивая каждый вершок своего фантастического вымысла.

Видя, что и паук не производит никакого впечатления, он после большой паузы вдруг выпаливает: «Мадам, виноват, вы читали Бокля?» — и на лице его появляется выражение торжества и превосходства: вот, мол, какой я образованный! Но Дуняша с совершенно искренним недоумением спрашивает: «Что это?» Епиходов сникает: опять не дошло! «Это я так, к слову, Авдотья Федоровна, — произносит он, — и вы отлично знаете, для чего я это говорю». В этих словах так много ревности и обиды, что даже Дуняше стоит большого труда делать вид, что она ничего не замечает.

Не получив ответа, Епиходов—Москвин решительно приближается к Дуняше, кашляет ей в самое ухо и громко орет: «Я желаю побеспокоить в вас, Авдотья Федоровна, на пару слов». «Мне бы желательно с вами наедине...» — упрямо прибавляет он, торча у нее над головой и отнюдь не собираясь оставить ее с Яшей в покое. Дуняша, чтобы избавиться от него, усылает его за тальмочкой, и он, наконец, понимает, что его дело проиграно. «Хорошо-с... принесу-с... Теперь я знаю, что мне делать с моим ливарвертом», — произносит Москвин с чрезвычайной и смехотворной трагичностью и хочет уйти, но, услышав торжествующий, нахальный смех Яши, оборачивается и, взбешенный, подбегает к нему. В этот момент мы готовы поверить, что Епиходов может пустить в ход тот самый «ливарверт», которым он недавно угрожал Яше. Яша переводит смех на кашель, прикрывая рот ладонью и отворачиваясь в сторону. Епиходов, овладев собой, быстро уходит.

111. Удалены из текста: драммы, выделены в отдельные акты

Обладая непоколебимой убежденностью в своем превосходстве над прочими смертными, Епиходов, конечно, не может сразу примириться с мыслью, что Дуняша его не любит, и вновь, и вновь пристает к ней. Так какое-нибудь насекомое, стучаясь в сотый раз об оконное стекло, все-таки неспособно понять, что пролететь сквозь него невозможно.

В третьем акте мы становимся свидетелями очередной попытки Епиходова окончательно объясниться с Дуняшей. Решимость «возобновить переговоры» созрела в нем под влиянием ревности, а ревность получила во время танцев огромное количество нового горючего материала. Вертясь, как неприкаянный, в дверях гостиной и

стараясь не упускать из виду Дуняшу, он — нечаянно или нарочно — все время «встревает» между нею и ее кавалерами. Стоит ей начать кокетничать с каким-то белым китем, как Епиходов уже тут как тут, со своей страдальческой, тупо-внимательной, торжественной физиономией; они спасаются от него бегством, и он остается один, с кием на плече, как часовой у дверей, потерянный и несчастный. Легкомыслие Дуняши, которая совсем потеряла голову от танцев и от комплиментов почтового чиновника, терзает сердце Епиходова.

Хотя Варя только что выгнала его, он возвращается в надежде поговорить с Дуняшей. Яша недоволен ее флиртом с почтмейстером, и она, по замечанию Станиславского, «задумчива и готова заплакать». «Епиходов, — проектирует Станиславский (27), — раньше ушел вниз. Его, очевидно, выгнала туда Варя. Теперь он выходит опять из низа и увидел Дуняшу. С некоторой опаской входит и предварительно осмотрел комнату: нет ли Вари. Убедившись, что нет, он оперся о колонну и крутит и утирается платком, свернутым жгутом».

Москвин строит свой выход иначе: он внезапно появляется за спиной у Дуняши в тот момент, когда она пудрится, глядясь в карманное зеркальце; стоя сзади, он тоже заглядывает в него. Она пугается его отражения и звука его голоса, раздающегося у нее над самым ухом: «Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какая насекомая. (Вздыхает). Эх, жизнь!» Свой крохотный монолог, следующий за репликой Дуняши, Москвин произносит в состоянии крайнего волнения, которое его сковывает, делает еще более неуклюжим и превращает его речь в какой-то совершенно нелепый набор нахватавшихся из «Бокл'я» придаточных предложений:

«Несомненно, может, вы и правы. (Вздыхает). Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа. Я знаю свою фортуна, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык, так что с улыбкой гляжу на свою судьбу. Вы дали мне слово, и хотя я...»

«Я прошу вас, после поговорим...» — начинает свою реплику Дуняша, но он не дает ей слова сказать и опять еще более громко и настойчиво заводит свое: «И хотя я...» Прежде, чем ей удастся до сказать свою фразу, Епиходов четыре раза перебивает ее, но с каждым разом все тише и тише, размазывая слова и переходя в конце концов на какое-то бормотанье.

Будучи совершенно невосприимчивым и не умея почувствовать настроение своего собеседника, Епиходов способен думать и говорить только о самом себе, причем у него «фиксация на травме» (двадцать два несчастья) почти клинически сочетается с оцепенением тела и словесной стереотипией: «У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так высказаться, только улыбаюсь, даже смеюсь», — однообразно повторяет он, чуть не плача. Его заторможенная речь перемежается томительными паузами, во время которых он, потя от непосильного умственного напряжения, делает свой характерный жест:



А. П. Чехов. «Вишневый сад».
Епиходов — И. М. Москвин
Фото 1938 г.

недоуменно разводя руками, он сжимает кулак и, отставив большой палец, как бы поддевает им воздух, «ныряя» за нужным словом. Варя, нервы которой напряжены до крайности и которая только на Епиходове может отвести душу, опять прогоняет его. Оба они оскорблены: она — от сознания своего бессилия (даже ничтожный Епиходов не подчиняется ей в этом доме, где все идет прахом!) он — от сознания своего бесправия (в самый решающий момент такого интимного объяснения его, как мальчишку, грубо выгоняют из комнаты!).

В этой сцене исполнение Москвина и по содержанию и по форме точно совпадает с первоначальным замыслом Станиславского. В то время, как Варя его отчитывает, Епиходов, по указанию Станиславского, «стоит, как вкопанный. Никакого впечатления», а, обиженно возражая ей («работаю ли я, хожу ли я и кушаю ли, играю ли на билльярде, что то могут рассуждать люди понимающие и старшие»), он

«торжественно, хладнокровно кладет указательный палец на стол. При каждом перечислении того, что он делает, медленно приподнимает и опять кладет палец» (27).

«Значит, я ничего не понимаю?!» — возмущенно кричит Варя, и Епиходов сделал губами громкий звук, означающий примерно: «Ни бум-бум», но тотчас же струсил. «Усиленно хлопая глазами», он все еще не может выйти из своей оцепенелости, и Варя попросту выталкивает его на лестницу. Только за дверью он приходит в себя и хочет немедленно вернуться обратно, но его отшвыривает входящий Лопухин — новый хозяин вишневого сада. Так и кончается его последняя попытка завоевать сердце Дуняши.

Любовь Епиходова — не какая-нибудь заурядная привязанность скромного пожилого конторщика к горничной из хорошего дома. Это — та самая роковая страсть, во имя которой люди способны совершать героические подвиги, стрелять в своих соперников и даже уничтожать самих себя. Но это понятное человеческое чувство как бы искажается в кривом зеркале епиходовского скудоумия и приоб-

ретают уродливые формы. Последние, однако, при всей своей гротескной исключительности, необычайно типичны для той захолустной, ничтожной, обывательской жизни, которую Чехов ненавидел и с которой всегда боролся.

Глубоко проникнув в замысел автора, Москвин выражает его своего рода «опознавательными знаками», столь же условными и столь же понятными, как, скажем, звездочки на офицерских погонах.

Выходя впервые на сцену, он вставляет в петлицу своего дешевого нескладного пальто красный цветок. В одном этом штрихе весь Епиходов, с его жалким романтизмом и нелепой мещанской претензией. «...Тупая самовлюбленность и обидчивость, всегда уязвленное самолюбие и вместе какой-то омещаненный романтизм, — это было самым характерным в Епиходове—Москвине» (Н. Эфрос).

Епиходов — белобрысый, «пшеничный» блондин — воображает себя жгучим брюнетом. В своей фантазии он видит себя изящным кавалером, поющим серенаду прекрасной возлюбленной. «Как приятно играть на мандолине!» — восклицает он, замечтавшись (второй акт), и на трезвое замечание Дуняши, что «это гитара, а не мандолина», отвечает: «Для безумца, который влюблен, это мандолина». Превратить влюбленного дурака во влюбленного безумца — не такова ли психологическая функция епиходовского «омещаненного» романтизма?

Двадцать два несчастья совершаются из-за неуклюжести, неуклюжесть идет от конфузливости, а конфузливость получает постоянную пищу в тех же двадцати двух несчастьях, образующих заколдованный круг, в котором мечется глупый Епиходов. Понять механику своих несчастий он не в силах, и реальное взаимодействие причин и следствий получает в его сознании, так сказать, «идеологическое» оправдание. Так рождается вера Епиходова в роковую предопределенность двадцати двух несчастий, которые возвышают его над обыкновенными людьми. «Человек он несчастливый, каждый день что-нибудь», — соболезнующе говорит Дуняша. «Я знаю свою фортуна», — гордо твердит Епиходов, как бы торжествуя при каждом очередном «несчастье». Когда он, как деревянная кукла, марширует через пустую комнату и с его головы постепенно сползает и падает на пол шляпа, он оборачивается на нее не только с укором, но и с радостью ученого, нашедшего еще одно подтверждение своему философскому пессимизму. И только тогда, когда «несчастье» очень уж конфузливо (раздавленная картонка в четвертом акте), он, разводя руками, признает: «Что же, это со всяким может случиться». Но тут уже сама публика своим хохотом возражает: нет, такое может случиться только с Семеном Пантелеевичем Епиходовым!

Читая (с тем же результатом, что и гоголевский Петрушка) «разные замечательные книги», Епиходов полагает себя крайне образованным. Актер подчеркивает эту его уверенность. «Я очень развитый человек», — говорит он. Блестящий мастер русского народного говора, Москвин находит множество чисто речевых красок для изображения епиходовской образованности. Он выработал для

этой роли характернейшую манеру речи, психологически правдивую и остро театральную. Спотыкающаяся, тугая, путаная речь Елиходова, засоренная бессмысленными междометиями, амплификациями, внезапными паузами, глубоко сродни скудоумному и косноязычному разговору какого-нибудь Акакия Акакиевича или Анфусы Тихоновны. Его одеревяневший, сильный голос лишен и тени интеллигентности, он однообразно громок и беден интонациями. Елиходов то глухо и надоедливо басит, то срывается в сильный фальцет, особенно неожиданный при такой солидной комплекции. Комическому эффекту способствует то, что Елиходов любит себя послушать. Как рассказывает Дуняша, «человек он смирный, а только иной раз, как начнет говорить, ничего не поймешь. И хорошо, и чувствительно, только непонятно». Среди бесконечных «собственно говоря» и «тем не менее», в которых увязает этот хронический неудачник, Москвин артистически «вкусно» вылепливает отдельные характерные словечки.

Воображая себя венецианским кавалером, Елиходов произносит «м а н д о л и н а» с подчеркнуто округлым, иностранным «о», но вслед за этой экзотикой следует знаменитое: «Вы читали Бокля», старомосковское, сочное «наедине», уездный «клима́т» и совсем уже деревенский «ливарверт».

Добираясь комедийного звучания фразы, Москвин говорит: «Я желаю побеспокоить в а м, Авдотья Федоровна», или «как быдто я какая насекомая».

Эта самая «насекомая» когда-то очень шокировала Кугеля, который упрекал Москвина в том, что он сыграл свою роль крайне упрощенно, в виде какой-то дурацкой водевильной фигуры, в то время, как надо было раскрыть глубоко унылый смысл двадцати двух несчастий и показать Елиходова страдающим (28).

Подобные оценки можно найти не у одного только Кугеля, являвшегося принципиальным противником Художественного театра. Ю. В. Соболев, например, иногда соглашался с картиной, нарисованной Кугелем, но, в противоположность последнему, считал, что именно так и следует играть Елиходова. «Москвин, — сообщает Соболев, — был единственный исполнитель в ряду чисто гротесковых ролей, который вообще удовлетворил Чехова» (29).

Но тот же критик двумя годами ранее (1926), как и десять лет спустя (1938), находил в исполнении Москвина совершенно иные краски: «Он «оправдывает» не только царя Федора, но и Елиходова... Глубоко лирическое, чем полнится Федор, вдруг начинает звучать и в той буффонаде, в какой явлен смешной чеховский конторщик... Экцентрик внезапно преображался в жалкого человека» (30).

Как случилось, что тонкий ценитель МХАТ, признанный знаток Чехова, мог столь круто менять свои оценки и выводы? Проще всего предположить, что причиной этого было то, что сам Москвин, видимо, в различные периоды играл Елиходова по-разному. Доказательство этому мы находим прежде всего в высказываниях



А. П. Чехов. «Вишневый сад». Действие II.
 Епиходов—И. М. Москвин, Дуняша—Е. К. Елина, Яша—С. К. Блинные
 Фото 1944 г.

Н. Эфроса. В альбоме, вышедшем к десятилетию со дня смерти Чехова, то есть когда Москвин создал уже множество замечательных образов, Н. Эфрос писал: «Роль Епиходова до сих пор осталась лучшим созданием г. Москвина и образцом художественного шаржа в театре» (31).

Продолжая и в последующие годы считать, что «Москвин в роли Епиходова редкий по удаче образчик сценической карикатуры», Н. Эфрос сообщает об одном интереснейшем наблюдении, которым поделился с ним Вл. И. Немирович-Данченко: «Позднее... когда Москвин сроднился через свою сценическую работу с Достоевским, его Епиходов получил еще несколько иной отсвет, — какую-то трагикомическую окраску» (32).

Москвин сценически приобщился к стихии Достоевского только в 1910 году. Но еще в 1904 году критик, скрывшийся за инициалами «В. П.», набросал следующий выразительный портрет Москвина в роли Епиходова: «Смотрите вы на тупую, прилизанную физиономию, на которой словно застыло обиженное и вместе с тем не ли-

шенное самодовольства и даже самовлюбленности выражение, слушаете вы эту тугую, с расстановками, цветистую и с претензией на глубокомыслие речь, в которую никак не могут вылиться столь же туго и безнадежно ворочающиеся мысли, и вы чувствуете, что где-то не раз видали в жизни таких Епиходовых, которые в одно и то же время и смешны, и назойливо-надоедливы, и жалки-жалки, потому что все-таки искренно несчастны» (33).

Разобраться в этой критической разноголосице было бы совершенно невозможно, если бы к нам на помощь не пришел сам И. М. Москвин. «В роли Епиходова, — рассказывал он в 1938 году, — я по-разному принимаю его неудачи — иногда более легкомысленно, а иногда более трагично... Но чем трагичнее играешь эту роль, тем больше хохочет публика, а происходит это, мне кажется, оттого, что я внутренне для себя пропускаю образ через призму смеха, а публике этого не показываю» (34).

Москвин здесь не только живет в образе, нет, он также играет образ, сплошь и рядом подчеркивая «игровое» начало, но не навязывает себя Чехову, а по-своему раскрывает его «органическую кровную близость коренным традициям народного театра.

Епиходов Москвина — наглядное и проверенное живым опытом доказательство того, как далек пресловутый «традиционализм» от подлинной театральной традиции. «Маска», «импровизация», «пантомима» — разве эти три категории театра полностью не использованы Москвиным? Но Москвиным двигала не выхолощенная «театральность как таковая» и не холодное любопытство жанриста, который коллекционирует причудливые человеческие экземпляры, а стихийное и могучее чувство художественного синтеза. И в своей пантомиме, в своей импровизации он увидел не возможность ухода от жизни, а средство сгущенно выразить жизнь.

Это и есть реалистическая театральность.

И. Шнейдерман

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. III, № 979, от 21 марта 1904 г.

Пользуясь случаем, приносим благодарность А. Б. Дерману, давшему нам возможность ознакомиться с гранками третьего тома «Переписки», подготовленного им к изданию.

2. Пэн, Кстати, «Новости дня», 20 января 1904 г.

3. Чехов — Станиславскому. 30 октября 1903 г. (Письма, т. VI, стр. 326).

4. А. П. Чехов — О. Л. Книппер. 30 октября 1903 г. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. III, № 880.

5. А. П. Чехов — Вл. И. Немировичу-Данченко. (Письма, т. VI, стр. 327—329).

6. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, изд. 1928 г., стр. 461.

7. Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер, т. III, № 971, от 16 марта 1904 г.

8. Там же, № 977, от 20 марта 1904 г. Как указывает в примечании к этому письму А. Б. Дерман, неизвестно, по какой причине Чехов не выполнил своего обещания.

9. Речь идет об А. И. Иваненко; см. М. П. Чехов — «Вокруг Чехова», изд. «Академия», 1933, стр. 152; см. также его же книгу «Антон Чехов и его сюжеты», изд. 1923 г.

10. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, изд. 1928 г., стр. 461.

11. «Прототип Епиходова». «Театральная газета», 1914, № 27 (перепечатано из газеты «Речь»).

12. Наиболее близким предшественником Епиходова в репертуаре Москвина можно считать роль Бальзаминова, которую ему пришлось играть в выпускном спектакле «Праздничный сон до обеда» (в классе Немировича-Данченко и Федотова в Филармонии, в 1896 г.). На редкой фотографии, которая публикуется Л. М. Фрейдкиной в ее книге о творчестве Вл. И. Немировича-Данченко, запечатлен характерный жест, использованный Москвиным и для роли Епиходова.

13. К. С. Станиславский, Моя жизнь в искусстве, стр. 628 («Капустники и «Летучая мышь»).

14. А. П. Чехов. Собр. соч., изд. «Огонек», т. 13. Записные книжки. Там же имеется запись (№ 71): «Конец мечтам» Витте Епиходов». По мнению А. Р. Эйгеса, эта запись относится к одному из знакомых Чехова, земскому врачу Витте.

15. См. В. Ермилов, Мечта художника и действительность. «Красная новь», 1939, № 1, стр. 251 и сл.

16. Ю. Соболев, Актеры. Изд. библи. «Огонька», М., 1926, № 115, стр. 27.

17. К. С. Станиславский. См. «Воспоминания о Чехове и Художественном театре», собранные Л. А. Сулержицким. Сб. «Шиповник», 1914, т. 23, стр. 157.

18. См. А. Горнфельд, Епиходов и другие. «Литературная газета», 30 мая 1939 г., № 30. Статья А. Горнфельда является великолепным образчиком научного анализа и литературного мастерства. Она, бесспорно, принадлежит к лучшему, что написано когда-либо о «Вишневом саде» и образе Епиходова. Следует подчеркнуть, что она построена не столько на основе текста роли Епиходова, сколько на анализе всех деталей игры И. М. Москвина, хотя о последнем в статье нет ни одного слова. Только пристальное изучение игры Москвина позволило А. Горнфельду с такой полнотой и психологической достоверностью раскрыть природу епиходовщины.

19. Чехов — Станиславскому, 10 ноября 1903 г. (цит. по книге «Балухатый и Петров, Драматургия Чехова». Харьков, 1935, стр. 115).

20. Чехов, вероятно, представлял себе интерьеры дома Раневской гораздо более строгими по стилю (может быть, ампирами), чем они сделаны в МХАТ, который в те времена заострял характерность до степени курьезности. Дом «очень стар и велик, — писал Чехов. — Мебель старинная, стильная, солидная; разорение и задолженность не коснулись обстановки» (Письмо Станиславскому от 5 ноября 1903 г., цит. по Балухатому и Петрову, стр. 112).

21. Станиславский первоначально предполагал выполнить чеховскую ремарку («войдя, он роняет букет»). В режиссерском экземпляре рядом со словами Лопахина: «надо себя помнить», он написал: «Слышен издали скрип. Все оборачиваются»; «По-моему, Епиходов в пальто. Он здоровается за руку с Лопахиним и тут не удержался и выронил букет. В руках у него еще шляпа. Это-то обстоятельство и способствует ему в самый раз... чтобы уронить букет» (Музей МХАТ, № 8834, стр. 9).

22. Там же, стр. 54, № 1 (вступительная ремарка ко второму акту): «Епиходов старательно убивает комаров и чистит сеном сапоги, чтобы они блестели. Очевидно, в романе с Дуняшей у него вся надежда на сапоги. Они, каналы, все скрипят».

23. Здесь и далее слова из роли Епиходова, напечатанные вразрядку, отсутствуют в окончательной редакции текста пьесы, цитируемого нами по изд.: «А. П. Чехов, Пьесы. Ред. и вступительная статья Балухатого. Л., 1935 г.».

Часть из них имеется в суфлерском экземпляре, некоторые — в режиссерском; какие слова сочинены самим Москвиным, нами не установлено.

24. По замыслу Станиславского, в то время, как Дуняша входит, принося квас, «Елиходов смотрит на нее испуганно-влюбленными глазами. От (неразб.: конфуза?) отодвигает стул и притикает к стеклу, стараясь рассмотреть, что делается в саду (в это время просунуть пальто за спинку стула, так, что, когда он пойдет, стул неминуемо должен быть опрокинут зацепившимся за него пальто» (реж. экземпляр, Музей МХАТ, № 8834, стр. 11, № 1).

25. См. газету «Правда» от 17 июня 1939 г.

26. Отступления от авторского текста только отчасти могут быть объяснены ссылкой на раннюю редакцию пьесы. Некоторые из них возникли, вероятно, совершенно случайно и сохранились только благодаря своего рода «традиции» и отсутствию достаточного художественного контроля за спектаклем. В этой связи не лишним будет привести следующее пожелание Чехова: «Скажи актрисе, играющей горничную Дуняшу, чтобы она прочла «Вишневый сад» в издании «Знания» или в корректуре... пусть прочтет непременно, в ваших тетрадях все перепутано и измазано» (Переписка с Книппер, т. III, № 981, от 24 марта 1904 г.).

27. Режиссерский экземпляр К. С. Станиславского, Музей МХАТ, № 8834, стр. 111.

28. См. А. Р. Кугель. Заметки о Московском Художественном театре. «Театр и искусство», 1904, № 15, стр. 302—306.

29. См. журн. «Новый зритель», 14 мая 1928 г., № 20.

30. См.: 1) Брошюру — Ю. Соболев. Актеры. Изд. библ. «Огонька», М., 1926, № 115, стр. 20; 2) Ст. «Русский национальный артист». Журн. «Театр», 1938, № 10—11.

31. См. «МХАТ. Пьесы Чехова». Альбом «Солнце России», 1914, № 7.

32. Н. Эфрос, Московский Художественный театр 1898—1923, стр. 254.

33. См. журн. «Семья», 1904, № 5.

34. Творческие беседы мастеров театра, вып. 1-й — «И. М. Москвин», изд. ВТО, 1938, стр. 55.

ФЕДЯ ПРОТАСОВ

1

Есть в мировом театре пьесы, в которых сыграть главную роль — значит сыграть всю пьесу. Таков «Гамлет». Как бы ни были замечательны исполнители ролей Офелии, королевы, короля, Полония, исполнитель роли Гамлета решает судьбу всего спектакля: если есть Гамлет как роль, существует «Гамлет» как пьеса.

«Живой труп» Л. Н. Толстого — классический образец такой пьесы, где главная роль по своему значению подобна солнцу в солнечной системе: только она — действительное светило, которое и «светит, и греет», все остальные роли — лишь спутники этого светила, светящие его отраженным светом.

Л. Н. Толстой писал «Живой труп» как рассказ о жизненном жребии, выпавшем на долю одного человека.

Самая необычность драматической формы «Живого трупа» — двенадцать коротких картин, не разделенных на «явления» и не сгруппированных в «действия», отсутствие сколько-нибудь театрализованных «выходов», диалогов, сцен, «концовок», полная простота языка, не подвергшегося никакому театральному повышению или понижению, — все свидетельствует о том, что Толстой, работая над «Живым trupом», писал не драму в стольких-то действиях, а записывал в драматической форме историю одной жизни, показавшейся ему значительной и важной по своему внутреннему смыслу.

Историю «Протасова» — в действительности Н. Гиммера — Толстой услышал в 1897 году от Н. В. Давыдова, председателя Московского окружного суда. По словам Давыдова, «Лев Николаевич действительно заинтересовался этим делом и тогда же, записав обстоятельства его, решил использовать этот материал для литературного произведения»¹.

Nabent sua fata libelli.

В том, что история Гиммера облеклась в форму драмы, а не повести о Протасове, был косвенно виновен Художественный театр.

В своей книге «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко описывает спектакль «Дядя Ваня» Чехова, на котором присутствовал

¹ Н. В. Давыдов, Из прошлого. М., 1931, стр. 295—297.

Толстой: «Во время спектакля «Дяди Вани» мы исподтишка не спускали с него глаз. Решительно, казалось нам, что спектакль вовлек его в свою атмосферу, что внимание его было захвачено, что местами он был растроган. Но или мы ошибались, или он отстранялся от себя простую, непосредственную восприимчивость, потому что в антрактах он ничего не хвалил»¹.

Недавно напечатанный дневник Л. Н. Толстого за 1900 год заставляет признать справедливым первое предположение Вл. И. Немировича-Данченко: «мы ошибались».

27 января 1900 года Л. Н. Толстой записал в дневнике: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотел написать драму «Труп», набросал конспект».

Толстой вынес из спектакля «Дядя Ваня» обычное для него отрицательное впечатление от драматургии Чехова, которого никогда не считал драматургом. Но на этот раз «возмущение» Толстого было так велико, что пробудило в нем желание возразить на пьесу Чехова пьесой, на спектакль ответить спектаклем. Толстой взял давно оставленное им перо драматурга — и написал «Живой труп».

Так из резкого противления Чехову и его любимому театру возникла пьеса Толстого, нашедшая свое лучшее воплощение именно в этом театре Чехова.

Как только в 1900 году разнесся слух, что Толстой написал пьесу, Художественный театр первый озаботился получить ее для постановки. Когда Вл. И. Немирович-Данченко поехал в Ясную Поляну просить у Толстого «Труп», он и не знал, что пьеса написана в пылу раздражения против Чехова и того театра, который дал жизнь его драматургии.

«Пьеса оказалась им только набросана, — рассказывает Немирович-Данченко. — Причем он оговаривал, что для нее нужна вертящаяся сцена, так как в ней ряд небольших картин. Я сказал ему, что у нас такая сцена будет»².

16 октября 1900 года Толстой отметил в дневнике: «Немирович-Данченко был. О драме. А у меня к ней охота прошла».

«Живой труп» остался в бумагах Толстого. Давыдов, давший Толстому сюжет пьесы, рассказал, почему она осталась незавершенной:

«В толстовский дом в Хамовническом переулке явился бедно одетый господин и настоятельно просил свидания с Л. Н. Его провели в комнату Л. Н., где он объявил, что он есть тот труп, о котором Л. Н. написал драму. Л. Н. подробно расспросил его о всей его жизни, долго убеждал перестать пить, обещал при этом условии найти ему платные занятия и при прощании взял с него слово, что он бросит вино. В тот же день Л. Н. попросил меня, положившись на данное слово, устроить ему какое-нибудь скромное место. Мне удалось удовлетворить желание Л. Н., он получил назначение на должность, оплачиваемую небольшим жалованьем, и на этой дол-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 357.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 362.

жности пробыл целый ряд лет до своей кончины, причем исполнил свое обещание и действительно больше не пил»¹.

Должность эта была должностью писца в том самом окружном суде, где судили и осудили человека, послужившего прототипом «Живого трупа».

Толстой зачеркнул свою пьесу, не желая, чтобы его драматический вариант истории «живого трупа» омрачал совсем иной вариант — финал, к которому пришла эта история в жизни. Пьеса о «живом трупе» перестала существовать в глазах Толстого с тех пор, как ее главное лицо, ради которого она была написана, превратилось из «живого трупа» в человека, воскрешенного для жизни и труда.

«Живой труп» был извлечен из бумаг Толстого только после его смерти, и здесь опять — в третий раз! — в историю пьесы о Феде Протасове вступил Художественный театр.

Он получил почетное право первого исполнения посмертной пьесы Толстого до появления ее в печати.

Ответственность театра была ни с чем несравнима. Я живо помню то ощущение, с которым я и другие зрители шли на генеральную репетицию «Живого трупа». Чувство это было странное и необыкновенно волнующее. Мы шли на премьеру новой пьесы в Художественный театр, и все обычные предпремьерные ощущения были налицо: интерес к тому, что за пьесу покажет театр; предчувствия тех постановочных неожиданностей, которые готовят нам режиссеры театра-новатора, тех новых художественных наслаждений, которыми подарят нас такие артисты, как Лилина, Москвин, Качалов, Станиславский и другие.

Но наряду с этими ощущениями, обычными для зрителей всякой премьеры Художественного театра, было у всех другое, необычное ощущение: ведь это премьеры новой пьесы Толстого — того, кто написал «Войну и мир»!

Когда зрители шли на премьеру «Ревизора» или «Грозы», они не знали, что эти пьесы станут со временем классическими, они просто шли на представление новой пьесы. Мы же шли на премьеру пьесы, которая, еще никем не виданная и даже не читанная, была уже классической в той же степени, как классичны «Ревизор» и «Гроза». Не могу передать, до чего странно было это ощущение: премьеры — и не премьеры, а спектакль еще никому неведомой классической пьесы!

И еще: на спектакль шли, чтобы услышать живое слово Толстого, того Толстого, который ушел из Ясной Поляны.

Еще по слухам, шедшим о пьесе с 1900 года, когда весть о ней впервые проникла в печать, смутно знали, что содержание пьесы состоит в том, что отличный человек с горечью уходит из жизни, отстраняясь от среды, в которой родился и вырос. Неудивительно, что добрая половина зрителей, идя на премьеру «Живого трупа», готовилась искать в пьесе параллели к жизни и судьбе самого Толстого.

¹ Н. В. Давыдов, Из прошлого, стр. 297.

Художник В. А. Симов, писавший декорации для «Живого трупа», делает замечательное признание:

«Мой траур по Толстому выразился строгой, замкнутой печалью. Часть декораций густо впитала отклик на двойную трагическую развязку. Я не в силах был отделаться от сопоставления — Протасов ушел так же, как порывался уйти и сам Лев Николаевич (хотя по другим мотивам). Первого выдал случай, второго задержала болезнь. Дальнейший уход их явился уже окончательным. Они ценили не внешнюю обстановку, а крепкую спайку между людьми; раз не хватало единения, теряло смысл все остальное»¹.

Старейший артист Художественного театра А. Р. Артем, игравший в пьесе роль курьера в суде, говорил мне, вздыхая:

«Вот увидите, к нам придут, как в дом Толстого на панихиду: будут ходить по опустелым комнатам и искать: «Где же Толстой?», не веря, что он — в могиле».

Могут ли быть условия сложнее, ответственнее и даже опаснее тех, в которых Художественному театру приходилось показывать премьеру «Живого трупа»?

Может показаться, что я доселе много говорил о пьесе «Живой труп» — и еще не начал говорить о роли Феде Протасова. Но возвращаясь к тому, с чего я начал, — пьеса «Живой труп» это прежде всего пьеса о Феде Протасове, и все, что я говорил об особых трудностях, предстоящих театру в осуществлении этого толстовского спектакля, об особых требованиях, которые зритель предъявлял к этому спектаклю, и о надеждах, которые на него возлагались, — все это полностью относится к исполнителю роли Феде Протасова — к И. М. Москвину.

«Спектакль «Живой труп» был одним из самых замечательных в Художественном театре. Один из крупных рецензентов того времени указал, что «об этом спектакле надо было писать золотым пером», — вспоминает один из его постановщиков — Вл. И. Немирович-Данченко². И это не было преувеличением.

У меня нет этого «золотого пера», но моя память занесла этот спектакль в золотой фонд неумирающих воспоминаний, как один из лучших спектаклей, виденных мною за многие десятилетия.

Театром была найдена для пьесы Толстого простая, емкая и благородная форма. В спектакле не было никакой погони за внешним правдоподобием.

Постановщиков, исполнителей и художника интересовало не то, как живут герои Толстого, а то, чем и во имя чего они живут.

Художник — из уважения к суровой простоте Толстого, из внимания к глубине его мысли — решил, по его собственным словам, «ограничиться некоторой суженностью сценической площадки и обойтись самым необходимым... все без исключения картины показать в

¹ В. Симов, Моя работа над «Живым трупом». «Театр и драматургия», 1935, № 11, стр. 28.

² Вл. И. Немирович-Данченко, Из прошлого. М., 1936, стр. 371.



Л. Н. Толстой. «Живой труп». Федя Протасов — И. М. Москвинь
Фото 1911 г.

одинаковом плане. Вместо замысловатых комбинаций из нескольких комнат в виде квартиры (так было в спектаклях «Три сестры», «Вишневый сад». — С. Д.), взять лишь две стены и направить полученный таким образом угол раструбом на зрителя... затем уже декоративным путем добиваться совершенно не похожих друг на друга настроений и мотивов»¹.

¹ В. Симов, Моя работа над «Живым трупом». «Театр и драматургия», 1935, № 11, стр. 29.

Режиссура, в свой черед, отказалась от сложных мизансцен. Если исключить только две картины — у цыган (2-я картина) и в суде (12-я картина), все остальные сведутся, в сущности, к одной, простейшей из простых мизансцен: люди сидят за столом или у стола и ведут разговор.

То это чайный стол в буржуазной семейной квартире (1-я и 3-я картины), то чинные столы в гостиных (5-я и 8-я картины), то стол в кабинете холостяка (4-я картина), то покрытый ковровой скатертью стол в номере меблированных комнат (6-я картина), то обеденный стол в «отдельном кабинете» трактира (7-я картина), то обеденный же стол в общей горнице трактира погрязнее и подешевле (9-я картина), то летний столик на железных ножках на веранде (10-я картина), то, наконец, письменный стол судебного следователя (11-я картина), — всё столы, столы, столы! Всё разговоры, беседы, объяснения, споры, переговоры, рассказы, допросы, происходящие вокруг того или иного стола.

Как испугался бы прежде Художественный театр такого однообразия мизансцен, такой примитивности постановки! Но в «Живом труппе» он этого не испугался.

От театральной «неинтересности» столов, от несложности внешнего положения тех, кто собрался вокруг них, все внимание зрителей устремлялось на то, что переживалось за этими столами, слух зрителя становился особенно восприимчивым к мысли Толстого. Редкий спектакль Художественного театра так поразительно слушался, как этот!

Да и было кого слушать.

Я не припомню другой афиши Художественного театра, столь исключительной по составу исполнителей. Даже роли с гомеопатически малым количеством текста были поручены первоклассным актерам. Достаточно указать, что «приятеля Феде» Короткова с его восемью короткими репликами играл Л. М. Леонидов, а в почти безмолвной (три реплики) роли курьера был занят А. Р. Артем. Тот, кто захотел бы в одном спектакле в один вечер увидеть все лучшее, чем обладал Художественный театр, должен был бы пойти на «Живой трупп». А кто видел этот спектакль, никогда не забудет тонкого изящества и холодного эгоизма светской дамы Карениной в исполнении М. П. Лилиной или несокрушимой корректности ее сына Виктора (В. И. Качалов), у которого, казалось, самое сердце обучено правилам джентльменства, или князя Абрезкова — К. С. Станиславского, о котором А. Блок писал: «Чудесное соединение жизни и искусства».

И рядом — противоположный образ: вольной в чувстве, неудержимой в человеческом порыве цыганки Маши в превосходном исполнении Алисы Коонен.

Но как ни прекрасен был актерский состав в «Живом труппе», как ни музыкален был общий ансамбль спектакля, все это было только аккомпанементом к одному образу — Феде Протасова.

Зрители его искали в спектакле, зрители его хотели видеть, его хотели слушать, и даже в тех картинах, в которых Протасов

не появляется вовсе (1-я, 3-я, 5-я, 8-я, 10-я), зрители ловили присутствие Феде в речах его близких, в словах о нем. В Феде искали ключ к жизненной судьбе самого Толстого.

«Быть или не быть» пьесе и спектаклю — зависело, в сущности, от одного актера — от И. М. Москвина, в чьих руках была роль Феде Протасова.

И Москвин воистину дал бытие и драме Л. Толстого и спектаклю Художественного театра.

2

Критика 1911 года была единодушна в том, что у Москвина мало или нет вовсе данных для роли Феде Протасова; на разные лады утверждали, что Москвин не дал и не мог дать в Протасове образа барина, потому что сам по себе, по своей актерской и человеческой плоти, не обладал ничем «барственным», без чего будто бы Протасов — не Протасов.

Одни замечали это со злорадством, другие — с сокрушением.

Критик «Нового времени» писал: «Федора Васильевича Протасова, доброго и славного барина, любящего широкую, красивую, вольную жизнь, не было на сцене. Вместо него г. Москвин показал провинциального купеческого сынка, который, приехавши в столицу, говорит с оттяжкой «благородные слова», а затем, прокутившись, решает: «теперича будь что будет, делайте со мной, что хотите!»¹.

«Биржевые ведомости» устами небезызвестного критика А. А. Измайлова (Смоленского) «то же слово молвили», только с меньшей развязностью, чем суворинская газета:

«Актер не может безнаказанно так пренебрегать внешним несоответствием роли, как это делает на сей раз Москвин. Того Протасова, чье обаяние на женщин, — и таких женщин, как Лиза, — так понятно при чтении, — Протасова, аристократа крови, чуткого из чутких, вчера не было и тени»².

Московское «Раннее утро» вторило петербургским газетам:

«Внешний рисунок вышел у исполнителя уж очень простоватым, едва ли подходящим для того «круга», в котором Протасов вырос и вращался»³.

Даже постоянный и искренний апологет Художественного театра Н. Е. Эфрос соглашался на этот раз с обычными своими оппонентами:

«Когда читаешь драму, Протасов рисуется непременно иным по внешнему облику.

Как бы это точнее выразить?

Федя Москвина несколько омещаненный, что ли. Федя пьесы куда более аристократ не внешним лишь видом, но даже духом. В Феде

¹ «Новое время», 29 марта 1911 г.

² «Биржевые ведомости», 28 марта 1911 г.

³ «Раннее утро», 24 сентября 1911 г.

Художественного театра есть какая-то простоватость. Его Федя немножко из Островского»¹.

Через четверть века и сам постановщик «Живого труппа», Вл. И. Немирович-Данченко, почти что согласился с приведенным утверждением рецензентов: «Роль Протасова играл Москвин. Его данные не очень отвечали типу светского человека»².

Слыша и читая в 1911 году подобные утверждения и перечитывая их теперь, мне всегда хотелось спросить пенявших на то, что в Москвине—Протасове не было «барина» и «аристократа»: видали ли они когда-нибудь, хоть на портрете, Льва Толстого? Много ли в нем, в его лице и обличье, было барского и аристократического?

Во внешнем облике Л. Н. Толстого не было следа той утонченной «аристократичности», которая присуща князю Абрезкову (и так отлично была передана К. С. Станиславским), не было признака той породистой «барственности», которая отличала Виктора Каренина (и которая так же превосходно была показана В. И. Качаловым). Всякий, кому довелось видеть Льва Николаевича, согласится, что первое и последнее впечатление от него было: крестьянин, с головы до ног русский крестьянин. Я знаю случай, когда в 1880-х годах Льва Николаевича не хотели пустить в вагон второго класса, урезонивая: «Куда ты, отец? Мужик, а лезешь в вагон для господ?» Среди Абрезковых и Карениных Толстой всегда казался кем-то вроде мужика-ходака из «Плодов просвещения», попавшего в барский особняк на Молчановке. Почему же Протасову не быть по наружности таким, каким был Толстой? Почему аристократическое происхождение Протасова непременно должно выражаться в корректном, холодном джентльменстве наподобие Виктора Каренина или в несколько утомленной спокойной аристократичности типа князя Абрезкова?

Нет, то, что у Протасова—Москвина было простое, открытое, обыкновенное русское лицо, без каких-либо признаков барственности, — это было очень хорошо. Такое лицо, умное, доброе и вовсе не «породистое», необыкновенно шло к той внутренней человеческой сущности, которая всего важнее в Протасове; лицо Феде так же шло к этому внутреннему Протасову, как лицо Льва Николаевича шло к Толстому.

Барственность, аристократичность — этими словами, действительно, никак не назовешь ни манеры держаться, ни обыденной повадки Протасова—Москвина. Во всем его облике была некая несобранность, растерянность, а барственность, наоборот, есть заведомая, привычная собранность движений и жестов, основанная на прочном ощущении своего превосходства, на уверенности своего классового первородства. Где же у Протасова быть такой собранности, если его тошнит от тесноты дворянского мундира, если ему стыдно от нелепых вырезов аристократического фрака? Протасову свойственно антибарское самочувствие, и оно обязательно для всякого исполнителя роли Феде, кто бы и как бы его ни изображал. И первое, даже

¹ «Речь», 25 сентября 1911 г.

² «Из прошлого», стр. 372.

самое робкое проявление этого самочувствия непременно должно выразиться в ощущении Федей неловкости от той одежды, которая считается обязательным признаком *comme il faut*.

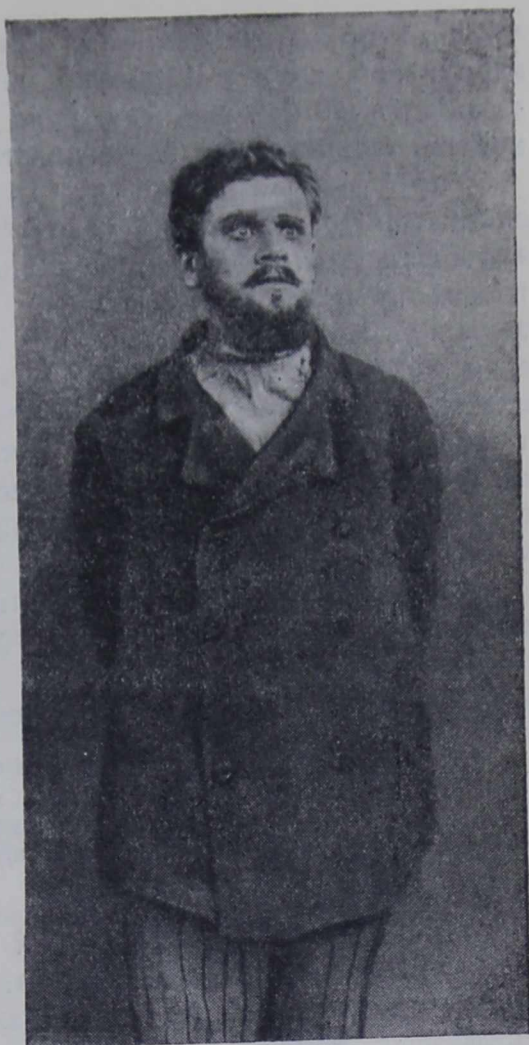
Москвин прекрасно, с глубокой жизненной правдивостью показывал, как неловко было бы Феде в безукоризненном смокинге, в котором так удобно князю Абрезкову, как жал бы его сюртук из тонкого сукна, который так изящно облекает стройную фигуру Виктора Каренина. Даже пиджак, который носил Федя, казался с чужого плеча, точно Федя не чувствовал за собой права надеть даже такой обычный, домашний пиджак из магазина готового платья.

Протасов Москвина — это человек, сошедший с места, на которое был поставлен насильем рождения: он сошел потому, что ему противно было стоять на этом месте, и вот так и не может найти своего места в жизни. Ему всюду не по себе, оттого что почва постоянно колеблется под его ногами, а если она становится устойчивой, он сам начинает колебать ее.

Какой уж тут аристократизм у Федей, когда ему всюду и постоянно со всеми стыдно и неловко!

Москвина упрекали за то, что его Федя много и постоянно курит. Один критик даже подсчитал, что Федя выкуривал за вечер двенадцать папирос — целую коробку! Но критику не пришло в голову, что Федя курил так много от неловкости, оттого, что не знал, как скрыть эту неловкость, растерянность перед жизнью и перед теми, кто принимает ее с непоколебимым самодовольством и самоудовлетворением. Закуренная папироска часто помогает Протасову удержаться от слова, которое хотело сорваться, да не сорвалось с его уст. Часто папиросный дымок — это его единственный ответ на наболевший вопрос, на неразрешимое недоумение. Папироска — это верный собеседник Федей в его одиночестве.

С. Волконский, написавший один из самых сочувственных разборов спектакля «Живой труп», ставил Москвину в упрек «злоупотреб-



Л. Н. Толстой. «Живой труп».
Федя Протасов—И. М. Москвин
Фото 1911 г.

ление внешним движением... Эта суета, эти вскрикивания, эти пальцы вокруг губ, во рту (конечно, не «во рту», а около рта. — С. Д.), за воротником, в волосах, рука на затылке, это «очерчиванье» «буйной головушки», это застегиванье и расстегиванье¹.

Упрек напрасен. Все, что перечисляет Волконский, было у Москвина, но было это не «злоупотребление внешним движением», — это было раскрытие через движение того внутреннего волнения, которым преисполнен Протасов. Он — человек без слов, без умения выразить то новое, большое и сложное, что захватило его изнутри, и он пытается преодолеть свою речевую неумелость первым попавшимся движением, вот этим неуклюжим закидыванием руки за затылок, вот этим ненужным расстегиванием и застегиванием пиджака. «Пальцы вокруг губ» словно хотят помочь слову выйти из этих сухих, потрескавшихся губ человека, изглоданного тоской и горечью молчаливого одиночества.

Лицо Феде—Москвина почти всегда выражало мучительное раздумье, тревожную мысль или горькое недоумение. Но иногда оно озарялось виноватою улыбкою, точно северное небо слабою осеннею зарей, — и тогда оно становилось прекрасным.

Ущерб, изнеможенье и на всем
Та кроткая улыбка увяданья.
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья. —

вот то, что чувствовалось тогда в этом простом русском лице.

«...Как я дошел до своей гибели? — переспрашивает Протасов—Москвин князя Абрезкова, вовсе не оспаривая того итога, который князь подвел под его жизнью: «Вы погубили свою жизнь». — Во-первых, вино».

«Вино ведь не то, что вкусно, а что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами, и мне стыдно. А уж быть предводителем², сидеть в банке — так стыдно, так стыдно. И только, когда выпьешь, перестанет быть стыдно».

Вот сердцевина всего Феде Протасова, с такой глубокой чуткостью прочувствованная, понятая, показанная Москвиным.

Это стыд, это трепетный внутренний стыд за ту жизнь, какою и он, Федя, когда-то жил, как живут ею все, считающие себя хозяевами жизни. Эта дрожь великого стыда чувствовалась в каждой затяжке дешевой папиросой, как будто он голый стоит перед прекрасно одетыми Абрезковыми и Карениными. Он, по суровому суду своему над собою, считает себя действительно дошедшим до наготы в своей «беспутной жизни». А в действительности на нем превосходное одеяние совести и чести; а они, одетые во фраки и вицмундиры, наоборот, наги перед надвигающимся на них судом истории.

За Фединым субъективным, личным — «тошно» и «совестно», которые вызывает в Протасове, помимо его воли, весь уклад окру-

¹ С. Волконский, Художественные отклики. СПб., 1911, стр. 61.

² Предводитель дворянства. — С. Д.

жающей его жизни, чувствовалось нечто более широкое, обобщенное: изящная и благопристойная жизнь Карениных и Абрезковых должна быть непереносима для каждого, в ком живы настоящие честь и совесть не как «сословные установления», а как подлинные начала человечности.

Тема человека, который нравственно перерос свое общество и оттого, только оттого, оказался лишним и нетерпимым в нем, как труп нетерпим в среде живущих, — эта тема и звучала у Москвина на всем протяжении спектакля.

Чем больше Федя Протасов отвергал себя, чем крупнее вписывал свое имя в список бывших людей («я был дурной муж», «вот уж 10 лет я живу своей беспутной жизнью»), тем яснее светил в нем человек.

Человеческое, прекрасное человеческое проявлялось у Протасова—Москвина само собою: оно фосфоресцировало, мягким добрым светом светилось во всех его «делах и днях», каковы бы они ни были и как бы их кто-либо ни оценивал. Федя Протасов излучал тепло человечности даже тогда, когда он полагал, что от него только пахнет «горячим напитком» из трактира. У Феде—Москвина теплота душевная: он всегда согрет горячим теплом своего праведного сердца, не умеющего сберегать это тепло только для избранных (семья) и немногих («свой круг»).

Вот почему Феде так холодно не только в служебном кабинете предводителя дворянства или директора банка, но и в своей собственной «уютной» столовой, возле жены, разливающей душистый чай приятным гостям из «своего круга».

«Мне хотелось показать, что домашнее окружение Феде не имеет прочности, теплоты, — следовательно, не притягивает, не может его удержать, — пишет художник спектакля В. А. Симов. — Холодно. Холод и гонит на огонек, играющий где-то вдали. Мне дорог был толстовский Федя—Москвин. Царь Федор Иоаннович талантливо преобразился в Федора Васильевича Протасова и с огромной силой раскрыл тайники глубокой, нежной, двойственно-слабой души. Образ Феде я всегда мысленно вдвигал даже в те картины, где он не участвовал. Он проходил у меня от начала до кровавого финала зрительным лейтмотивом. Спускаясь по ступенькам общественной лестницы, он одновременно подымался до самопожертвования. Его пуля убила людскую ложь и воскресила жизненную правду. Декорации должны аккомпанировать простой, сердечной мелодии»¹.

В 1937 году Москвин так объяснял молодым актерам своего Федею:

«Федя Протасов — запутавшийся в жизни человек. Сам Толстой очень ясно показывает, к чему должен идти актер. Федя сам говорит о непротивлении злу, о том, что нужно не мешать людям жить, что надо приносить во имя этого жертвы. «Себя убрать, никому не мешать, даже симулировать смерть, чтобы жене было легче жить с

¹ В. С и м о в, Моя работа над «Живым трупом», стр. 28.

человеком, которого она по-настоящему любит», — таким было сквозное действие этой роли»¹.

Пусть это никому не даст, однако, повода думать, что Москвин играл «толстовца». Нет, в образе Федей Протасова так же мало было толстовца, как в спектакле «Живой труп» — толстовства. «Не пей», «не кури», «не ешь мяса» — Федя Протасов не соблюдал ни одной из этих моральных прописей так называемого «толстовства», которое не очень жаловал сам Толстой. И пьет, и курит, и кутит с цыганами...

Читал ли Федя, — тот, которого изобразил Москвин, — Льва Толстого? Вероятно, читал «Войну и мир» и «Анну Каренину», но «Исповедь» и «В чем моя вера» — вряд ли. Почти наверное можно сказать: ни строчки из моральных сочинений Толстого Федя не читал.

«Непротивление» Федей — особое «непротивление»: он ни с кем не в состоянии бороться, он не займет того места в жизни, с которого удобно нападать, он ни на кого не направит револьвера. Но в сердце его идет непрерывное противление тому, в чем он чувствует гнетущую тяготу жизни. Под оболочкой «бывшего человека» у Федей—Москвина чувствовалась, — пользуясь выражением Н. Е. Эфроса, — «громадная сложность этой души, мятежность этой совести, разбивающей налаженные формы жизни»². Воинствующая совесть — вот то, что роднило Протасова—Москвина с Львом Толстым, совесть, не знающая примирения, не принимающая даже временного перемирия с общественной ложью и человеческой неправдой. Ведомый этой воинствующей совестью, Толстой давно разорвал свою связь с классом, к которому принадлежал, и на восьмидесят третьем году жизни взял посох странника. Ведомый этой же воинствующей совестью, Федя Протасов порвал все связи с тем обществом, которое спаяно ложью и произволом, и завершил свой уход добровольной смертью, возвращая своей кровью право на счастье тем, у кого оно было отнято произволом закона.

3

«Он чудесно ощущал другую сторону роли — увлечение стихией цыганщины: через захватывающую цыганскую песню, то остро-любовную, то широко-степную, через разгульную бродячесть, через темпераментные вихри счастья и горя — обливать слезами действительность и мечтать о великолепной свободе, разорвавшей все условности светского быта, унылой законности, рабского порядка, лицемерия. Москвин, как говорится, купался в атмосфере цыганщины и нес туда изумительную «деликатность» толстовского отношения к людям»³.

¹ И. М. Москвин, Творческая встреча с молодыми актерами. ВТО. Л.—М., 1938, стр. 20.

² Н. Эфрос, Москва — Драма. «Ежегодник имп. театров», 1912, кн. IV, стр. 128.

³ Вл. И. Немирович-Данченко Из прошлого, стр. 372—373

Постановщику «Живого труппа» хорошо удалось передать в этих словах тот особый колорит «сцены у цыган», который придавала этой сцене игра Москвина. Для него эти вольные звуки цыганских песен были, казалось, могучим прибором, разрушавшим унылые, скудные берега жизни.

«А музыка, — не оперы и Бетховен, а цыгане... Это такая жизнь, энергия вливается в тебя!»

Разве это слова одного только Феда Протасова? Нет, в них слышится что-то, присущее и самому Льву Толстому и даже Пушкину. В «цыганской стихии» Феда—Москвина был не темный разгул, доступный каждому гусарскому офицеру, а поднималась высокая волна прибоя, уносившая в золотой край вольности. Этой своей романтической стихией Федя родился с целой плеядой русских поэтов, от Пушкина до Блока.

Один из критиков — и критик, причастный к литературе, — сетовал на Москвина в цыганской сцене:

«Какое-то ко всему безучастие!.. Слушает Протасов цыган. Ни восторга, ни экстаза, ни буйного выкрика... «Удивительно», — говорит Федя так спокойно, так объективно, как будто песня не сейчас сокрушительным вихрем пролетела над его душой, а вспоминает он ее через десять лет»¹.

Критику хотелось бы, чтобы Федя яро взмахивал руками в такт песне, иступленно притоптывал ногами: «Ой, жги! Ой, жги-говори!»

Ничего этого не было у Феда—Москвина. Он не плясал, не буйствовал, не приходил в иступление. Он только изредка, не в силах удержать своего восхищения, выражал эту свою радость, и был ли это легкий вскрик или только особый блеск в глазах — не все ли равно? Он слушал песню за песней, точно глотая волшебный напиток.

Федя лежит ничком на диване. Цыгане поют «Ай да кон! а вэла грэн тра дэла...» Он лежит и слушает так тихо, так недвижно, что приятель Афремов (В. В. Лужский), у которого от песни все кодуном ходит, с досадой наклоняется над ним: «Федя, спишь?» И слышит в ответ сторожкое, благоговейное: «Не разговаривайте». Это значит — не мешайте мне впитывать это счастье вольности, которое дарит песня. Но песня кончилась. Федя ждет: не ошибся ли он? не продолжится ли она? Нет, все. *Fanta la cançonna*. И он с нетерпением ребенка, почти с жалостной мольбой просит: «Теперь — «Не вечерняя»».

Так он слушает все песни, одну, другую, третью, слушает зачарованный, отпивая песни из золотой волшебной чаши, боясь расплескать хотя бы каплю.

Когда образованный «музыкант», записывая песню, замечает: «Да, очень оригинально», Федя строго останавливает его: «Не оригинально, а это настоящее».

И когда Каренин приходит по делу (Федя догадывается, по какому), он заставляет его слушать песню. Когда узнано это дело,

¹ Смоленский (А. А. Измайлов). «Биржевые ведомости», 28 марта 1912 г.

Федя опять почти приказывает Каренину: «Ты послушай, как она поет «Лён».

Федя как бы хочет окунуть и холодного Каренина в ту же вольную стихию песни, в которую погрузился сам. И когда Каренин ушел и с ним ушло все официальное, деловое, корректно-принудительное, все то, что так непереносимо для Феде, он спешит весь отдаться чудесной власти песенного прибора:

«Ах, как хорошо! Кабы только не просыпаться. Так и помереть».

На этих блаженных словах-вздохах Феде закрывается занавес. И, забыв рукоплескать Москвину, зритель спохватывался радостно и изумленно: Боже мой! Да ведь это Алеко, сбежавший из Петербурга в цыганский табор и пламенно признающийся Земфире:

Когда б ты знала,
Когда бы ты воображала
Неволю душных городов!
Там люди в кучах за оградой

Любви стыдятся, мысли гонят,
Торгуют волею своей,
Главы над идолами клонят
И просят денег да цепей.

Да ведь это сам Пушкин, кочевавший с «шумною толпою» цыган по Бессарабии; да ведь это сам Толстой, бежавший из славянофильских гостиных Москвы, из либеральных редакций к цыганам в Большие Грузины!

4

Во второй сцене второго действия «Живого трупа» у Протасова только один разговор с Сашей (В. В. Барановская), сестрой оставленной им жены. Это единственная сцена в пьесе, где Федя не только переживает, чувствует, воспринимает, но и рассуждает: он пытается объяснить себя Саше, он употребляет усилия, чтобы раскрыть себя перед ней, умной и смелой, если не мыслью, то чувством. Как он рассуждает? Разве это важно! В том-то и дело, что он заставляет Сашу признать, что, кроме логики принятых форм общежития, есть еще логика сердца; и справедливость доводов этой логики познается не в точном построении посылок и выводов, а вот в тоске этих добрых глаз, просветленных скорбью, в дрожи этого голоса, обещающего, что препятствие — сам Федя — будет устранено и ищущие счастья будут счастливы. Федя целует Сашу. Какой это поцелуй? У Москвина это был поцелуй прощания: поцелуй, не дающий никакой надежды на встречу, но он вызывает восторг у Саши: она ощутила, что логика сердца бесконечно сильнее логики рассудка. Она сама еще не знает этой логики сердца: на это нужны годы страдания, но она уже почувствовала правду и силу этой логики. Вот отчего она уходит с признанием:

«Федя, я восхищаюсь перед тобой».

Принимает ли Протасов это восхищение? Нет. Он добродушно подтрунивает и над собой, предметом этого восхищения, и над Сашей, которая им восхищается.

«Чудесно!» — с теплым юмором, потирая руки, отвечает он Афремову на вопрос: «Как же устроил?» — «И божилась, и клялась». Это он презабавно перевирает стихи из роли Самозванца, едва разделавшегося с Мариной:

И путает, и вьется, и ползет...

Он насмешничает над Сашей и над собой, а сам весь светится внутренней лаской к этой самой Саше, и к своей бывшей жене, и к Каренину, и к приятелю Афремову, и ко всем.

«Где все?»

Ему мало остаться одному со своей радостью. Он пойдет с Афремовым в бильярдную и там будет играть, веселый и счастливый: ведь он порешил, что все кругом него должны быть счастливы ценою его собственного умаления.

В следующей сцене Федя, в первый и в последний раз, показан Толстым у себя, в собственном жилище. Декоратор Симов предполагал, что «он съехал от жены куда-то подальше, в московское захолустье». Может быть, это комната «от хозяйки», а может быть, и номер в «меблированных комнатах». Но это глушь, это даль, почти бедность. От железной печки в углу вряд ли тепло. Уюта никакого. Это жилье человека, оторванного от семейной жизни и еще не наладившего холостяцкий быт.

Федя глубоко-глубоко задумался. Ему зябко изнутри и снаружи, он нервически дрожит и зевает. В такие минуты человек ничего не видит и не слышит. Его знобит от одиночества и беспризорности. В дверь стучат, но он не слышит. Он слышит лишь свою тоску.

Наконец-то до его слуха доходит не стук (стука он так и не слышал), а голос, знакомый, милый голос Маши: «Что ты заперся, Федор Васильевич?» — это он как будто услышал, но только на прямой, настойчивый, любяще-озабоченный зов: «Федя, отопри», он встал и пошел отпирать дверь, весь освеженный точно весенним солнечным дождем.

Сколько длилась эта огромная москвинская пауза преддействия? Едва ли кто знает точно. Но пауза была бы в высокой степени рискованна для актера, который не имел бы «протасовского» в себе, как имел его Москвин: он все время оставался художником переживания, а не представления, но переживания не глухого, скрытого, а выражаемого одухотворенной жизнью лица, исповедью глаз.

«Вот спасибо, что пришла. Скучно, ужасно скучно».

Федя мог бы не говорить этих слов: Москвин в своей начальной паузе заставил нас поболеть вместе с Федей его скукой. Мы знаем, что она не отойдет от него, пока он не найдет себе места в жизни, а места для него нет.

Но как только Федя увидел, что заражает своей тоской Машу, он принялся отгонять тоску от нее. Его лицо засветилось любящей заботой. От него повеяло чудесным теплом. И самый приход цыган,

родителей Маши, и самая грубость их иска к нему уже не могли развеять и охладить этого тепла. Напротив, это тепло поднялось до благородной горячности в прямой, честной отповеди, обращенной к матери Маши: «Твоя дочь мне как сестра. Я ее честь берегу. И ты не думай. А люблю ее... Что же делать?»

В голосе у Феде—Москвина были слезы, словно он просил прощения за то, что и тут, в честном деле любви, у него нет выхода, как во всем, что делал и делает.

Без вины ли, с виною ли, но он вечно виноват; таким он ощущает себя в своем высоком смирении.

Федя—Москвин смущен, поражен внезапным появлением князя Абрезкова. Но, пряча свое волнение, он прежде всего спешит огордить Машу от всяких подозрений: «Эта девушка так же нравственно чиста, как голубь».

Он конфузится этих слов, так как ему неизбежно далее говорить о себе, но он произносит их твердо. Произнес — и тотчас же спешит взять какую-то тонкую, трудно определяемую вину на себя: «И мои отношения к ней дружеские. Если, может быть, на них есть оттенок поэтичности, то это все-таки не уничтожает чистоты — чести этой девушки».

Какие странные слова! (и, сказать в скобках, как нелепо они звучат обычно у исполнителей Феде!) Брать на себя вину в том, что «оттенок поэтичности» замешался в отношения между двумя людьми! Но у Москвина Федя знает тот мир, из которого пришел посланцем князь Абрезков, и хочет, чтобы весь суд этого мира относился всецело к нему, а не к той, кого он любит.

Федя был тверд, когда заботился о Маше, но теперь, когда предстоит какой-то разговор о нем самом, он еле сдерживает волнение. Москвин перебирает край скатерти, переставляет с места на место пепельницу, еще что-то и, наконец, заставляет князя, откинув все светские предисловия, прямо приступить к делу своего посольства — к разводу, необходимому для Лизы и Виктора.

Он поражает князя строгой отчетливостью своих представлений о характерах Лизы и Виктора. Он говорит про Каренина: «Я считаю его очень скучным, но очень хорошим, честным человеком... Да я знаю его туп... прямолинейность, консерватизм в этом отношении». Москвин—Протасов давал эти характеристики без малейшей ироничности, не заключая эти портреты ни в какую, самую тонкую сатирическую рамку (так делают другие исполнители). Какая тут ирония? Федя говорит только правду. «Не могу спокойно лгать», — это он говорит не только об унижительной процедуре развода, это он говорит обо всем, что ему приходится говорить и делать в так называемом «приличном кругу».

«Стыдно!»

Федя, в глубоком порыве искренности и вместе с величайшим самоужором, будто в тяжком прехе, признается князю в этом ежечасном, ежесекундном чувстве стыда, какое внушает ему самый процесс той жизни, которую недавно вел он сам и которую спокойно ведут все люди его круга.

«Стыдно!»

Феде не важно, понял ли князь сущность этого стыда или нет, ему невозможно было не сказать этой правды. Он ее сказал — и ощутил радостную силу победы над собой.

Посол, устраивающий счастье Лизы и Виктора, настойчиво ждет от него обещания расчистить путь для этого «счастья». Федя дает это обещание, дает так твердо и вместе с тем так просто, что князь задает ему вопрос, предельный по бессердечию: «Когда же?» И на этот вопрос Федя отвечает так же просто (превосходна, забываема была у Москвина эта простота выстраданной правды), так же ясно: «Ну, скажем, две недели. Довольно?»

Иными словами: «Две недели жизни... Этот срок не длинен? Это не слишком замедлит ваше счастье?» Но и в этом поистине трагическом подтексте не было у Москвина — Протасова никакой иронии, ни тем паче сарказма.

После ухода Абрезкова опять Федя, по ремарке Толстого, «сидит долго, молча улыбается». Радость, как цветок, постепенно распускается на сумрачном лице Феде, расцветает в усталых глазах и на его устах. Безмолвная, она постепенно воплощается в слова: «Хорошо, очень хорошо», в какое-то торопливое детское ободрение, почти понуканье самого себя: «Так и надо, так и надо». Федя переводит дух, точно поднялся на гору, и облегченно вздыхает: «Чудсно».

Это было освобождающее слово победы над самим собою.



Л. Н. Толстой. «Живой труп».
Федя Протасов — И. М. Москвин
Фото 1911 г.

Шестой картиной в печатном издании «Живого трупа» оканчивается третье действие. Художественный театр не делал тут антракта и прямо переходил к следующей, седьмой картине — «в трактире; отдельный кабинет». Федя готов совершить то, что обещал князю. Он пишет последнее письмо под аккомпанемент речей Ивана Петровича (В. В. Готовцев), философствующего на тему о самоубийстве.

Этот человек с длинными волосами и с окладистой бородой так пышно, с таким «смаком», наподобие героев Достоевского излагает свою философию самоубийства, что ясно, — он никогда не убьет себя. А Федя и не слушает его философского напутствия в смерть. Он только отмахивается от философа и, не отрываясь от письма, жадно глотает шампанское сухими губами. Федя торопливо запирает дверь за Иваном Петровичем. Вот, наконец, он один — с револьвером.

У Толстого далее следует ремарка: «Взводит, прикладывает к виску, вздрагивает и осторожно опускает».

У Москвина это была целая мимотрагедия. Сколько она длилась, минуту или больше (огромный кусок театрального времени!), но она держала зрителя в плену без времени, без отчета.

«Должен» и «хочу», — читалось на этом лице человека, уходящего из жизни, и вдруг выражение этого лица сменялось другим: «должен» и «не могу». Поза все та же. Револьвер — у виска. Рука не дрожит. Но глаза, расширенные, с углубившимся взором, точно изнемогают пред строгим взглядом смерти, смотрящей в упор, не выдерживают этого взгляда — и отворачиваются от нее. «Не могу». Матовая бледность уже покрыла лицо Феде. Его лицо теперь то самое, про которое молвят: «красше в гроб кладут». Он и готов был, еще секунду назад готов был туда лечь. Но — «не могу». Рука все еще у виска (измерение времени идет на секунды, может быть, на терции). И вдруг какое-то движение происходит в остановившихся было глазах, и прежде чем оно успело захватить все лицо Феде, на нем уже можно прочесть: «Не хочу!» Он точно вздрагивает от какого-то внутреннего толчка и, медленно отводя револьвер от виска, осторожно его опускает: он бережется даже от случайного выстрела.

«Мычит», — сказано у Толстого. Да, мычит. Борется, как животное, противящееся смерти, неизбежной, ненужной, непонятной. Смерть, еще несколько мгновений назад казавшаяся своей, познанной в мысли, принятой в сердце, оправданной совестью, теперь кажется враждебно-чуждой, жестокой, ненужной.

«Нет, не могу, не могу, не могу».

Но не только «не могу» звучит в этом тихом вопле, в этом стремительном отталкивании от смерти, — звучит в нем и «не хочу», «не должен».

Стук в дверь.

«Кто там?» — Федя бросается на этот стук, как будто в дверь стучит сама жизнь.

На пороге — Маша.

«После этого побледневшего лица, после уже не видящих глаз — прилив и взрыв внезапной жизни: вся радуга от смерти к воскресению»¹.

Концом этой потрясающей сцены — разговором с Машей и тем, как Протасов отзывается на ее план стать «живым трупом» — кри-

¹ С. Волконский, Художественные отклики, стр. 62.

тика не была довольна. Эфрос писал: «Игра сразу как-то скомкалась, стала неразборчивою, не похожею на правду»¹.

Критик ожидал продолжения того подъема, с каким Москвин проводил сцену самоубийства. Такого подъема действительно не было, но его и не могло быть. После высокого подъема, где решался вопрос: быть или не быть, не актер Москвин только, а Федор Протасов должен был чувствовать спад сил, убыль психической энергии. Он смертельно устал от предсмертных терзаний. Маша вернула ему жизнь, и он покорно воспринимает ее рецепт возвращения к жизни: он слушает и не слышит слов цыганки о романе Чернышевского. Он понял только одно: жизнь возвращена ему, и он покорно следует за той, которая возвратила ему жизнь.

Затем в биографии Феде Протасова наступает долгий перерыв. Первая картина пятого действия (девятая — по общему счету), которой открывалась в Художественном театре последняя, четвертая, часть спектакля, происходит несколько лет спустя.

Федя давно уже ведет жизнь «живого трупа». Он совершенно одинок. Между ним и кругом Карениных лежит теперь уже непреступная черта: он теперь на другом социальном берегу.

У Феде теперь, как и прежде, нет бунта, но отношение его к жизни на противоположном берегу уже установилось навсегда. Этого Федею, умудренного страдальческим опытом жизни, этого Федею, убежавшего с высокого берега хозяев жизни и принявшего в себя всю горесть другого, низкого берега, этого Федею Москвин показывает с особой любовью. Рассказ Феде «в грязной комнате трактира» он проводил с тихой грустью и душевной теплотой. Это отнюдь не «рассказ Мармеладова», это и не горестная повесть капитана Мочалки. Трактир грязен, стены его пропитаны сыростью, канарейка в клетке оглохла от пьяного шума, а грустный рассказ Феде дышит внутренним спокойствием обретенной правды:

«Всем ведь нам в нашем кругу, в том, в котором я родился,—три выбора, — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь. Это мне было противно, может быть, не умел, но, главное, было противно. — Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье — забиться — пить, гулять, есть — это самое я и делал».

Москвин—Протасов не поучал своего слушателя Петушкова, не превращал свою автобиографию в урок. Он просто рассказывал о себе, точно так, как рассказывали о себе всякие безместные русские люди, когда набредали на редкого человека, которого можно было повести в свое прошлое, как в свою убогую, но единственно жилую комнатушку.

Я знал людей, которые приходили во второй и в третий раз послушать этот рассказ Москвина, и всегда, как на первом представлении, загорались у слушателей глаза в ответ на Федины слова: «Не было изюминки. Знаешь, в квасе изюминка? — не было игры в нашей жизни».

¹ «Речь», 25 сентября 1911 г.

Эта «изюминка» так была подана Москвиным, что тотчас же стала крылатой. Уходя со спектакля, уже говорили: «Да, Москвин играл с изюминкой».

В следующей картине — «терраса, обросшая плющом». «Здесь царит прочный всюду покой, сдержанная радость семейного счастья в окружении заботливости и внимания. Гармонирует с этим теплое освещение, проникающее сквозь густую листву и дающее зеленоватые рефлексy на белых колоннах, белой летней мебели, светлых туалетах»¹.

Феди нет на этой террасе, но — удивительное дело! — все время казалось, что он где-то близко, что из-за зеленого плюща он смотрит на это «семейное счастье», смотрит без укора, добрыми усталыми глазами, и отчего-то становилось стыдно за эту слишком белую мебель, за этот слишком веселый плющ.

«Это ужасно! Он жив!» Это единственное восклицание джентльмена Каренина вскрывало не ужас его положения: «Она двумужница, и я преступник», а ужас этого корректнейшего бессердечия: Каренин потрясен тем, что ни в чем не повинный человек не убил себя ради их благополучия за зеленою стеною плюща.

С Федей зритель вновь встречался в сцене, происходившей в камере судебного следователя, которого замечательно играл И. Н. Берснев.

6

Сцена допроса Феди была торжеством Москвина, торжеством Художественного театра.

Это самая «толстовская» сцена во всей пьесе. Толстой, обличающий суд, — вот то истолкование, на которое многое толкает режиссера и исполнителя в этой сцене. Что может быть выгоднее для исполнителя, как из «обвиняемого» превратиться в «обвинителя» и сплотить реплики Протасова в обвинительную речь против суда?

Художественный театр и Москвин меньше всего хотели отдаться этому соблазну — превратить одну из самых важных страниц истории Феди Протасова в публицистическую сцену: «Толстовец и судебный следователь».

Москвин—Протасов не вел никакого публицистического боя с судебным следователем. Но чем более кроток этот человек, забитый, но не запуганный жизнью, чем меньше похож он со своею тихою скорбью на «принципиального» обличителя суда, тем сильнее его противление этому «законному» беззаконию грубого вмешательства в человеческую жизнь, с ее болью и радостью.

Sum tacenti clamant — эта латинская поговорка не выходила из памяти во все время москвинского молчания на допросе: «Он вопиет молчанием».

¹ В. С и м о в, Моя работа над «Живым трупом», 31

Сколько раз после, в других постановках, были повторены эти белые колонны с плющом! — С. Д.



Л. Н. Толстой. «Живой труп».
Саша — В. В. Барановская, Федя Протасов — И. М. Москвин
Фото 1911 г.

«Ваше имя?» — спрашивает Федю следователь.

«Ведь вы знаете», — тихо, безукорно, как человек человеку, отвечает Федя — Москвин, и этой простотой ответа делает нелепыми и самый допрос и всю остальную формалистику и казуистику следователяского допроса.

«Ваше звание, года, вера?»

Федя молчит. Это — то молчание, которое вопиет. Но следователю невнятен человеческий голос этого молчания. Он настойчиво ждет ответа. И Федя, внутренне краснея за него, глядит ему прямо в глаза:

«Как вам не совестно спрашивать эти глупости? Спрашивайте, что нужно, а не пустяки».

Следователь со злобной обидчивостью предупреждает:

«Я прошу вас быть осторожнее в ваших выражениях и отвечать на мои вопросы».

Но Федя и не думал наносить ему обиду. Подавив еле слышный вздох, он, сожалея этого некраснеющего человека, тихо-тихо продолжает:

«Ну, коли не совестно, извольте», — и, точно поднимая на плечи многопудовый груз скуки, диктует: «Звание — кандидат, года — сорок, веры — православной», и уже понуждает следователя: «Ну-с, дальше». Иначе сказать: ну, уж коли хочешь оставаться голым, пробегай же скорей мимо тех, кто одет и не любит голизны.

«Почему вам посланы были деньги?»

Федя молчит.

«Вы получали через Симонова посылаемые вам в Саратов деньги?»

Федя молчит.

«Почему вы не отвечаете?.. Так как же?»

Федя молчит.

Эти три молчания Феди у Москвина — три последние ступени его выжидания: авось совесть что-то прошепчет этому чиновнику в судейском сюртуке и он поймет, что у человека есть право на независимость своей души и на оборону ее от вторжений со стороны. Но вот, наконец, Федя перестал ожидать, и правда, прямая, открытая, беспощадная, заговорила его устами:

«Ах, господин следователь, как вам не стыдно?! Ну, что вы лезете в чужую жизнь? Рады, что имеете власть, и, чтобы показать ее, мучаете не физически, а нравственно людей, которые в тысячу раз лучше вас...»

«Прошу вас...» — взвизгнул от злости следователь, стукнув кулаком о стол. Но Федю уже нельзя остановить. Он словно вырос, словно разогнулся во весь рост и, как власть имеющий, отрезал:

«Нечего просить. Я скажу все, что думаю. А вы пишете, — обернулся он к письмоводителю, ахнувшему от его смелости и совсем приникшему к какому-то «делу». — По крайней мере, в первый раз будут в протоколе разумные человеческие речи...»

Он возвысил голос и с властной четкостью начал диктант правды:

«Живут три человека...»

Следователь откинулся на спинку стула от изумления. А писмоводитель (его прекрасно изображал А. А. Баров), повинувшись приказу Феде, принялся было писать этот странный протокол правды. Каренин и Лиза, вызванные к следователю, с изумлением смотрели на этого нового Федю, о котором понятия не имели. Откуда взялись у него эти слова, эта смелая мысль, эта власть заставлять себя слушать?

А Федя диктовал, смотря в лицо следователю:

«...И вы, получая 20-го числа по двугривенному за пакость, надеваете мундир и с легким духом куражитесь над нами, над людьми, которых вы мизинца не стоите, которые вас к себе в переднюю не пустят. Но вы добрались и рады...»

Взвизг очнувшегося следователя:

«Я вас выведу!»

И спокойный, исполненный величайшего достоинства отпор Феде:

«Я никого не боюсь, потому что я труп и со мною ничего не сделаешь: нет того положения, которое было бы хуже моего. Ну, и ведите...»

И вдруг какая-то искра юмора вспыхивает чуть заметно в глазах Феде, в его полуулыбке, и он не может сдержать эту полуулыбку, полуусмешку, обращенную к следователю:

«И как бы смешны вы были, если бы не были так гадки!»

Эта тонкая-тонкая усмешка Феде окончательно выводит из себя следователя.

«Уведите его! — кричит он почти истерически. — Я арестую вас».

На это Федя ничего не отвечает. Он оборачивается к Лизе и Каренину и, кланяясь, тихо просит:

«Так простите».

Он сейчас считает себя виновным пред ними, и в ответ на рукопожатие Каренина отвечает ему и Лизе низкий, низкий поклон.

Еще минута, и он поклонился бы им в ноги, в землю, как преступник, загубивший чужую жизнь.

Но они уходят, а его ждет тюремная камера.

Феде остается только умереть.

Как для первой попытки самоубийства, так и для сцены смерти Феде Толстой почти не дает ему слов. И, как тогда, Москвин достигал здесь незабываемой силы и высоты одним подъемом чувств и сложностью переживаний.

Как умирают на сцене — об этом можно бы написать книгу. Умирают с героическим порывом, с карающим гневом, с холодным отчаянием, с неутешным горем.

Федя Протасов у Москвина умирал так, как всего труднее умереть и в жизни и на сцене: с улыбкою — ко всем, с усмешкою — над самим собою.

«Кто же так умирает? — ворчали кое-какие присяжные свидетели множества театральных смертей. — Помилуйте, он умирал с каким-то юмором...»

Может быть, никто так не умирал, но так должен был умереть Федя Протасов. Когда над ним, упавшим с простреленным сердцем, наклонилась Лиза, он и тут попросил у нее прощенья за свою несуразность, за такую же неумелость умереть, как не умел он жить. «Прости меня, что не мог... иначе распутать тебя... Не для тебя... мне этак лучше».

Ей — ласка, теплая забота, себе — укор, согретый мягким юмором.

И последний всплеск сожаления и любви, направленный к другой женщине, с кем была связана его жизнь:

«А, Маша...» И опять, уже потухающая вместе с жизнью искра юмора, обращенного на себя: «Опоздала».

Слезы текут из глаз: это радостные слезы. Все кончено. Осталось только вздохнуть: «Как хорошо!» — вобрать полную грудью глоток воздуха и умереть с улыбкой счастья: «Как хорошо!»

Я помню, как расходились из театра после генеральной репетиции «Живого трупа». Тихо, сосредоточенно, будто действительно шли из митрофаньевского зала Московского окружного суда, где только что так неожиданно, так безапелляционно, и не приговором суда, а волей свободного человека, закончилось дело о дворянине Федоре Протасове.

Один, теперь уже давно умерший, писатель остановил меня тогда и сказал:

«Я дважды прочел книжку Черткова об уходе Льва Толстого и так и не понял, отчего и куда он ушел. А вот сейчас Москвин объяснил мне это. Я теперь знаю, отчего ушел Толстой, и понимаю, почему он не мог не уйти».

Эти слова мне показались тогда и продолжают казаться теперь лучшей оценкой исполнения Москвиным роли Федора Протасова.

С. Дурылин

ОБРАЗЫ ДОСТОЕВСКОГО

Еще так недавно отзвучал великий талант Ивана Михайловича Москвина... Еще все мы, его зрители, живем под обаянием той большой правды о жизни, которую он нес на сцену для каждого из нас, и той страстной любви к родной земле, которой он горел. Стоит только назвать имя Москвина, как один за другим встают перед глазами его сценические образы во всей их неповторимой душевной шире, и каждый из них вновь ведет нас к постижению сложной и цельной красоты его внутреннего мира.

Какую бы мы ни затронули тему в творчестве Москвина, вспоминая его создания или анализируя свои впечатления, мы никуда не уйдем от того идейного и нравственного содержания, которым он наполнял свое искусство, которым жил на сцене. Иначе мы рискуем обеднить или исказить его облик, остаться на поверхности привычных и неубедительных определений, не понять внутреннего смысла порою неожиданных переходов, противоречивых превращений и поразительных контрастов, определявших этапы его творческого пути.

Вне гуманизма Москвина, выраставшего из его потребности всей кровью, всем сердцем участвовать в борьбе за лучшего человека, нельзя постичь всей сложности его искусства. Вне его страстной человечности, в которой были беспредельная любовь и столь же беспредельная ненависть, тоска и гнев, протест и сострадание, нельзя понять до конца, что приводило его от царя Федора и Феди Протасова к почти химерическим образам Хлынова и Фомы Опискина.

Совесть, уязвленная неправдой, несправедливостью, злом, совесть, протестующая и не мирящаяся с поруганием человеческого достоинства, — вот самая глубокая внутренняя тема творчества Москвина в дореволюционные годы, когда он обращался к прошлому России и заставлял зрителя ощутить боль за ее искаженный собственничеством и бесправием облик.

Так великое сострадание трагедии «маленького человека» определило то огромное впечатление, которое произвело на зрителей его первое творческое соприкосновение с Достоевским — в спектакле «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра.

Судьба социального отщепенца так называемых «средних сословий», потерявшего свое неустойчивое, зыбкое место в уродливой жизни, построенной на всевластии капитала, горько обиженного и духовно растерянного, задолго до Москвина вызывала душевный отклик выдающихся русских актеров. Щепкин, Павел Васильев и особенно его гениальный предшественник Мартынов — каждый по-своему приходили к раскрытию этой судьбы: то с тихим и горестным сочувствием, то с тревогой и протестом. Не случайно Щепкин на склоне лет попытался воспринять казавшуюся ему чуждой драматургию Островского именно через образ Любима Торцова в комедии «Бедность не порок», а его друг Т. Шевченко причислял эту роль к лучшим созданиям великого артиста. И не случайно в биографию Щепкина вошел горестный и патетический образ тургеневского «Нахлебника». В бесчисленных водевилях, в которых трагическая театральная судьба заставляла Мартынова растрчивать свой гений, неожиданно возникали печальные, растерянные и жалкие фигуры мелкого петербургского люда, ютящегося на дне жизни. Мартынов желал и умел превращать эти водевили в трагикомедию, а их бегло очерченных персонажей — в родных братьев «бедных людей» Достоевского. Играя водевиль, он часто требовал от публики сочувствия и слез вместо веселого смеха. А венцом сценического пути Мартынова был, как известно, Тихон в «Грозе» Островского — образ, в котором прославился также его замечательный приемник на Александринской сцене — Павел Васильев.

Москвин вошел в мир «униженных и оскорбленных» иным путем и с иным ощущением своих внутренних этических связей с этим миром. Щепкин, Мартынов и Павел Васильев со всей чуткостью своей демократической совести откликались на конкретные явления в окружающей их действительности. «Бедные люди» 30—50-х годов из среды мещан и чиновников, опустившиеся, забитые и обезличенные, заливающие тоску вином в кабаках петербургских окраин, были их близкими современниками, жили бок о бок с ними, а не только на страницах «Станционного смотрителя», «Шинели» и ранних повестей Достоевского.

Для Москвина, когда он создавал образ Снегирева в «Братьях Карамазовых», все это было уже далеким прошлым. Новая эпоха принесла с собой новые социальные противоречия и новые человеческие трагедии. Глубокой и сильной современной пьесы, которая бы непосредственно отражала их, не было в распоряжении Москвина. Но в главах романа Достоевского, посвященных трагедии «Мочалки»-Снегирева, он нашел для себя близкий, психологически сгущенный материал, позволявший ему проявить в полную силу всю страстность своей природы актера — гуманиста и демократа. То, что создал Москвин в образе Снегирева, было, по существу, гораздо шире, чем защита деклассированных отщепенцев отошедшей эпохи, гораздо больше, чем яркая картина прошлого.

Спектакль «Братья Карамазовы» был поставлен Немировичем-Данченко в 1910 году, в момент самых напряженных его поисков материала для создания психологической трагедии.

Тема страдания и борьбы, всегда близкая ему, становится для него в это время, в эпоху глубокой политической реакции, основным смыслом театра, его первой задачей, философским и моральным назначением сцены. Не находя ей достаточно глубокого выражения в современной драматургии, Немирович-Данченко предпринимает инсценировку романа Достоевского.

Громадные актерские задачи, вырвавшиеся из психологической сложности Достоевского, главенствовали в этом спектакле как ни в одном другом. Этим определился характер постановки, скупой и сосредоточенной, простой до дерзости и вместе с тем широко раздвигавшей границы привычных сценических возможностей.

Спектакль «Братья Карамазовы» недаром вошел в историю Художественного театра как одно из самых полных проявлений его актерских сил. Каждый своим путем, Леонидов, Качалов и Москвин, захваченные Достоевским, пришли в нем к трагедийным вершинам своего творчества, надолго сосредоточив вокруг своих созданий взволнованные споры и приковав к ним напряженный общественный интерес.

Роль Снегирева, порученная Москвину, исчерпывалась двумя картинами: «Надрыв в избе», «И на чистом воздухе», шедшими одна за другой в первой части (первый вечер) спектакля. Несмотря на большой ее текст, состоявший, как и роль Ивана Карамазова, из монологов небывалого в театре протяжения, в сюжете инсценировки она была не более как развернутым эпизодом. В сюжете инсценировки, но не в концепции спектакля, для которой человеческая драма «Мочалки» имела первостепенное значение. В творческой же биографии Москвина эта роль была событием, которое позволило вновь говорить о его трагическом таланте, а главное — о его большой душе, способной переполняться великой жалостью к человеку и великим гневом за его искаженный, изломанный обидою облик.

Москвин воспринимал «надрывы» Снегирева вне той специфической болезненности, в которой исполнители произведений Достоевского видят иногда его особую природу, его «стиль». Он ничего не раскрашивал в переживаниях Снегирева и ничего не подчеркивал во внешних проявлениях его истрадавшей души. Он просто и беззаветно брал на себя всю непоправимость его затаенной раны, защищал его любовь и принимал сжигающую его неистребимую гордость. Отдаваясь «надрыву» Снегирева, он жил нестерпимой болью за его раздавленное и изувеченное человеческое достоинство.

Тогда, в спектакле, как и позднее, в концертных отрывках из «Братьев Карамазовых», он заставлял нас, позабыв о том, что мы в театре, отдавшись в его власть, приникнуть к обнаженному кровоточащему страданию, к трагедии нищего, но чистого, униженного, но гордого человека, пережить ее до слез, до потрясения и не оторваться от этого страдания, пока он сам не вознаградит его и не выисит просветленным внутренним торжеством: се человек!

С первых же секунд картины «Надрыв в избе», как только зритель переступал вместе с Алешей Карамазовым порог убогого жилища штабс-капитана в отставке Снегирева, Москвин захватывал его



Ф. М. Достоевский.
«Братья Карамазовы».
Снегирев — И. М. Москвин
Фото 1910 г.

ощущением острой до боли жалости, «горячей волной захлестывал сердце», по выражению одного из критиков, писавших о спектакле. Жалкий на вид в своем ветхом рыжем пальто и парусиновых брюках, с реденькой рыжей бородой-«мочалкой» и с испуганно бегающими глазами, весь суетливо-взбудораженный, он от этого еще сильнее ранил своими до отчаяния беспомощными злобными выходками и наскоками, своей бессильной колючестью. Всем существом воспринял и передал Москвин пронзительную характеристику, данную Снегиреву Достоевским: «Было в нем что-то угловатое, спешащее и раздражительное. Хотя он, очевидно, сейчас выпил, но пьян не был. Лицо его изображало какую-то крайнюю наглость и в то же время, — странно это было, — видимую трусость. Он похож был на человека, долгое время подчинявшегося и потерпевшегося, но который как бы вдруг вскочил и захотел заявить себя. Или, еще лучше, на человека, вас ударить, но который ужасно бо-

которому ужасно бы захотелось итися, что вы его ударите».

Неожиданное вторжение Алеши в его «недра», казалось, пробуждало в Снегиреве—Москвине последние остатки гордости. Во что бы то ни стало ему надо было «заявить» о ней и защитить ее от возможных оскорбительных сожалений. И он защищался яростно, судорожно, с вызовом и шумливым юродством, — он не желал ничем прикрывать своего падения, несчастья, лохмотьев, грязи и убожества этих нищенских тряпок и кроватей, на которых жалась его голодная больная семья; он с шутовским упоением подносил Алеше самое бесчестье свое, которым был обязан его брату.

В страшной самозащите человека, загнанного на последние задворки жизни, он сладострастно обнажал то, что хотели бы скрыть его близкие, хоть и отлично видел, как они внутренне корчились от стыда и боли за него.

В иные минуты, казалось, он мучительно искал хотя бы подобия какого-то равенства, какого-то намека на этическую норму, чего-то похожего на уважение. «Вы даме представляетесь, надо встать-с!» — вскрикивал он, указывая Алеше на свою сумасшедшую жену, и при этом, как передает в своем описании сцены П. Яревич, «злобно и сильно толкал его».

Но мучительнее всего было смотреть на него, когда он не выдерживал своей роли и, сорвавшись с пронзительного фарсового тона, вдруг весь отдавался горю, жалости, нежности, как в тот момент, когда он бросался утешать расплакавшуюся сумасшедшую «маменьку», руки ей целовал, гладил ее по лицу, сам готовый расплакаться. И еще яростнее становилось после этого его надрывное шутовское отмишение.

Далее следовала сцена «И на чистом воздухе» (на пустыре, перед забором, возле большого серого камня), которая сохранилась потом в концертном репертуаре Москвина.

В этом опромном, почти непрерывном монологе необыкновенного внутреннего напряжения Москвин до конца, до глубочайших тайников души раскрыл перед нами трагический образ Снегирева. Неотрывно следя за его то тоскливыми, то гневными глазами, впитывая в себя его щемящие интонации, то растерянные от подступающих к горлу слез, то исступленно-вызывающие, не в силах оторваться от его суетливых, бесприютных рук, мы воспринимали потрясающий человеческий смысл этой сцены. А смысл ее — в том, как из-под грубых покровов злого юродства, гаерства, наглости, страха вдруг вырастает на ваших глазах человек с раненым сердцем, пылающим любовью, неистребимо гордым, не тронутым никаким унижением.

Снегиреву надо, необходимо излить Алеше свою душу, надо, чтобы он понял и оценил его Илюшечку. Но ведь Алеша — Карамазов, брат того самого человека, который на площади, всенародно, ни за что ни про что его обесчестил, который заставил его сына испытать всю горечь унижения, всю страдальческую тоску и стыд неотомщенной обиды. Вот почему сцена начинается с мучительно долгой паузы. Москвину невыразимо трудно и больно начать говорить.

Он вначале цепляется за форму спокойного повествования, как будто хочет только «изложить факты»: «Я вам там всего изъяснить не мог-с, а здесь теперь сцену эту вам опишу-с. Видите ли...» — начинает он просто и обстоятельно, сделав над собою невероятное усилие. Но сразу, как только он начинает вспоминать безобразную сцену перед трактиром, как пьяный Дмитрий Карамазов выволок его за бороду на площадь, и как это увидел Илюша, и как бросился к



Ф. М. Достоевский.
«Братья Карамазовы».
Снегирев—И. М. Москвин
Фото 1910 г.

его обидчику и стал целовать ему руку: «Пустите, пустите, это папа мой, папа, простите его», — искусственно взятый им на себя повествовательный тон уступает место бесформенному, ужасному, душному отчаянию. И эту сцену, и болезнь Илюши, и их одинокие прогулки на пустыре, и домашние подавленные надрывы — все он сейчас переживает вновь и заставляет пережить зрителей.

Он цепляется за ёрнические словечки, опять хватается за выверты и паясничанье, как бы наслаждаясь своей приниженностью и всячески выставляя ее напоказ. И вдруг появляется на его побелевших губах бесконечно тоскливая, виноватая улыбка (она всегда вызывала в памяти слова Тютчева о «возвышенной стыдливости страданья»), улыбка, которая пронзает вас.

В его рассказе об Илюше были куски такой предельной, выстраданной простоты, такой огромной, горестной искренности, что казалось — вот-вот брызнут из его глаз слезы. За эти мгновенья, за свою слабость он мстил себе сейчас же, еще беспощаднее, чем в первой сцене, как будто хотел растоптать самого себя, как будто готов был броситься на молчащего Алешу, — такая в нем бушевала мучительная, беспомощная ярость.

Но главное, чем он жил в своем рассказе и ради чего рассказывал, — это гордость за сына, за человека в нем: «В маленьком существе, а великий гнев-с... Обыкновенный мальчик, слабый сын, — тот бы смирился, отца своего застыдился, а этот один против всех восстал за отца. За отца и за истину-с, за правду-с».

И еще, когда он рассказывал о своих дочерях, об их молчаливом, тайном нравственном подвиге, он словно становился выше ростом, и страшный, униженный мир, в котором он жил, казался нам чище и достойнее любого мещанского благополучия.

Нежность Москвина—Снегирева к Илюше такая горячая, такая страстная, что становится в его рассказе почти физически ощутимой: кажется, что он и сейчас сжимает его в объятиях, утешает и успокаивает, убаюкивает и целует. Ни одно слово, ни один жест Москвина не могут показаться при этом сентиментальными — слишком он полон большого искреннего чувства.

Пытаясь ввести Алешу в свое «святая святых» и вместе с тем инстинктивно поглощенный судорожным исканием всяческих масок и защитных завес, он поистине застигнут врасплох предложением денег. Совсем растерявшись, «спеша и торопясь», как сказано у Достоевского, он хватается за неожиданно свалившееся счастье, приходя постепенно в какой-то детский безмерный восторг, уверяя и себя и Алешу, что он может, имеет право принять эту помощь. Потерянный человек, к которому вдруг — и так просто — вернулась вера.

Но еще один лишний Алешин шаг — и вот уже дикая боль исказила только что просиявшие глаза, вздернула бровь, свела судорожно руки. Начинается последний трагический фарс, «фокус-покус» Мочалки, его расплата за безнадежно опоздавшие благодеяния.

Как долго еще потом звучала в ушах эта его неистовая, злая, самозабвенная, четырежды повторенная на разные лады фраза: «Вот вам ваши деньги-с!..», когда он каблуком втаптывал в землю Але-



Ф. М. Достоевский. «Братья Карамазовы».
Алеша — В. В. Готовцев, Снегирев — И. М. Москвин

Фото 1910 г.

шины ассигнации. Как врезалась в память эта действительно «неизъяснимая гордость» и чистота его преображенного облика, когда, весь выпрямившись, словно освободившись от гнета, со сверкающими, ясными глазами он твердо и повелительно говорил Алеше: «Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает-с!».

Размах творческих тяготений Москвина всегда ошеломляет его зрителей. Как может актер, еще вчера потрясавший трагическим надрывом униженного штабс-капитана Снегирева, предстать сегодня на этой же сцене во всей отталкивающей силе Фомы Опискина? Как могут уживаться в одной сценической биографии трогательность «станционного зрителя» и дикое самодурство Хлынова? Как может актер такой необыкновенной душевности, искренности, не способный создавать образ иначе, как только из самого себя, бесконечно чуждый рассчитанному искусству лицедейских трансформаций, проявлять себя с почти равной силой в этих крайних противоположностях?

Было бы, по-моему, большой ошибкой рассматривать отдельно и особо созданные Москвиным образы сатирического плана, воспринимая их только как новое, неожиданное проявление многогранности его актерского мастерства. В его сценической многоликости, в огромности его диапазона, сочетавшего резкость сатиры с тончайшим, острым драматическим переживанием, мне видится глубокое внутреннее единство. Вспоминая вслед за Мочалкой и Симеоном Выриным такие образы, как Пазухин, Хлынов, Фома Опискин, мы все еще находимся в пределах той самой главной внутренней темы творчества Москвина, которая раскрывала многое в его мировоззрении.

Мир «униженных и оскорбленных», сочувствие и сострадание и страстное заступничество за «маленького человека» старой России еще не исчерпывали всей активности москвинского отношения к жизни и к людям. Пережив на сцене беспредельную обиду за изуродованного обществом человека, он не мог не искать образов и красок для творческого отмщения, для яростного уничтожения обидчиков. Такова была природа его человечности и его страсти, что она толкала его от потрясающей защиты оскорбленного достоинства, гордости, права, веры к обвинению и клеймению тех, кто уродует человека несправедливой, угнетающей властью, к творческому ниспровержению тех общественных сил, которые порождают и питают эту власть.

Среди этих ненавистных стародавних сил, явственно видимых ему в жизни дореволюционной России, была одна, к которой он относился всегда особенно болезненно. Это была стихия эксплуататорства. Москвин воспринимал ее широко, охватывая и материальные и духовные ее проявления, ощущая ее тлетворность и в малом и в великом, в частном случае и в судьбах народа. В дореволюционные годы он как художник был еще очень далек от сознательного углубления в ее экономические и политические причины. Глубокая социальная несправедливость оборачивалась для него по преимуществу этической стороной, поражала его эмоционально. Он с гневом и непримиримостью обрушивался на эту злую стихию. Он искал, может быть,

порою бессознательно, ощупью, инстинктивно, но всегда страстно и самозабвенно ее предельного творческого обнажения. Мне представляется, что именно так он приходил к созданию своих сатирических образов, особенно, когда я думаю о том, что кажется общим и единым в лучших из них, в самых прославленных.

Охватывая в произведениях Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Островского темные стороны прошлого, всматриваясь сквозь образы их пьес в искаженные собственничеством черты человека, Москвин воспитывал в себе удивительную зоркость к процессу губительного отравления, к его истокам и к его трагическим результатам. Этим он жил потом на сцене, создавая страшные фигуры Пазухиных, Опискиных, Хлыновых. Ему было мало самых ярких иллюстраций, самых ядовитых карикатур, самого резкого гротеска для того, что он имел сказать о них и ими. Он должен был пропустить их через самого себя, через свое потрясенное и негодующее творческое существо. Москвин впитывал в себя питающие их органические жизненные соки, он сам становился отравленным, он нагнетал в себе яд. Он призывал на помощь фантазию, смешал собственные душевные свойства, он преувеличивал, сгущал краски, менял обличия. Он отдавался хитрейшим внутренним приспособлениям. Он начинал воистину жить отталкивающими страстями, уродством злой души, чтобы всем своим страшно преображенным существом прокричать о чудовищности, о преступности корыстной и жестокой власти человека над человеком.

Рассказывая театральной молодежи о том, как он работал над образом Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского, Иван Михайлович вспоминал: «Я начинал сосредотачиваться, искал в себе свежие чувства, и, почувствовав, что во мне тоже живет «маленький мерзавец», я старался довести это чувство до большой степени, усложнить его, и благодаря этому передо мной начал вырисовываться цельный образ... ..Фома Опискин — человек, который закусил удила и несется без удержу... ..Я всегда стремился кого-нибудь оскорбить и показать этим, что я всемогущий человек».

Так сатирический образ становился близким Москвину, занимая свое не неожиданное, а внутренне законное место в его жизни и в его мировоззрении.

Сатирические создания Москвина, представляющие другую сторону его главной, единой и целостной творческой темы, вошли в его жизнь ярчайшей и внутренне необходимой антитезой. В них его комедийный талант неотделим от драматического, именно это определяет их общественную значительность и художественную неповторимость. Самые яркие из них отмечены тем «реализмом, доведенным до символа», к которому всегда, каждый по-своему, стремились Станиславский и Немирович-Данченко и который они так редко признавали достигнутым в театре. Главные жизненные черты Пазухиных, Хлыновых и Опискиных выростали в творчестве Москвина до таких чудовищно реалистических гипербол, становились такими монументальными и многозначительными, окутывались для каждого зрителя такими сложными живыми ассоциациями, что уже не требовали никаких дополнительных отвлеченных обобщений.



Ф. М. Достоевский.
«Село Степанчиково»
Фома Опискин — И. М. Москвин.
Фото 1917 г.

Тот, кто видел Москвина в роли Пазухина, назовет его олицетворением собственничества. Апофеоз самодурства, воплощенное безудержное «нашему идраву не препятствуй!» — его Хлынов. Трудно найти в искусстве более ёмкое образное представление о ханжестве и хамстве, чем его знаменитый Фома Опискин. Каждый из них в исполнении Москвина вобрал в себя самые существенные, самые кричащие и ядовитые краски ненавистных ему явлений. В каждом из них сквозь цветистую характерность отжившего быта обнаружилось нечто живучее, не проходящее скоро, разросшееся неправомерно, но могущественно, угрожающее свободе, требующее преодоления и изжития. Символическая обобщенность этих образов, никак не задуманная заранее, чуждая всякой абстракции, возникала из

силы его гнева, из пафоса его отрицания, конгениального сатире Салтыкова и раннего Достоевского. Эти сценические образы символичны в той же степени, в какой символичны для русского читателя вымышленный Островским город Калинов, где действуют герои его пьес, как Крутогорск Салтыкова-Щедрина, где разыгрываются пазухинские страсти, как некое село Степанчиково, где царит Фома Опискин. Символизм сатиры Москвина возникал из безошибочности его творческого прицела, при котором всякая найденная им жизненно верная подробность помогала направить удар в самую сердцевину большого общественного зла. Этот символизм исходил из его собственного «горячего сердца», из его уязвленной и взыскующей человечности.

Два образа, созданные Москвиным в инсценировках произведений Достоевского, отделены друг от друга в его творческой биографии семилетним перерывом: роль Фомы Опискина в спектакле «Село Степанчиково» была им впервые сыграна 13 сентября 1917 года. Но в концертных выступлениях Москвина последних лет штабс-капитан Снегирев и Фома Опискин часто являлись рядом; Иван Михайлович любил исполнять отрывки из этих ролей в один вечер. Очевидцы помнят, какое громадное впечатление производило на зрительный зал это поразительное превращение. Обозначенное скупыми внешними штрихами мимики, жеста и походки, оно было, по суще-

ству, сугубо внутренним, душевным. После потрясения от «исповеди горячего сердца» Снегирева казались невероятными не внешние отталкивающе характерные черты «российского Тартюфа» — Фомы Опискина, вдруг искажавшие то самое лицо, которое мы только что видели заплаканным, просветленным и неимоверно гордым, — поражала возможность в нем перехода от беспредельного сострадания к такой же беспредельной бичующей ненависти.

В «Смерти Пазухина» и «Горячем сердце» Москвин всей душевностью своего таланта восставал против оскорбительной, унижающей и хищнической власти денег, расшатывая яростной сатирой материальные первоосновы собственничества и самовластия. В «Селе Степанчикове», а позднее в «Унтиловске» он создал образы хищников и властолюбцев более сложного, утонченного психологического склада, выросших на той же почве. В обоих этих спектаклях он привлекал свое внимание к тому, что называют «моральными язвами» общества, к живущим за чужой счет эксплуататорам духовной слабости, к паразитирующей безнравственности.

Фома Опискин Москвина был прежде всего изощренным палачом, маленьким и злобным истязателем, который мстил за свою ничтожность всем, кто так или иначе попадал в орбиту его влияния. Актер был равен автору в тонкости приспособлений, которыми Фома Опискин тешил свое уязвленное самолюбие бывшего шута и вечного приживала, избредая для окружающих моральные пытки. Москвин в этом спектакле стал воплощенной манией величия взбесившегося хама. Но это была мания, не сосредоточенная в себе, какой она бывает иногда у психических больных, а как бы сознательно раздутая, активная, опасная, разрушительно-злобная, дьявольски капризная и навязчивая. Недаром рецензент одной из газет, говоря о своих впечатлениях от Москвина — Опискина в спектакле Художественного театра, писал: «Были моменты, когда зритель рабски втягивался в навязчивый, совершенно непреодолимый кошмар этого тинистого и смрадного болотца человеческой души».

В беседе с молодыми актерами Иван Михайлович сам рассказывал о том, как эта неисчерпаемая и ненасытная мания величия ма-



Ф. М. Достоевский.
«Село Степанчиково».
Фома Опискин — И. М. Москвин.
Фото 1917 г.

ленького ничтожества с сильной волей становилась для него актерски главной действенной задачей всей роли: «Я помню, как было у меня с Фомой Опискиным в пьесе «Село Степанчиково» по повести Достоевского. Я в этой роли внушил себе такую мысль: «Хочу быть королем. Хочу быть первым, хочу, чтобы королевское кресло было у меня. Буду делать все безобразия, только бы быть первым». И у меня получился жуткий образ. Фома никого и ничего не признает и прет по своей линии. Его выгнали вон, он вылетел с балкона, попал в овраг, он унижен. А через три секунды, как ни в чем не бывало, он опять хочет быть королем, опять карабкается на трон».

А. Д. Попов, участвовавший в спектакле «Село Степанчиково» совсем еще молодым актером, недавно поделился своими воспоминаниями о работе Москвина над ролью Фомы Опискина в статье «Природа сценического юмора у Москвина». Приведу отрывок из этих воспоминаний, в которых очень сжато и точно, с профессиональной меткостью запечатлены некоторые детали подхода Москвина к роли, детали в кавычках, знаменовавшие на самом деле ступени постепенного органического слияния актера с образом:

«На простое и приветливое лицо артиста Москвина от репетиции к репетиции наносились черты холодного бессердечия и тупости. Видимое зарождение образа наметилось у Москвина на тех репетициях, когда он стал находить для этой роли особые глаза и необычный склад губ. Впоследствии это были глаза и рот жабы. На таких удачных репетициях я смотрел на него, и мне начинало казаться, что у Фомы должны быть холодные и влажные руки. И вот однажды появился в руках знаменитый платок, с которым Фома—Москвин впоследствии уже не расставался. Образ российского Тартюфа шел к своему художественному завершению».

Как ни была страшна тяжелая и злая маска, ставшая живым лицом Москвина в спектакле, она еще обманывала каким-то кажущимся благообразием по сравнению с внутренним уродством его Опискина. По самому началу могла еще вводить в заблуждение эта внешность, в которой было что-то от дьякона и что-то от начетчика, а может быть, от педанта-учителя старых времен. Впрочем, последние остатки относительного благообразия исчезали мгновенно, как только этот человек начинал проявлять себя в действии.

Образ Фомы Опискина иногда раскрывался сценически в прямых и открытых проявлениях его иступленной злобы, мстительного человеконенавистничества. Но еще гораздо страшнее были у Москвина те личины, фокусы и представления, которыми он искусно поддерживал свою страшную деспотическую власть над обитателями села Степанчикова. В этих-то личинах и представлениях и обнаруживалась сценически вся сила Фомы, все властолюбие, почти сводившее его с ума, вся мерзость его ханжества и вся его безграничная наглость. Неудачник и завистник в заветной области науки и литературы, каким рисует его Достоевский, Фома Опискин был зато в исполнении Москвина великолепным актером, умеющим заставить окружающих себе поверить. Свой главный «спектакль» он разыграл в знаменитой сцене с полковником Ростаневым. Сцена

начинается с того, что добрейший, рабски преданный Фоме, всегда безропотный полковник Ростанев, владелец села Степанчиково, не выдержав наглости своего распоясавшегося «друга», решает расстаться с ним и предлагает ему деньги, с тем чтобы тот зажил самостоятельно, отдавшись своим любимым «литературным» занятиям.

Во время этого монолога полковника лицо Фомы — Москвина выдавало в скупой и незабываемой мимике напряженную работу его подлой мысли. Левый его глаз почти совсем закрыт, зато правый то бешено бегаёт, то судорожно застывает, вперяясь куда-то в пространство, прямо перед собой. Мышцы лица дрожат от напряжения и вот-вот выдадут его испуг. По временам он облизывает пересохшие губы и беспокойно ёрзает в своем кресле. Но вот приоткрылся, злобно сверкнул и другой глаз: Фома, очевидно, на что-то решил. Успокоился. Спокойно, очень

тихо спрашивает, как бы очнувшись: «Деньги? Где же они, где эти деньги?» Берет их у полковника, выдерживает великолепно рассчитанную паузу — и представление начинается. Разбросав и растоптав «эти миллионы», неторопливо, со вкусом и «нажимом» заправского провинциального актера, насладившись растерянностью полковника и его мгновенным раскаянием при виде такого благородства, Фома садится на своего конька — красноречие. Тут Москвин проявляет мастерство поистине тончайшее. Своеобразный ритм этого витиеватого словоблудия, в котором Достоевский пародийно использует все богатство изощренной риторики, как будто дает Фоме ощущение своей непобедимой силы. Он купается в ней. Он обволакивает какой-то змеиной цепкой интонацией все эти риторические вопросы и восклицания, повторы и гиперболы, метафоры и сравнения, отступления и параллели. Как бы поднося эти затейливые словесные постройки к самому носу собеседника, он нагнетает интонации, смакует их, пыжится и раздувается, — жаба! Ни на одну секунду он не выпускает растерянного полковника из-под гипноза этого безудержного словесного потока. Завравшись и споткнувшись в середине какого-то нелепейшего сравнения, он моментально изображает якобы намеренное «обнажение приема» и, еще сильнее распалаясь, несется дальше. Когда полковник пытается сам воспользоваться «высоким



Ф. М. Достоевский.
«Село Степанчиково».
Фома Опискин И. М. Москвин
Фото 1917 г.

слогом», чтобы хоть как-нибудь защититься от его напора («Но, Фома, ведь это уже было, так сказать, высшее посягновение, Фома!» — лепечет несчастный Ростанев, обливаясь потом), он впадает в настоящее бешенство. Шипя и брызгая слюной, срываясь на крик, он спешит воспользоваться своим преимуществом и заставить его сейчас же, не сходя с места, исполнить самую дикую свою прихоть. С гнусавой монотонной настойчивостью он диктует полковнику галimatю, которую тот должен повторить, чтобы усладить его душу, дважды назвав своего мучителя «ваше превосходительство». На его расплывшемся в злобной улыбке лице — полное блаженство. Теперь он доволен, упоен унижением своего благодетеля, он успокоился, он сыт. Уже не влорадством, а елейным смирением полны его заключительные сентенции. Фома произносит их распевом священнослужителя, с торжественным и широким жестом. Он и сам почти умилен, заливая своего вновь послушного раба липкой патокой ханжеской, фарисейской проповеди.

Такое же сложное представление разыгрывал Фома—Москвин в финале спектакля, когда неожиданный поворот событий, чуть было не сваливший его с «королевского трона», заставлял его импровизировать самые неожиданные театральные эффекты. В том же неудержимом и гипнотизирующем ритмическом потоке блудливой риторики он находил краски своей, опискинской, величественности, воцаряясь вновь в селе Степанчикове.

Москвин—Опискин был страшен в припадках открытой иступленной злобы, когда он прорывался визгливой захлебывающейся площадной бранью, вдруг обнажавшей все безмерное хамство этого велеречивого ханжи. Злобу эту Москвин иногда доводил до какого-то изуверского шаманства, до пафоса, и страшным был его вопль: «Я на то послан самим богом, чтобы изобличить весь мир в его пакостях!» Но особенно жутким становился Фома—Москвин в своем неожиданном смирении, в роли «соединяющего сердца», в словах о «любви к человеку», в которых измученные им обитатели села Степанчикова уже не слышали скрытой лютой его ненависти, его на время отложенного, но неотвратимого торжества.

В 1917 году, когда спектакль «Село Степанчиково» впервые шел на сцене Художественного театра, зрители и критики воспринимали в образе, созданном Москвиным, в его «торжествующем хамстве» нечто еще далеко не изжитое, будящее живые ассоциации и потому особенно волнующее. Так, параллель с Распутиным была у всех на устах, возникала почти в каждой газетной рецензии, придавая спектаклю характер общественного события, политическую остроту. Так обобщенно и так предостерегающе была раскрыта Москвиным в образе Фомы Опискина сила ханжеского самовластья.

В. Виленкин

ПАЗУХИН

Роль Прокофия Пазухина в пьесе Щедрина «Смерть Пазухина», впервые сыгранная Москвиным 3 декабря 1914 года, раскрыла новые стороны его актерского дарования. Этой работе Москвина предшествовали созданные им образы Феди Протасова («Живой труп») и капитана Мочалки («Братья Карамазовы»), а вскоре после роли Пазухина Москвин сыграл Фому Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского. Чередование таких ролей на протяжении двух-трех сезонов не могло пройти бесследно для художника. Если в искусстве, с которым был сыгран Прокофий, можно было обнаружить черты предельной простоты, отличавшие исполнение Москвиным роли Феди Протасова, и одновременно глубокое проникновение в извилины душевного мира человека, как это имело место в роли капитана Мочалки, то трактовка Опискина была дальнейшим развитием ярко сатирической тенденции, выраженной Москвиным в роли Пазухина.

В галерее персонажей, созданных Москвиным на сцене Художественного театра, образ Пазухина, насыщенный глубоким социальным содержанием и отличающийся остро сатирической выразительностью, занял важное место.

Спектакль «Смерть Пазухина» имел большое значение в истории самого театра. Он явился очередным звеном в блестящей цепи классических спектаклей, которые поставил МХТ в период между двумя революциями. Но новым в «Смерти Пазухина» было то, что здесь впервые в Художественном театре зазвучали сатира, памфлет. Оценивая в эти годы спектакль «Горе от ума», поставленный еще в 1906 году, Вл. И. Немирович-Данченко писал, что «наше «Горе от ума» в конце концов все-таки сведено к красивому зрелищу, лишенному самого главного нерва — протеста, лишенному того, что могло бы лишний раз дразнить и беспокоить буржуазно налаженные души».

Постановка «Смерти Пазухина» возвращала театр к политическим и общественным проблемам.

«Пьеса Щедрина, — писал Москвин, — вплотную подвела нас к изображению глубоких, сочных и ярких типов русской классической литературы. Гениальный сатирик схватил дореформенный быт Рос-

сии во всем его страшном многообразии и разоблачил его со всей силой гневного смеха. Театр в этой постановке переходил от привычных и уже полюбившихся зрителю чеховских полутонов к гораздо более яркому и монументальному реализму, сохраняя при этом ту жизненную простоту, без которой наш театр не мыслил искусства».

В «Смерти Пазухина» Щедрин порывает с либеральными иллюзиями, которые были ему присущи в начале литературной деятельности. Сюжет пьесы несложен: перед нами борьба нескольких групп людей за наследство умирающего старика Пазухина. Все здесь борются за деньги, за обладание капиталом, ибо деньги «делают тварь человеком». В пьесе Щедрина с огромной силой разоблачается темное царство русской дореформенной провинции, ее звериный быт, прикрываемый старообрядческим поучением, внешним благочестием и набожностью, чинным уютом купеческого дома. Стихия стяжательства убивает у этих людей все естественные чувства. Человек человеку — волк. Страсти обнажены, чувства гиперболически подчеркнуты, характеры раскрыты во всей своей звериной сущности. Такой предельной остроты сатирической выразительности не знала драматургия Островского, и неправ был Иванов-Разумник, увидевший в «Смерти Пазухина» всего лишь «недурную бытовую пьесу, написанную под явным влиянием Островского».

«Добродетель... тьфу, бишь! порок наказан, а добродетель... да где ж тут добродетель-то!» — заканчивает пьесу Живновский. И в самом деле, добродетель в пьесе отсутствует: все лгут, лицемерят, подозревают друг друга. В этом темном царстве люди ради денег ежеминутно готовы на преступление. Мир собственнических интересов — таков материал пьесы, страсть к стяжанию — такова ее стержневая идея. Щедрин в «Смерти Пазухина» как бы закладывает фундамент своих будущих обличительных очерков и хроник, разоблачая капиталистическое хищничество. Срывая маску с Фурначева, пытавшегося обокрасть Прокофия Пазухина, он одновременно с великой силой презрения и негодования развенчивает собственнические вождения и «законного наследника».

Основными задачами спектакля при его постановке в 1914 году театр выдвигал: «1) создание быта, захваченного Щедриным в... ярких и сочных чертах... 2) отыскание той высшей свободы и правды, которая лежит в основе всей пьесы, 3) достижение при всем этом сатирического характера спектакля».

Но, стремясь к «абсолютному знанию быта», в поисках самых сочных, хлестких и разительных его черт, театр в ту пору невольно приходил к показу этнографически точной бытовой картины жизни купечества средней России, к показу мрачного и тесного уклада старообрядческой семьи. Вот почему театр невольно смягчал остроту искомой сатирической выразительности спектакля, а желая отойти от полутонов, психологических нюансов в актерском исполнении к темпераментным переживаниям, к яркому и монументальному реализ-

му, театр не сумел подчеркнуть всей гнусности быта щедринских героев. Заботясь же о драматической заостренности образов и ситуаций, театр наибольших удач достигал в донесении до зрителя комедийной стороны пьесы. МХТ, находившийся в полосе творческих раздумий, не мог раскрыть в спектакле в полном объеме щедринскую сатиру, хотя ряд исполнителей и достигал реалистической четкости и остроты щедринского рисунка.

А. В. Луначарский видел этот спектакль в 1924 году. Отмечая его большие достоинства, он писал, что «в исполнении Художественного театра не было достаточно злобы... Было страшно весело. Чудесное искусство актеров как бы примиряло с действительностью... Изящество рисунка, мягкость его туше очаровывают нас и смягчают остроту впечатления».

Возобновляя в феврале 1939 года комедию Щедрина, Художественный театр развил заложенную в пьесе сатиричность, ярче подчеркнул ее и сделал спектакль политически острее. Если в постановке 1914 года колорит быта и элементы сентиментальной жалости к человеку порой затемняли политическую остроту темы, то теперь



М. Е. Салтыков-Щедрин. «Смерть Пазухина».
Прокофий Пазухин—И. М. Москвин, Фурначев—В. Ф. Грибунин
Фото 1914 г.

театр резко заострил бичующую щедринскую сатиру. Театр акцентировал звериную природу щедринских героев, их алчность, жадность и хитрость в достижении целей. Театр создал спектакль острый, драматически напряженный, едкий, ядовитый. Отведя на задний план воспроизведение бытовой среды, театр предельно обнажил тему Прокофия Пазухина как томление по деньгам, капиталу и страсть к стяжательству, и тему Фурначева — как лицемерие и ханжество, прикрывающие преступную душу.

В основу своего исполнения роли Прокофия Пазухина Москвин положил принципы, выдвинутые как общие принципы всего спектакля: сатиричность не через внешнее преувеличение, а на основе глубокой жизненной правды; воспроизводство быта через самое сочное и яркое его раскрытие; создание крупных типических образов в их ярких, темпераментных переживаниях. Идя таким путем, Москвин создал правдивый, психологически содержательный образ большого типического обобщения, сильный не только индивидуальной характеристикой, но и большим историческим содержанием.

Тема образа, созданного Москвиным, — превращение забитого и униженного человека в хозяина: страсть к стяжательству, инстинкт собственности захватывают Прокофия, и он приходит к торжеству своей страсти, к предельному выявлению ее, мстя за испытанные им угнетение, забитость, тоску. Так финальная сцена куража, измывательства над Фурначевым приобрела силу сатирического обобщения.

Прокофий—Москвин впервые появлялся в длинном синем кафтане, с бородой, подстриженный в кружок, в облике приверженцев старой веры. Он в волнении, он переживает только что происшедшую встречу и разговор с сыном. Прокофий расстроен, у него настойчивое желание высказаться. «Что ж это будет? Что ж это будет? Господи! Родитель на глаза к себе не пускает, сын при всем народе обзывает непристойно... куда ж бежать-то?»

Окающий, простонародный говор. В голосе — волнение, дрожь. Нерешительные, неуверенные движения, робкая сдержанность. Прокофий—Москвин входит в комнату растерянно, он не может собраться с мыслями.

Он задумчив. Он говорит и даже будто слушает собеседников, но на уме у него своя дума — о наследстве, тяжкая и мучительная дума. Прокофий сознает свою слабость, он понимает, что его всякий оскорбить может. В волнении ходит он по комнате (вдоль рамп), взмахивая руками. «Родитель меня от себя отшатнул, и оттого, можно сказать, всякий человек меня в родительском доме обругать в силах... Даже Живоедиха, и та тебе в глаза наплевать норовит...»

Глаза Прокофия—Москвина наливаются тоской, задушевым голосом говорит он о своем томлении по деньгам: «Кабы капитал... а без капиталу какой же я человек!» Так, сквозь взволнованность и обиду пробивалась тоска о капитале как единственном средстве подняться во весь рост, получить власть, стать хозяином, освободиться от униженности и пресмыкательства. Тогда Прокофий оживлялся, вставал, голос его был взволнован. Так возникала тема образа.

Но оживление Прокофия длится недолго. Вскоре вновь ослабляется его психологическая напряженность. Прокофий—Москвин задумывается, он почти не слушает собеседников, повторяя в раздумье за Велегласным: «Д-да... так ты говоришь, что чай пить не следует?..» Но эти слова идут как бы мимо его сознания. «Господи! хоть бы поглядел на деньги-то!» — в задумчивости прорывается у него. В состоянии Прокофия заметен новый оттенок — им овладевает предчувствие, что его обойдут, и он с обидой бьет себя в грудь, перечисляя свои права и объясняя свои заслуги в накоплении отцовского капитала. «Обнесут... обнесут меня чарочкой», — восклицает Прокофий, и в голосе его неподдельная тревога и страдание. С жалобой, со слезами в голосе Прокофий говорит: «Господи! в родительском доме на золоте едят, а у меня и товару-то всего в лавке на тысячу целковых не наберется!» Прокофий взволнован, он в смятении, он жаждет наследства, но не знает, что сделать, чтобы не оказаться обойденным. Предложение пришедшего Лобастова падает на взрыленную почву.

Прокофий—Москвин внимательно, жадно слушает весь рассказ Лобастова. Он нетерпелив. Он постоянно приговаривает: «Да... да... да...», как бы торопя генерала и желая скорее выяснить все обстоятельства дела. Он боится упустить время, ибо отец чуть было не подписал завещание. Он понимает, что дороги минуты. Москвин вновь преображается. Сейчас он деловой человек, купец — он трезво и практично смотрит на человеческие отношения и знает цену окружающим его людям. Подобострастно кланяясь, он просит: «Посоветуйте мне что-нибудь», он обещает женить своего сына на перезрелой дочери Лобастова, если получит наследство.

Прокофий ощущает под ногами почву. Прищурив глаз, лукаво улыбаясь, он замечает, что и четвертую часть тятенькиного капитала вполне «предостаточно» было б дать сыну. Он хорохорится, торгуется, ему мерещатся реальные перспективы получения наследства. Он не легковверен, но он настолько размечтался о наследстве, что в предложении Лобастова он уже видит контуры осуществленных желаний. Стяжательство Прокофия как бы заполняет сцену и вынуждает Лобастова бросить реплику: «Ведь этакой ты зверь, Прокофий Иваныч! ничего еще в руках-то у тебя нет, а уж торгуешься!»

Сделка состоялась.

Прокофий—Москвин остается на сцене один. Он ухмыляется. Хитрая улыбка щурит глаза. Он смеется, расстегивает кафтан, похвально, уверенно садится. В этом монологе наедине с собой Прокофий раскрывает свое существо. Он издевается над легковверностью только что ушедшего Лобастова: «Четвертую часть... не жирно ли будет? Эк ведь отвалил! Я и сам тоже жить хочу...» Свое тяготение к старовверству и его быту он клянет как самодурство, блажь: «Из-за чего я весь этот раздор затеял? так вот дурость напала!» Он упрямо и зло радуется, что женит сына вопреки его желанию.

Появление Живновского и его сообщение о том, что духовная уже подписана в пользу внука и дочери, резко меняют настроение размечтавшегося Прокофия. Москвин превосходно изображал этот пе-

реход в новое душевное состояние. Мгновение Прокофий не верит. У него в глазах испуг, растерянность, чуть заметно дрожат руки, испуганно трясется борода, затем он испускает отчаянный звериный вопль. Голос срывается: «Именье-то, именье-то кому?» Когда все становится ясным, рождается ожесточение. «Да что ж это такое будет? прабить, что ли, они меня хотят? резать, что ли, хотят?» Волнуясь, не помня себя, он в тупой, бессильной злобе бросается на Живновского, валит его, щиплет, душит. «Нет, ты скажи, зарезать, что ли, меня пришел?.. Батюшки! православные! прабят!» Голос срывается, движения становятся порывисты и суетливы.

Москвин—Прокофий метался по комнате, всплескивал руками. «Портного! цырюльника!» — кричит Прокофий. Он рвет свою бороду. «Да возьмите вы ее, ешьте вы ее...» Им овладевают ожесточение и бессильная злоба.

И вдруг — оцепение, усталость. Ни одного движения. Руки бессильно никнут. Стало очевидно, что бежать некуда, что все пропало, что все планы рухнули, что он снова унижен, что наследство — это лишь иллюзорные мечтания. «Куда бежать?.. Господи! и бежать-то некуда! зарезали меня! погубили!» — тихо, устало, с рыданиями в голосе раздельно произносил Москвин последние слова.

Второе действие. Прокофий появляется у Фурначева. Он предпринимает самостоятельную интригу, замышляет коварные планы. Но его коварство примитивно, его страсть владеет им и ослепляет его, он недалек в своей стратегии, он злобен, но бесхитростен. План Прокофия — покориться тятеньке в надежде получить за это прощение и одновременно подкупить Фурначева, чтобы он уничтожил завещание. План прямолинейен и примитивен.

Москвин—Прокофий долго топчется на пороге комнаты. Он покашливает, бросает взгляды на Фурначева, прикрывшегося газетой и как бы не замечающего вошедшего Прокофия. Прокофий тих и подбострастен. Он пресмыкается, он — проситель, но ссылается на темноту и невежество, отказывается присесть («Нет, уж позвольте постоять, ваше высокородие...»). Подводное течение действия ушло далеко вглубь, разговоры о комете и «предстоящем перевороте мира» — только средство затянуть подход к опасной теме. Прокофий долго не решается высказаться. «Я к вашему высокородию за советом пришел... Мы так уж думали... чтоб нам тятенькиной воле... покориться надоть...» — с расстановкой, медленно и значительно произносит, наконец, Прокофий. Молчание Фурначева воспринимается как согласие. Он развивает свое предложение, диктует условия, чувствует себя господином положения. Но вот опять срыв, падение, опять унижение, еще более сильное унижение преступного в своих замыслах сына.

Реакция Фурначева великолепна. С лживым благородством он обвиняет униженного Прокофия, с негодованием кричит, что «безнравственность вашего поступка так велика, что я за омерзенье для себя считаю называться вашим родственником...» Фурначев перепуган возможностью потерять наследство Пазухина. Его задача — уничтожить преграды. Он в волнении наступает на Прокофия, тря-



М. Е. Салтыков-Щедрин. «Смерть Пазухина».
Прокофий Пазухин — И. М. Москвин

Фото 1914 г.

сется от «негодования», «возмущен» порочным поступком брата жены. Фурначев становится страшен, зол, беспощаден.

Прокофий—Москвин стоит, понурив голову, он унижен окончательно, он растерян, не находит слов. «Помилуйте!.. Господи!» — бормочет он. Прокофий посрамлен. Он «буквально сгорает от стыда, все его существо сжимается от невыносимой боли, в которой смешиваются чувство унижения и сознание собственной низости» (Л. Гуревич).

Москвин великолетно передавал это состояние унижения. Медленной походкой, вобрав голову в плечи, взволнованно сжимая шапку, удалялся он, а вслед ему неслись слова упоенного своим красноречием лицемера о почтенности добродетели и о гнусности и непопулярности порока.

Третье действие — встреча Прокофия с отцом. Без бороды, в широком и нелепом долгополом купеческом сюртуке, «напяленном в угоду старому самодуру», является Прокофий к отцу. Медленно и

робко появляется Москвин в дверях комнаты, приниженно и рабски кладет долгие земные поклоны, надеясь, что еще минута — и он заслужит расположение старика. Прокофий на пороге новой жизни, перед ним уже маячит прощение отца. Он решился на последний шаг. Жадность к деньгам заставила его сбрить бороду, боязнь окончательно потерять наследство принуждает его униженно кланяться и дрожать. Но одновременно «гнев, боль и жажда мести сквозят в глазах» (П. Марков). Москвин давал разнообразную гамму чувств — здесь переплетались униженность, стыд, подлость, злоба, трусость.

Он униженно просит прощения: «Прости ты меня! Согрубил, власть твою великую родительскую преступил». «Мне, батюшка, не вставать, а помереть бы у ног ваших следовало за все мои грубости!» Пришибленный, жалкий, Прокофий, рабски угодничая, пресмыкается перед отцом в чайной наследства. Никакого простодушия, лишь желание замолить грех, отомстить конкурентам.

И опять вслед за рабской униженностью человека, счастливого предстоящим обладанием капитала, наступает обреченность, падение радужных мечтаний, тревожное беспокойство человека, теряющего под ногами почву. Появившийся Фурначев, медленно чеканя фразу, сообщает: «Вам, конечно, папенька, неизвестно, что вчера Прокофий Иваныч вас за полтора ста тысяч продал!» И тогда Прокофий испытывает ужас обреченного на гибель человека. Он чувствует, как от него навсегда ускользает тяжелый кованный сундук с отцовскими миллионами — добро, имение, вся жизнь. Наступает оцепенение, а затем — испуг, нечеловеческий, звериный испуг. «Не было этого!» — истерически восклицает Прокофий и бросается на колени. Но неумолима доказательная сила фактов. Униженный Прокофий на коленях механически повторяет «этого не было», не в силах ничего противопоставить разошедшемуся Фурначеву. А торжествующий Фурначев расцвел в своем лицемерном обличии. Ханжеская умиленность на его лице, глаза подняты к небу, молитвенно сложены руки... «Благородное негодование»... «Нет гнуснее порока, как лицемерие и неблагодарность!» — восклицает Фурначев. Разоблаченный, униженный, Прокофий потерял все пути к получению наследства. Законность и преступление, лицемерие и подкуп, наглость и подобострастие, хитрость и простодушие — все потерпело поражение. Выхода нет. Пришибленного, раздавленного Прокофия уводят со сцены.

В трех первых действиях в развитии образа Прокофия можно наметить общие черты. Этот единый принцип построения образа состоит в том, что, начиная с растерянности (в первом действии), пресмыкательства (во втором и третьем действиях), щедринский Прокофий каждый раз после большого психологического напряжения (предложение Лобастова — в первом действии; предложение Фурначеву — во втором действии; уже намечающееся прощение отца в третьем действии) вновь приходит к падению, к провалу, к еще большему унижению и, казалось бы, окончательной потере наследства. Этот прием неизменно усиливает драматичность интриги и дает богатые

возможности для сценического воспроизведения психологического образа Прокофия.

В последнем, четвертом, действии линия развития образа резко меняется. В недавнем прошлом забитый и униженный, Прокофий превращается в хозяина, в человека, торжествующего окончательную победу. Эта вполне обнажившаяся чудовищная алчность Прокофия Пазухина становится единственной темой образа, и Москвин раскрывал эту тему, резко меняя сценические краски, проявляя при этом яркий сценический темперамент и добиваясь не только высокой театральности, но и подчеркнутой сатиричности.

Узнав о смерти отца, о том, что завещание не подписано и что Фурначев и Лобастов сейчас явятся обирать покойника, Прокофий приходит в раж. Он еле сдерживается, чтобы тотчас же не объявить себя наследником и тем лишить себя удовольствия отомстить зло и жестоко. Жажда мести, жажда потешиться над своими врагами заставляет его пуститься на хитрость и подстеречь Фурначева. В поступках Прокофия появляется инициативность и властность, он начинает активно действовать.

Свой кураж и способность к измывательству Прокофий как бы проверяет на Лобастове и Живоедовой. Он подслушал их тайное намерение, и теперь они в его руках. Начинается игра. Лобастов и Живоедова приперты к стене.

Москвин—Прокофий создавал здесь образ хитрого, жестокого, глумливого купца, торжествующего победу. Прокофий дает целовать руку присутствующим, ломается, гоголем шагает по сцене, размахивая руками. «Прочь с дороги! Потомственный почетный гражданин Прокофий Иванов сын Пазухин идет!» В упоении собственным успехом, своими мечтами он доходит до апогея, безудержного ликования. Он кружится и устало бросается на диван. Он дерзко циничен в выражении своего торжества. В соседней комнате лежит тело только что умершего отца, а наследник уже куражится, уже кричит «ку-кареку», пляшет и заботится лишь о том, чтобы эффектнее организовать издевательство над своими неудачными конкурентами в борьбе за наследство.



М. Е. Салтыков-Щедрин.
«Смерть Пазухина». Прокофий
Пазухин — И. М. Москвин
Фото 1916 г.

Полутемные сени, дрожащие тени перил, рядом комната покойного старика. Внезапно появляется Фурначев в наспех наброшенной на плечи шубе. У Фурначева порывистые, торопливые движения, он взволнованно шепчет что-то. Губы его дрожат от страха, колени трясутся «словно у новичка». Но, наконец, решившись, он семенит к двери комнаты покойного.

Фурначев уличен Прокофием. Смиранный и забитый Прокофий, превращаясь в хозяина, дает волю своему безудержному хамству, обнажает свою страстную и жестокую душу. Прокофий здесь не только озорничает. Созывая народ, он не только куражится. Это еще и разгул безудержного глумления.

На маленьком круглом столе у горящей свечи лежит грудa отнятых у Фурначева денег — толстые пачки кредитных билетов. Прокофий сзывает дворню, парней и девушек, кучеров, сторожей, приказчиков. Он хочет снять с себя многолетний «позор унижения, рабства».

Жесточкой радостью победителя был пронизан в этой сцене весь облик Прокофия в исполнении Москвина, нашедшего здесь яркие, смелые, буйные краски. Безудержным восторгом горят глаза, слегка подкашиваются ноги. Короткие, неуклюжие руки становятся цепкими и жадными — они «схватывают, поглощают и вбирают завоеванные деньги» (П. Марков). Прокофий лихорадочно перебирает груды билетов, в экстазе напяливает старые отцовские медали, мечется, торжествует, задыхается и с издевкой и ожесточением кричит: «Эй, вы! слушайте! теперича тятенька скончался, и я теперича всему законный наследник! Все это мое! И это мое, и это мое — все мое!» Прокофий бьет по лежащим на столе билетам, размахивает руками. Торжествующий, он, «ожесточенно выкидывая ногами и нежно помахивая руками, пускается в пляс; неподатливое тело ходит ходуном» (П. Марков).

Так был создан этот образ с его тоской по деньгам, с его униженностью, робостью и внезапными вспышками жизнедеятельного хитроумия, с безудержностью его злорадного торжества в финальной сцене. Елейная тихость и благообразность, униженность и лицемерие сменяются буйной радостью обладания капиталом, ненасытной жадной мести. Глубина страсти, падений и взлетов Прокофия Пазухина была раскрыта Москвиным смело, ярко, театрально, дерзновенно.

В роли Прокофия Москвин создал полнокровно-реалистический, психологический гротеск, проявил острую выдумку и яркий темперамент, создал живописно-зрелищную буффонаду, сатирически раскрыв тему своего героя. Создание образа Прокофия Пазухина еще раз утвердило в нашем восприятии Ивана Михайловича Москвина как замечательного русского актера, «гармонично сочетающего учение МХТ с реалистической традицией XIX века».

Н. Зограф

ХЛЫНОВ

1



своеобразной конструкции комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» образ Хлынова и все его окружение являются только крупным эпизодом. Но эпизод этот занимает особое, самостоятельное место в пьесе. Он необычайно ярок и живописен, а блестящая фигура Хлынова, данная с предельной сочностью в замечательной социальной и словесной характеристике, принадлежит к наиболее совершенным образам Островского. Однако выразительная социальная природа этого образа и в особенности сложная стиливая его природа, представляющие большие трудности для сценического воплощения всей пьесы, в свое время не были достаточно оценены современниками. Обычные театральные мерки простого бытового постижения Островского, как и всегда в применении к этому автору, оказались явно непригодны. Несмотря на участие в современных Островскому спектаклях «Горячее сердце» замечательных актеров, последние в сценической истории образа Хлынова не оставили особо заметного следа. Новый творческий метод воплощения Островского на сцене был вопросом будущего.

В премьеры «Горячее сердце» в Малом театре (15 января 1869 г.) в бенефис П. М. Садовского, игравшего Курослепова, роль Хлынова исполнял Дмитревский. Старый Театрал (в «Биржевых ведомостях», 1904 г., № 462), вспоминая позже это исполнение, писал, что актер заставлял «забыть фальшь и натяжку» роли. Так расценивал критик сложное существо образа Хлынова. Можно думать, судя по этой рецензии, что Дмитревский пытался бытовой характеристикой преодолеть условность хлыновского образа у Островского и что именно за это его хвалит критик.

В Александринском театре (1869 г.) Хлынова играл Ф. А. Бурдин, как известно, плохой актер. По отзывам критиков, фигура Хлынова в этом исполнении просто выпадала из спектакля. А враждебная Островскому «Петербургская газета» объявляла всю пьесу «безобразием», которое увеличивает «на наших российских театрах» количество пьес «с распивочными сюжетами»: «Право, пора бы их на вынос...» В Хлынове рецензент видел, очевидно, только один образ пьяницы. «Какое нам дело до буйства и попок Хлыновых? —

спрашивал и критик «Библиотеки» (1871 г.). — Разве мало безобразия и в настоящее время?..» Критик вообще указывал на исключительность и этого и других персонажей пьесы: «Неужели Островский думает, что выведенные им лица могут служить типом известной среды и эпохи?»

«Северная пчела» (которую не надо смешивать с органом Булгарина, прекратившим свое существование еще в 1865 г.) считает, однако, что в Хлынове Островский дал воплощение «русского безобразия», которое некогда именовалось «русской широкой натурой»...

Еще труднее усваивалась современниками своеобразная стилевая природа образа Хлынова. Даже такой виднейший критик, как Евг. Утин («Вестник Европы», 1869 г., № 3), высказывал сожаление, что у Островского в Хлынове получился не образ обыкновенного бытового порядка, а «излишне карикатурный». «Он ни разу почти не показан трезвым, а впрочем, может быть, Островский и прав, и такие люди не бывают никогда трезвы» (здесь, как видим, опять фигурирует только бытовая мотивировка). «Как бы то ни было, постоянное кривляние Хлынова много мешает типичности лица. Меньше карикатуры и больше простоты в Хлынове сделали бы его в одно и то же время более правдивым и более отталкивающим. Теперь же на него смотришь, как на паяца, а не как на живое лицо». Так натуралистически-бытовой образ противопоставляется критиком «условному» образу Островского. Но уже рецензент «Петербургских ведомостей» (1869 г., № 3) выдвинул против упрека в «карикатурности» образа Хлынова свое понимание манеры письма Островского, в данном случае как творческого приема «доведения какого-нибудь принципа до первобытной, простейшей, грубой его формы». Образ Хлынова ждал нового идейного и стилевого решения на сцене, новых форм актерского исполнения.

Одна из основных тем пьесы, воплощенная в образе Хлынова, — это привлекавшая всегда внимание Островского, центральная в его творчестве тема «власти денег», власти капитала, которая характеризует эпоху становления молодой русской буржуазии.

Богатый подрядчик, вышедший из крестьян, в пьесе Островского часто характеризуется формулами, связанными с общей темой «капитала». Именно это слово часто мелькает в репликах действующих лиц пьесы в применении и к Курослепову и к Хлынову. В конечном счете, именно Хлынов является в большей степени, чем Градобоев и Курослепов, высшим «начальством» в городе, ибо у него «больше капиталу», чем у кого-либо другого. А «что больше капиталу, то больше и чести».

Отнюдь не простое, столь прославленное «эпическое» добродушие объективного художника, с умудренной благостью взирающего на правых и виновных, водило рукой автора «Горячего сердца», этой едкой социальной и политической сатиры совершенно щедринского типа.

Даже представитель власти Градобоев в минуту непосредственного выражения чувств обзывает «нацию» Хлыновых «варварами»

(как Аристарх их же называет «самоедами»). «Турок я так не боюсь, как боюсь вас, чертей!.. Когда вы захлебнетесь вином этим проклятым?» Не выдерживает даже бессловесный «молчаливый барин», забитый человек, живущий для декорации, «для важности», на иждивении у Хлынова. Он неожиданно бросает своему хозяину: «Я в тебе эту черту не люблю... Свинства твоего...» Самодуры хлыновского типа позволяли себе такую роскошь — держать приживалов и шутов, которые иногда «забывались» и с грубой прямолинейностью высказывали свои откровенные суждения. Эта дозволенная смелость придавала даже особую пикантность их взаимоотношениям с хозяевами и давала Хлыновым в собственных глазах какую-то иллюзию широкой терпимости к чужому мнению. Хлынов позволяет Аристарху и «грубить себе и ругать» в глаза и «за это даже любит» его. Конечно, устами своего забитого барина о «свинстве» Хлынова говорит здесь и сам Островский, резко проявляющий на протяжении всей пьесы сатирически-обличительное отношение к ряду ее персонажей.

Особенности стиля комедии «Горячее сердце», в частности, то, как написан образ Хлынова, утверждают особую систему художественных приемов, которыми пользовался в данном случае Островский, в противовес приемам обычного жанрового бытовизма и в соответствии с самим содержанием этой сатиры. Островский преследует здесь задачи обостренно-выразительного изображения мира Курослеповых, Градобоевых и Хлыновых, нравов «выдуманного», не значащегося ни на какой географической карте Российской империи и вместе с тем самого доподлинного «уездного города Калинова», того обобщенного мира, который является для Островского средоточием всего тяжелого и страшного, что есть в старой русской жизни.

Проблема формы и стиля — вторая задача, которая выдвигается перед теми, кто хочет понять творческую природу образа Хлынова и воплотить его на сцене. Надо думать, что эту проблему в значительной степени не понимали первые режиссеры спектакля, беззаботные в отношении художественной структуры образа Хлынова, его композиции, строя самой его речи. Разрешая образ Хлынова и самый текст Островского в чисто бытовом или объективно-психологическом разрезе, театр тем самым искажал стилевую природу и всей комедии Островского.

Перед нами комедия, в которой откровенно подчеркнута и ясно «обнажена» условность приема. О чисто стилистических задачах автора дает некоторое понятие уже самый характер подзаголовка комедии, первоначально выдержанного в традициях народного «балаганного» представления. В черновой рукописи этот подзаголовок читается так: «Комедия из народного быта, с хорами, песнями, плясками». Позже Островский зачеркнул эту жанровую характеристику пьесы, напоминая, как указывает Н. Кашин, стилизованный подзаголовок старой пьесы А. А. Шаховского «Двумужница» (о которой в «Горячем сердце» Вася Шустрый рассказывает Гавриле): «Романтическая драма с принадлежащими к ней протяжными, плясовыми, хороводными, подблюдными и разбойничьими песнями,



А. Н. Островский. «Горячее сердце».
Хлынов — И. М. Москвин
Фото 1926 г.

плясками, хороводными и святочными играми». Островский имел уже опыт такого народного представления в прошлом на заре своей творческой юности («Бедность не порок»), но как отличен был тот «серьезный» драматический опыт от нынешнего условно-пародийного!

Такой характер строения пьесы, использованные драматургом композиционные приемы и «трюки» останавливают на себе серьезное внимание исследователя, однако вовсе не в качестве какого-либо подтверждения факта «ослабления таланта» или «небрежности» автора, как это воспринималось критикой эпохи Островского. Какие здесь настоящие, подлинно комедийные и даже народно-фарсовые кви про кво! Дворник в темноте принимает хозяина за вора, изрядно дубасит его и потом связывает... Правдоподобно ли это с точки зрения обычных житейских норм, существовав-

ших в действительном мире Курослеповых? Или «ряжение»: Матрена переодевается в мужской наряд, и в таком «балаганном» виде ее выводят на честной народ; Хлынов с собутыльниками переодеваются в разбойников, и при этом на Хлынове «испанский плащ» и бархатная шапочка с перьями, а Аристарх — в костюме «капуцина». Откуда вся эта «балаганная» сцена в русском театре?

Островский в период написания «Горячего сердца» (в конце 1868 г.) интересовался формами западноевропейского комедийного театра—комедий Шекспира («Усмирение своенравной» он сам перевел в 1865 г.), «Интермедий» Сервантеса, произведений Лопе де Вега, Гоцци, Гольдони, переводами которых он занимался в эти годы. Конечно, классические формы обогащали творчество Островского, но не просто и прямолинейно. Самая форма в «Горячем сердце», родившаяся во взаимодействии с западной театрально-«игровой» комедией, обнаруживает органическую творческую самостоятельность драматурга, пришедшего к своеобразному сочетанию буффонного начала с обычной у него русской формой комедии. Островский создал, таким образом, в «Горячем сердце» свой русский народный театр, стиль той русской органической буффонады, элементы которой имеются в

русском «балагане». Вот почему «Горячее сердце» — глубоко русская комедия по самому своему творческому существу, по самому содержанию своих образов и, конечно, по тому материалу, по тем нравам, по той действительности, которые она отражает.

И художественно-стилевое содержание образа Хлынова не выходит за пределы образной системы, характеризующей обычное творческое мышление Островского. Принимая форму гротесковой выразительности, Хлынов — не «маска» итальянской комедии, а образ прежде всего, обобщение социально-художественных явлений, образ, которому только приданы некие условные черты национальных «масок». Так для Островского и его национально-русской комедии становится характерным сочетание приемов «комедии нравов» с «комедией характеров», комедии положений с комедией идей, театра «представления» с театром «переживаний». Хлынов — само-

дур нового образца, вообще характерный для русской действительности тех лет, ибо не только с одного «случайного» прототипа он списан. Какая же это «итальянская маска»? Эти годы создавали Колупаевых и Разуваевых, вышедших из деревенских кулаков и добравшихся до купеческих вершин, своеобразных «нуворишей», очень характерных для всей полосы первоначального хаотического накопления капитала, «грабительского» капитала. Это социальное русское явление. Рассказам о таких Хлыновых русской действительности нет числа.

Вспоминая первую постановку пьесы в связи с ее тридцатипятилетием, упомянутый уже нами Старый Театрал («Биржевые ведомости», 1904 г., № 462) указывает, что в свое время эта пьеса «представляла и некоторый исключительный бытовой интерес для Москвы, так как миллионер Хлынов списан был с натуры, и все легко узнали в нем знаменитого в то время Г. И. Хлудова, действительно проделывавшего все необычайные и почти невероятные «фортеля», о которых идет речь в пьесе».

Богатый бытовой материал, исторически документированный, содержит много рассказов и о других русских «чудаках» хлыновского типа. Этот материал должен помочь режиссеру и актеру понять сущность «хлыновщины» как явления.



А. Н. Островский. «Горячее сердце».
Хлынов — И. М. Москвин
Фото 1926 г.

Вот что рассказывают, например, о знаменитом провинциальном купце Дурдине, владельце пивоваренного завода. Он любил «красивое», преклонялся перед «красотой», и поэтому его любимым местом пребывания в длинные зимние вечера (вернее — ночи) служил ресторан с поэтическим названием «Эльдорадо». Он появлялся там с компанией прихлебателей, выбирал из числа посетителей ресторана самых знатных, остальные просто выгонялись за дверь, и требовал певицу Марго, красота которой опьяняла его больше, чем шампанское. Марго пела только ему и танцевала только для него. Но этим не удовлетворялись его «сильно эстетические» потребности. Взогретый до известного градуса, он «опораживал» самый большой стол, собственноручно водворял на него ванну, наполнял ее шампанским, и прелестная Марго должна была, раздевшись донага, изображать купающуюся нимфу. Вечер заканчивался торжественным распитием вина, «освященного» божественной красотой, и «превращением в мелкую крошку» многочисленных бутылок, графинов, ваз, тарелок и пр.

Днем же этот купец занимался более прозаическими вещами: он разъезжал на коне, подобно рыцарю, по базару и на полном ходу переворачивал лотки, ларечки, бидоны с молоком, скакал через горшечные ряды, после чего щедро оплачивал торговцам причиненные убытки.

Не менее самобытен был в своих «художествах» другой известный самодур, Баташев, владелец Тульского самоварного завода. Он отличался большой любовью к дрессировке животных. Так, например, его лошадь могла, спокойно неся на себе семипудового хозяина, подняться на второй этаж вокзала, где помещался ресторан для пассажиров первого класса. Баташев сам становился в дверях, выбирал пассажиров «себе по нраву» и закатывал вместе с ними дикие оргии. Лошадь, не приученная пить водку, угощалась пирожными с тарелки любезного хозяина.

Рыбинский купец Расторгуев не любил общества, он считал себя настолько «превозвышенным», что разговаривать с людьми, не имеющими миллионного состояния, считал не только неприличным, но и позорным. Он везде был один. Один приходил в ресторан, усаживался в угол и терпеливо ждал, когда с боем и треском вышибут всех гостей, какого бы звания они ни были. Оставшись один, он заказывал полное угощение на все столы и, воображая себя в обществе знатных, произносил тосты, по очереди выпивая с каждым столом. По окончании этой церемонии он окружал себя ресторанными девицами, по очереди собственноручно раздевал их, обливал с ног до головы шампанским и тут же выплачивал им обильный «гонорар». Заканчивалось все это спортивным упражнением с салфеткой: он выбирал самого сильного полового, ставил его на противоположный конец стола, и, взявшись за салфетку, они тянули ее до тех пор, пока все содержимое стола не разбивалось в мелкую крошку, и салфетка, как символ победы, оставалась в руках у довольного самодура.

Нижегородский купец Стахеев больше всего любил Волгу. Он неделями путешествовал на пароходе. А когда надоедали волжские просторы и иссякали в буфете спиртные запасы, он поднимался в

штурвальную рубку и командовал капитану: «Стоп, отдать якорь! Спустить шлюпку!» Все это безоговорочно исполнялось, пароход останавливался, лодка приставала к берегу, и странствующие собутельники отпоявлялись в ближайший кабак. Пароход, невзирая на расписание и жалобы пассажиров, простаивал до тех пор, пока не возвращались загулявшие на берегу хозяева.

Рыбинский купец Нериханов в воскресные дни, возвращаясь из города в свое имение на тройке диких коней, горстями разбрасывал серебряные гривенники. Многочисленная толпа сопровождала «удалого купца», ловя монеты, вырывая их друг у друга, дробя челюсти, ломая ребра, а иногда и убивая друг друга, а «широкая натура» Нериханова торжествовала, видя свое превосходство над этой «дикой» толпой.

Какие же все это итальянские «маски»? Какая же это комедия дель арте? А поистине замечательный рассказ Лескова «Чертогон», со всем диким распутством, пьянством и смертным борением своим, разве это не самая настоящая бытовая русская быль?

И все же у Островского его образы, — конечно, не образы «бытовой» пьесы. «Все типичные черты усилены в сравнении с «жизненной» типичностью, — пишет Ф. Комиссаржевский. — Краски гуще и ярче и определеннее», люди, «как бы обведенные жирным контуром, с нарочито подчеркнутыми, порою даже усиленными «бытовыми» чертами». И все его фразы, словечки — «все это слышано в жизни, все это живое, но не в том порядке, не так одно к другому, как у Островского».

«У Островского это не так, как в жизни, но оживленно и сделано жизнью силою таланта Островского, его художеством». Конечно, с точки зрения житейской «жизненной правды» эти люди кажутся неожиданными, преувеличенными, невероятными. «Разве не странен этот Хлынов?»

Сатирическое отношение автора к образам своей комедии сказывается в самых приемах их воплощения, их «реализации». Эти приемы сближают Островского не только с поэтикой западноевропейской комедии, но и с «критическим» гротеском Гоголя и Щедрина. Основной прием, которым Островский строит свои «отрицательные» обра-



А. Н. Островский. «Горячее сердце».
Хлынов — И. М. Москвин
Фото 1926 г.

зы, в отличие от «положительных», — это прием гротеска. Однако и в этом случае Островский не отказывается от психологического художественного оправдания стилевой «условности» формы «маски».

Таковы сложные идейно-стилевые проблемы, поднятые «Горячим сердцем» и, в частности, образом Хлынова и в свое время не понятые театром. Острое социально-художественное содержание образа Хлынова, не звучащего в этом своем качестве в исполнении старого театра, нуждалось в новых методах сценического прочтения, в новой форме сценического воплощения.

2

Подлинный смысл «Горячего сердца» и органически выражающую этот смысл форму русский театр обрел в замечательной постановке К. С. Станиславским комедии Островского на сцене Художественного театра (1926 г.). Образ же Хлынова, созданный Москвиным в этом спектакле, — одно из высших и наиболее принципиальных творческих достижений этого выдающегося русского актера.

Большой интерес вызывало уже самое бытовое «оформление», в котором выступает Хлынов, та «площадка» на сцене, которую ему предоставляет для действия режиссер в своем спектакле. Это оформление было сделано превосходным художником Крымовым в ярком стиле «театра представления». Хлынов был показан на фоне «замысловато-сатирической» декорации сада во всей аляповатой безвкусице купеческой фантазии — с гигантскими свечами, розово-голубыми колоннами, с креслом, пародирующим трон восточного сатрапа, с карикатурными античными статуями, огромными львами, чучелом медведя из ресторана, предлагающим бутылку шампанского, с лакеями в пестрых, как у жокеев, фраках. «Как это помогало понять и в комической его насыщенности принять такого Хлынова, каким его изобразил Москвин!» — писал один из рецензентов спектакля, Ю. Соколов.

Так Художественный театр нашел замечательные формы и метод разрешения основных тем «Горячего сердца», и в первую очередь — темы «хлыновщины». Недаром главным носителем этой темы в «Горячем сердце» явился артист, в труппе Художественного театра всегда считавшийся актером не только подлинного непосредственного таланта и темперамента, но и острой и нервной выдумки, мастером гротесковых «характеристик». Москвина всегда ведь влекло к этой манере игры, выходящей за пределы натуралистического бытописания; таковы были его Голутвин, его Епиходов, позже — Ноздрев. И в роли Хлынова Москвин создавал не только театральную или социальную «маску», а конкретный, художественно запечатленный «образ», но с резко подчеркнутым к нему «отношением». Доведенный до предельной театральной остроты внешний рисунок роли рождал у вас яркое впечатление о внутреннем образе персонажа, и «безобразный» подрядчик Хлынов в спектакле вовсе не «безобразен» в смысле творческого строения этой роли.

В чисто стилевом своем качестве реалистический гротеск, положенный Художественным театром в основу образа Хлынова, глубоко органичен, отвечает ряду положений самой пьесы Островского и его странным, почти «выдуманным» героям, над которыми «небо валится» и которые говорят на особом своем языке: «какая такая мерси». В этом — органическая жизнеспособность формы, найденной театром и Станиславским для своего спектакля и для таких центральных его ролей, как роль Хлынова в исполнении Москвина.

Вспомним, что в своей записке о народном театре сам Островский, наблюдая действие театра на широкого зрителя, писал, что для этого зрителя «требуется сильный драматизм» и «крупный комизм». Соль этого «крупного комизма» и была найдена театром.

Наиболее эффективное и сценически-демонстративное выражение этот стиль спектакля, являющийся резким нарушением системы психологического натурализма, нашел, на наш взгляд, в исполнении Москвина. В плане широкой общедоступности народного зрелища была показана артистом во весь ее «буйный» рост колоритная фигура Хлынова. Артист мог бы идти в создании своего образа и от чисто бытовой правды и построить этот образ в обычном реалистически-бытовом плане. Этот Хлынов был бы «точно» списан со случайного «живого» прототипа. Метод строения образа у Москвина был иной: он шел одновременно и от «натуры» и ее характеристики и от формы «шутовских масок» русского балагана, исконного «рыжего», раскрывая таким путем внутренний образ купеческого «нувориша» 70-х годов — образ пусть и нелепой и вздорной, но по своему «горячей» натуры в этом мире расчетливых Колупаевых и Деруновых. Здоровый реалистический талант Москвина смело, решительно и легко увлек его на путь здоровой, нарядной, радостной, живописно-зрелищной буффонады, эксцентрики, начиная с самого великолепно-шумного появления в лодке Хлынова в зеленом жилете, с навешанными медалями. (У Островского здесь только скупая, но характерная ремарка: в лодке стоит Хлынов «без сюртука, руки фертом»). Артист и пританцовывал, и с хлыновской «грацией» (в которой так ясно передается его душевная «грация» безобразника и самодура) изгибался на манер эстрадной балерины, жеманно поднимал в воздух ножку и посылал ручкой привет, притоптывал, присвистывал, выделял самые эксцентричные трюки, аттракционы. Он не боялся и в дальнейшем никакой резкости приемов: чокался с чучелом медведя, пел на всякие лады: «На-ро-о-ды...» В этом исполнении огромную роль играли элементы выразительнейшей гротесковой «пантомимы» и разнообразие интонационных гротесковых переходов, «дурашливых, озорных и слезливых» или пьяных, вся та богатейше разработанная артистом «система интонаций, бесконечно далеко ушедшая от искомого некогда Художественным театром чистого московского говора».

Этот Хлынов долго ходит по сцене, засматривает в углы, как бы ища Градобоева, который стоит тут же рядом, и кличет: «Ау, ау... Ау, ау...» (этого нет у Островского). Этот Хлынов не боится «балаганых» отсебятин из анекдота, когда, обхватывая голову каменного

льва на лестнице, пьяно целует ее и говорит: «Лёва...» Или, в другом месте, у Градобоева, освободив Васю, прищелкивая пальцами: «Видал миндал». Он не боится и суматошного озорства, переигрываний в этом смысле, переиначивания слов, достигая здесь, впрочем, иногда и сомнительных результатов. Так, слово «нравоучение» из текста Островского звучит со сцены вроде «нраво-дренде-учения»; или слово «безвозмездно» четко скандируется артистом как «биз-ваз-мез-дна»; он говорит: «прошу в а м без церемонии», «острунумно». Грамматические формы хлыновского словотворчества у самого Островского, как мы знаем, специфического качества: «хотите паре держать». Но сам Островский в своем тексте соблюдал строгую меру этому таланту своего героя и положил ему строгие авторские пределы.

Образ, созданный Москвиным в роли Хлынова, человека «безобразного», как его называет в пьесе Аристарх, при всех своих внешних форталях и трюках, — образ большой творческой силы, художественное обобщение социального явления. Вся роль была сделана артистом одним свободным, легким «дыханием», а внутренняя свобода на сцене — первое условие подлинного творческого состояния. Театральная «маска» Москвина была только до известных минимальных пределов усложнена психоаналитическим содержанием. Это вовсе не чистый психологизм, как и не чистая «комедия масок». Москвин даже в приемах «представления» играл динамически насыщенный, эмоциональный образ. Неправдоподобный, казалось бы, с житейской точки зрения, «условный» образ Хлынова приобретал здесь всю выразительную силу художественной правды.

3

Пьеса Островского — русская сатира щедринского типа. Но «щедринское» не всегда ощущалось и в спектакле и в сценическом образе Хлынова.

«Горячее сердце» — скорее радостный, творчески радостный спектакль, а не «злой». Таков в нем и Хлынов. Театр так много занимался деталями хлыновских чудачеств, что эти чудачества в какой-то степени разрежались в добродушном смехе зрителя тот сгущенный смысл всех показываемых явлений, ту силу «острого отчаяния и возмущения», о которых говорил А. Луначарский в своей статье о спектакле и которые могли бы найти выражение в трагическом гротеске, как этого хотели иные критики.

Но против таких возможных выводов и требований к спектаклю в целом и к созданному Москвиным образу Хлынова, в частности, должен возникнуть ряд серьезных возражений. Природа самого жанра, избранного Островским, — жанра комедии, — обязывает к тому, что «страшное» и «жуткое» должно быть здесь донесено до зрителя только через призму «смешного». Нужно ли превращать органическую «комедию» в «трагедию» или в «глубочайшую лирическую» поэму, как этого хотели бы некоторые? Можно радостно «высмеять» явление, осмеять его, убить смехом. И в этом смысле несо-



А. Н. Островский. «Горячее сердце». Действие III. Картина IV.
 Барин—В. Л. Ершов, Хлынов—И. М. Москвин, Аристарх—
 Н. А. Подгорный

Фото 1926 г.

мненно прав был Художественный театр, оставаясь на позиции комедийного разрешения спектакля в целом, и был прав Москвин в своем образе Хлынова, в частности. Перед театром мог возникнуть только вопрос о степени сатирической направленности этой комедии. Комический гротеск может быть заострен сатирически — вот о чем, в сущности, должна идти речь.

Нелепая, своеобразно буйная, такая «широкая» на фоне всеобщего скопидомства хлыновская натура вызывала в москвинской интерпретации не отвращение и омерзение у зрителя и не уничтожающий смех, сарказм, а просто удивление и даже некоторую симпатию: слишком уж красочно-бесшабашна была она и живописно-празднична в радостном, легком творчестве художника-артиста. Есть озорство, но нигде как будто нет проникновения в иную сущность этой гулящей, пьяной, но и «жуткой», «разбойной» купеческой сути. Пусть хоть на краткий миг, пусть через комедию откроется вдруг «страшное» лицо этого человека, страшное и мучительное, ибо бывает,

что он садится «один посреди комнаты и горькими слезами плачет», этот дикий, «безобразный» человек. У Островского Хлынов — тоже гротеск. Но в гротеске Островского есть этот ясно ощущаемый, многозначительный, серьезный и содержательный «подтекст». И идет он не столько от эксцентрической буффонады и не столько даже от художественной комедии, сколько от сатиры; недаром он ассоциируется в нашем восприятии с щедринской манерой письма. Да, всего этого как будто не было в неукротимо развертывающемся, пышном и самоцветном «игровом» действии сценического Хлынова—Москвина.

И, однако, пусть черты «безобразника» были более выдвинуты артистом в Хлынове, чем черты «разбойника», но злой, сверкающий взгляд прорывался у него неожиданно сквозь муть пьяного чада. Часто недоброе, черствое, сухое вдруг чувствовалось в голосе этого башибузука и беспощадное, безжалостное, жестокое — в его интонациях. Таков он был в сцене с Васей. Он — хам прежде всего, концентрация хамства. Самая фигура была так ярко сделана, так выростала в спектакле, так доминировала в нем, что давала ему звучание, окрашивала в плане пьяного «безобразия» весь этот мир масок прошлого. И это звучание в самой своей интенсивности приобретало необыкновенно острый, выразительный акцент. Количество и здесь переходит в качество: можно не говорить о полнозвучной сатирической природе всего образа в целом, только об известной акцентировке, но она — налицо.

К этому надо прибавить, что самый образ неизбежно был сделан артистом только в такой мере «объективным», в какой это допускает природа гротеска, по существу всегда в какой-то мере иронически-пародийная. В самой природе гротеска лежит ироническое начало — начало некоего социального качества. Тем острее оно звучит в форме и в содержании «народного представления», которое носит в себе элементы не только «игровые», но и разоблачительные, элементы широкой демократичности в подлинном смысле, агитационные. И эти-то элементы ярко обозначались, выростали «сами собой», как объективный факт, в результате всего столь живописно показанного Москвиным зрелища игрового хлыновского действия.

Хлынов—Москвин — большое не только стилевое, художественное, но и идейное, творческое в широком смысле явление в истории театра Островского, в истории всего русского театра.

Д. Тальников

ЗАГОРЕЦКИЙ

Начался съезд гостей. Суетится ветхий мажордом, бегают из угла в угол Фомка и Фимка, в передней толкотня, крики, смех. К парадному входу ежеминутно подъезжают кареты, гремят колокольцы, щелкают бичи, вваливаются все новые и новые гости. Тяжелые меховые шубы падают на руки лакеев, и на свет божий вылезают шесть дряхлеющих княжен, а за ними вперевалку, задыхаясь и охая, ползет тучная княгиня Тугоуховская, сопровождаемая своим тощим супругом.

Появляется ослепительная Наталья Дмитриевна — «громкие лобзания» и восторги княжен. Графиня-внучка высокомерно оглядывает зал: «Ах, *grande maman*, ну кто так рано приезжает, мы первые!» Начинается светская пикировка. Повсюду поклоны и реверансы, мелькают улыбки, бряцают шпоры, мужчины кочуют из комнаты в комнату. Дамы шушукаются по углам. Гости прибывают. Грибоедов означает их приход ремаркой:

«Те же и множество других гостей. Между прочим, Загорецкий».

И. М. Москвин эту ремарку — «между прочим, Загорецкий» — выполняет изумительно тонко и точно. Загорецкий появляется как-то совершенно невзначай. Он вынырнул из толпы и сейчас же скрылся, чтобы появиться в другом углу зала. Никто не заметил, как он пришел, никто не заметит и как он исчезнет. Он вездесущ этот Загорецкий. Его появление и исчезновение еле уловимы.

Загорецкий только отделился от группы гостей и засеменил на своих тоненьких ножках, но уже можно предчувствовать характер этого человека. Он идет стремительно и грациозно. Он отвечает учтивые поклоны направо и налево, всем и каждому; вся его маленькая фигурка выражает угодливую любезность. Его жесты закруглены и вкрадчивы, на устах цветут очаровательные улыбки, и хоть спина подобострастно согнута, все же Загорецкому очень весело: он на балу, кругом добрые, милые знакомые, которым так приятно услужить. Быть любезным — это его *profession de foi*. Каким блаженством наполняется душа, когда можно сделать доброе дело! И — главное — никаких корыстных целей! Разве Загорецкий думал о своей пользе, когда подарил арапку Хлестовой? Ну, конечно, нет!



А. С. Грибоедов. «Горе от ума». Загорецкий — И. М. Москвин
Фото 1906 г.

вается на басни: «Хотя животные, а все-таки цари». Москвин чарующе улыбается; не пафос обличения, а восторг умиления движет им: не дам обижать орлов и львов, они вашей высокой породы, господа, нельзя быть с ними нетактичным. И ко всем обращена улыбающаяся физиономия: глядите, глядите, как я вас рьяно защищаю, даже в зоологическом облике вы мне любы.

Маска любезности не сходит с лица Загорецкого в течение всей комедии. Грибоедов наметил этот образ яркими, но все же беглыми чертами. Кто такой Загорецкий, что это за характер, что за социальная особь? По ходу действия он совершает только любезности,

Не заботится он о своих нуждах и сейчас, преподнося Софье — дочери сановного хозяина — билет на завтрашний спектакль.

У каждого человека есть своя страсть, у Загорецкого она тоже имеется, и он — ее раб: бегаёт по Москве и совершает любезные деяния. Но почему Москвин заставляет Загорецкого так умильно хихикать в момент совершения своих подвигов? Почему его герой обретает столь победоносную внешность? Не злорадует ли Загорецкий над своими всемогущими покровителями, не путем ли мелких услуг он пролез в это самое общество и не этим ли способом он думает в будущем прибрать к рукам своих великодушных патронов?

Недобро блестят из-под дымчатых очков глаза Загорецкого, зловещими кажутся его сладчайшие улыбки, преувеличенным — подобострастие, выдающееся в этом увертливом человеке хитрого и дальновидного дельца. «Раболепством самым пылким» Загорецкий покорил всех и каждого. Ведь не прошел тот век, когда «тем, кто выше, лезть как кружево, плели...»

А «кружево» свое Загорецкий плетет виртуозно, он великий мастер этого тонкого искусства, в котором можно все испортить, нарушив такт и меру. Заходит речь о книгах, и Загорецкий обруши-

ни одного дурного поступка за ним не числится, и если бы не слова Горича: «отъявленный мошенник, плут», Загорецкий мог бы выглядеть совсем милым господином. Историки «Горя от ума», составляя фамильные списки прототипов для героев комедии, отыскивали и Загорецкому прародителей: это или ярославский откупщик А—в, или со- держатель одного игорного дома в Москве, большой шулер.

Но как актеру играть подлинный характер персонажа, если он искусно скрывает свою сущность под маской показной светской любезности? На то и существует искусство Художественного театра, искусство обнажения глубочайших душевных переживаний, искусство раскрывать подлинные страсти и побуждения даже в том случае, если они не прямо выражены в словах персонажа, и нет на советской сцене мастера, равного И. М. Москвину, по умению изображать затаенную правду характера.

Эпизодический персонаж никогда не может быть раскрыт целиком, драматург показывает в нем только одну какую-нибудь существенную черту характера. Но актер обязан эту черту передать с такой рельефностью и глубиной, чтобы зрителю был ясен образ не только в данной, продемонстрированной на сцене ситуации, но и в целом ряде иных случаев.

Москвин, показывая льстивого и подобоострастного Загорецкого, предельно насыщая психологической правдой эти черты характера, в то же время дает возможность судить об истинной натуре своего лицемерного героя. С каким великолепным мастерством Москвин проводит сцену с Репетиловым! Репетилов разболтался, он пьян и глуп, но кто знает, пожалуй, от него можно узнать что-нибудь секретное и сообщить об этом куда следует. И вот Загорецкий стоит перед своим шумным приятелем и, скромно потупив взор, с величайшей искренностью и душевной прямоотой шепчет о том, что он тоже «ужасный либерал», а глазок устремлен на Репетилова: ну, сознайся, ну, скажи, кто и что у вас там говорят, открой секрет, — я же ваш.

В этом куске Москвин показывает Загорецкого фи-



А. С. Грибоедов. «Горе от ума».
Загорецкий — И. М. Москвин.
Фото 1938 г.

скалом и шпионом. Исподволь он высматривает свою жертву и, если представится случай, беспощадно ее уничтожит. Нет, Загорецкий не безобидный врунишка. Это злой и хитрый плут, способный на любое предательство. Это профессиональный доносчик и клеветник.

В приторных улыбках и докучливых услугах Загорецкого легко отгадать какого-нибудь Фаддея Булгарина, донимавшего Грибоедова не менее лицемерными любезностями.

Врет Загорецкий непрерывно, солгать ему легче, чем сказать правду; правду надо вспоминать, а вранье придумывается на лету. И он так привык к этому занятию, что оно стало его стихией. С какой быстротой и точностью Загорецкий рисует картину сумасшествия Чацкого. Но сам он к своему вранью относится без всякого энтузиазма, это обычное, каждодневное дело. И Москвин находит великолепную деталь для этой черты характера Загорецкого. Вместо того чтобы истошно прокричать в сцене сплетни анекдотическую реплику: «Нет-с, бочками сороковыми» (обычно актеры так и делают), Москвин говорит эти слова спокойно и тихо, как нечто давно известное. Он роняет фразу как бы невзначай, в сторону, а сам спокойно грызет печенье.

Лесть и клевета для Загорецкого — это главные средства собственного преуспеяния, и если в фамусовском доме он бывал любезным и ласковым, то легко себе представить, во что превращается эта жизнерадостная бактерия, когда ей можно продемонстрировать свои подлинные свойства. Эти зловещие свойства Загорецкого, ростовщика и шулера, просвечивают сквозь маску внешней угодливости с удивительной рельефностью. Замечательный художник маленькую эпизодическую роль превратил в яркую и глубоко содержательную фигуру, пронизанную страстями.

Театральное искусство, оплодотворяясь правдой человеческой жизни, отраженной в драме, должно само придавать драматическим образам истину подлинных чувствований, должно вскрывать в этих образах глубинные психологические пласты, которых в литературных героях порой может и не быть. В таких случаях искусства как бы дружески помогают друг другу. В спектакле «Горе от ума» Москвин помогал Грибоедову.

Г. Бояджиев

ПРИБЫТКОВ

1

Прибытков Флор Федулыч — один из ведущих образов драмы Островского «Последняя жертва». Он соотносительен образам Юлии Павловны Тугиной и Дульчина. От понимания и правильной трактовки этих образов зависит идейный замысел спектакля, определение и раскрытие его тематики. Трагедия Юлии Павловны непонятна без учета удельного веса и жизненной роли Флора Федулыча Прибыткова. Среди драматургических образов позднего Островского это наиболее зрелый, выношенный, глубокий характер.

Патуйе в своей известной книге об Островском утверждал, что великий драматург создавал не столько характеры, сколько типы: «Типы у Островского представляются специфически русскими, а не общечеловеческими; они очень ярки по краскам, но тускнеют, если их рассматривать вне освещения и прояснения местной действительности. Личности отсутствуют». Это утверждение в корне неверно, в особенности по отношению к последним пьесам Островского. Ведущие образы этих пьес представляют собой характеры, не ограниченные только чертами национальности, быта, местности, социальной среды. Это настолько «личности», что при соприкосновении с ними становятся беспомощными вульгарно-социологические критерии и мерки. Жизненная сложность этих образов исключает упрощенный схематизм оценок, примитивный дидактизм в подходе к ним. Что это — положительные образы или отрицательные? Островский сочувствует им, симпатизирует, оправдывает или разоблачает, осуждает, обвиняет? Ни то, ни другое. Островский ставит в своих последних пьесах громадные этические темы (разрабатывает, по его словам, «трогательные сюжеты, возвышающие душу»), исследуя моральное состояние буржуазного общества, познает сложность и выразительность человеческих характеров.

Флор Федулыч — «очень богатый купец», представитель торжествующей крупной буржуазии нового типа, выдвинутой бурным развитием российского капитализма в семидесятых-восемидесятых годах прошлого столетия. Этот образ Островский разрабатывал в ряде своих пьес. Какими-то существенными чертами своей психоло-

гии, своей морали и своей идеологии Флор Федулыч сродни Василькову в «Бешеных деньгах», Беркутову в «Волках и овцах», Мокию Парменычу Кнурову в «Бесприданнице». Философия расчета, продажности, культ дорогих вещей, магической силы денег всем им свойственны в той или иной степени. Но Флор Федулыч выделяется из ряда этих персонажей. Он не только несет в себе черты своего класса, своей профессии, своей национальности, своей эпохи, — он является еще своеобразной личностью.

Он «гладко выбрит, тщательно причесан и одет очень чисто», в европейский костюм. Так рисует его внешний облик драматург в перечне действующих лиц. И внутреннее существо Прибыткова своеобразно. Флор Федулыч далек от патриархального русского купеческого цинизма Гордея Торцова, Коршунова, Курослепова, Хлынова, с их грубым своеволием, бытовым озорством и хамством насилия.

Он учтив, умен, корректен, у него мягкие, деликатные манеры. Он очень заботится о приличии и дорожит своей репутацией. Безобразное поведение его племянника Лавра Мироновича его оскорбляет и корбит главным образом потому, что тот «срамит его фамилию». Поощряя сыскную инициативу Глафиры Фирсовны, установившей слежку за Дульчиным и Лавром Мироновичем, Флор Федулыч решительно отказывается принять какое-либо участие в ее махинациях. Он хочет стоять в стороне, чтобы никакая тень не омрачила его доброго имени. «Пуще всего-с, — оговаривается он, — чтоб моей репутации ущербу не было. Я ничего не знаю и ни во что не вхожу... Я, во всяком случае, в стороне-с». И в то же время он обещает «большую благодарность» Глафире Фирсовне, если ее планы будут осуществлены («Для вашего удовольствия все будет исполнено»). Он не хочет никаких неосуществимых и легкомысленных заявлений: «Я в таких летах и в таком капитале, что свои слова на ветер бросать не могу-с». Он очень огорчен, что Юлия Павловна, «богатая, добрая, милая дама», «которая в уважении», так себя унижает из-за каких-то шести тысяч. Но он упорно и долго отказывает ей в этих деньгах не потому, что их жалеет, а потому, что не хочет оказаться «в дураках». «Ведь после вы посмеетесь надо мной, скажете: на какую пустую штуку поддела старика. Да посмеетесь-то не одни».

Этот строгий, степенный, уважаемый человек знает себе цену и «своего не упустит». Он давно пригляделся к беспомощности и неустроенности молодой вдовы, очаровательной женщины — Юлии Павловны Тугиной, своей дальней родственницы. Сам он тоже вдов, и для завершения комфорта и благоустроенности его жизни ему нужна молодая красивая жена. Он стремится не только к довольству, но и к красоте. Он украшает свой богатый дом «изящной» мебелью. На стенах его комнат висят «картины в массивных рамах, тяжелые драпировки и портьеры». Он покупает на выставках лучшие картины самых модных живописцев. «Я копий не покупаю, — гордо заявляет Флор Федулыч своему племяннику. — Расчету нет купить». Для сохранения и увеличения своего авторитета, своего

престижа, своего доброго имени и своей гордости ему нужно иметь все самое дорогое и самое лучшее. Он высоко ценит качество вещи и человека. Он покровительствует хорошеньким сиротам и красивым молодым вдовам. Он знает, что красота котируется так же высоко, как и роскошь, что красота должна быть выставлена на всеобщее обозрение, что красота должна давать доход.

Он уговаривает Юлию Павловну бросить свой захолустный дом на окраине города, доставшийся ей от мужа, и переехать в более «приличную» богатую квартиру в центре города. «Зачем же вам жить в захолустье и скрывать себя? Вы должны жить на виду и позволить нам любоваться на вас». Так убеждает Флор Федулыч Юлию Павловну. «Вам-то, при вашей красоте, в забвении-с быть невозможно-с». Он предлагает Юлии Павловне «отделать небольшую квартиру, комнат шесть-семь, хороших: две-три гостиные-с, будуар; мебель а ля Помпадур-с», завести «экипажи новенькие, абонемент в театре на настоящий сезон», вообще начать достойную человека своего круга светскую жизнь. Все хлопоты он обещает взять на себя: «Вам только и труда будет переехать-с». Он предлагает Юлии Павловне отдать ему на сбережение все свои деньги и процентные бумаги и гарантирует полное удовлетворение всех ее потребностей и прихотей. Он обещает дать «хорошие проценты» и «употребить с пользой» деньги Юлии Павловны. Убытков он не боится, он знает, что Юлия Павловна с ее красотой, молодостью и характером может принести только большой доход.

«Юлия. Но я могу прожить более того, сколько мне следует процентов.

Флор Федулыч. Это не наши расчеты; и барыш мой, и убыток мой, на то мы и купцы. Ваше дело — жить в удовольствии, а наше дело — вас беречь и лелеять».

Юлия Павловна хорошо понимает сущность предложения Флора Федулыча. «Эти люди даром ничего не дают», — говорит она Дульчину. «Он действительно осыплет деньгами, только надо идти к нему на содержание».

Флор Федулыч знает, что Юлия его не любит, но он правильно рассчитал, что обстоятельства заставят ее согласиться на его предложение.

Но неправильно было бы сводить сущность отношений Флора Федулыча к Юлии только к точному и правильному расчету, к коммерческой выгоде. Тут не только расчет, но и чувство. Он отказывается купить по дешевке дом Юлии Павловны, он ему не нужен: «мне расчету нет-с». «Ни себе дешево купить у вас, ни вам дешево продать я не позволю-с. Зачем дешево продавать то, что дорого стоит? Это плохая коммерция-с». В этих заботах сквозят не только деловые соображения. Флор Федулыч отказывается дать деньги Юлии потому, что его деньги «дельные и на дело должны идти», а не на любовников вэбалмошной и запутавшейся женщины. «У меня все деньги рассчитаны, — говорит он Юлии, — всякому рублю свое место: излишек я бедным отдаю; а на мотовство да на пьянство разных аферистов — у меня такой статьи расхода в моих книгах нет-с». И

все-таки он эти деньги дает. Дает, потому что потрясен отчаянием и унижением женщины, которую он любит, потому что он не может допустить, чтобы она считала его злодеем.

Флор Федулыч человек строгий, но не грубый, он умеет обращаться с женщинами («очаровательность женскую тонко понимает»). Он обладает внешним лоском и умеет вести поверхностные светские разговоры о последних театральных новостях, о модных певцах и певицах, о модных и дорогих женщинах. У него специфический интерес к «этим женщинам, совсем особенным», к креолкам и итальянкам, производящим «не мало удивления фигурой своей» и «бриллиантами от разных высоких особ». Когда Юлия Павловна вначале решительно отказывается принять его двусмысленные предложения, Флор Федулыч не угрожает, не хамит, не проявляет никакой досады, а самым деликатным образом переводит разговор на высокие достоинства очередного модного гастролера России. Эти наивные отзывы о Патти, Росси, Кадудже — не только светский прием, но и форма, выражающая стремление подавить свое душевное волнение. Флор Федулыч пытается спасти Юлию от гибели, предотвратить тяжесть удара, уготованного ей изменой и предательством Дульчина. Он проявляет чуткость и деликатность любящего человека, пытаясь устранить с дороги Юлии Павловны Лавра Мироновича с его дурацким пригласительным свадебным билетом и Глафиру Фирсовну с ее злорадным любопытством. Он дает отпор Глафире, которая хочет «из чужого горя для себя спектакль делать», заботится о здоровье Юлии и пытается, «сколько возможно, успокоить» ее. С большим достоинством он ограждает честь поверженной и измученной людьми женщины.

Косная сценическая традиция заставляла исполнителей роли Флора Федулыча Прибыткова или идеализировать его образ, выдвигая на первый план его благородство и чувство человеческого достоинства, или искажать образ, затушевывая положительные черты характера и разоблачая его эксплуататорскую и эгоистическую сущность. Образ Прибыткова не нуждается ни в апологии, ни в дискредитации. Не нужно ни плакать, ни смеяться. Надо понимать. Именно так подошел к раскрытию образа Флора Федулыча Прибыткова исполнитель этой роли в последней постановке пьесы Островского в Московском Художественном театре (1944) народный артист Союза ССР Иван Михайлович Москвин.

2

Роль Флора Федулыча Прибыткова — самая значительная актерская работа И. М. Москвина за последние годы. В известном смысле можно говорить о вершине его мастерства в этой роли. Большая зрелость мысли, глубокие раздумья о жизни и о человеке вложены в эту работу.

В первом акте Прибытков — Москвин появлялся в гостиной Юлии Павловны Тугиной, весь преисполненный доброжелательства, ожидания и пытливой сосредоточенности. Артист входил, наполнен-

ный большой и сложной внутренней жизнью. Поэтому он сразу захватывал внимание зрителя.

Сдержанный, подтянутый, в длинном черном сюртуке, застегнутом на все пуговицы, с черным цилиндром в руках, Прибытков—Москвин подходил к Юлии Павловне и протягивал ей руку, внимательно и вопрошающе оглядывая ее. Он предупредительно осведомлялся о здоровье и затем замолкал, словно споткнувшись о какую-то мысль и выискивая наиболее безобидную тему для разговора. Эта пауза была наполнена волнением и напряженным ожиданием. И затем неожиданно, озабоченно-деловым тоном Москвин — Прибытков заявлял: «Дюшесы нынче не дороги-с...» Он смотрел на Юлию Павловну внимательно и ласково, смущая ее. Степенно и категорически он утверждал, что она переменилась к лучшему. «В этом мы не ошибаемся, на том стоим: очаровательность женскую понимаем». Эти слова произносились без всякого самохвальства, в порядке несомненного констатирования очевидного факта. Кто может это отрицать? Кто имеет больший опыт? Москвин—Прибытков риторически разводил руками.

Деловито и степенно поглядывая по сторонам, продолжая солидный разговор, он словно случайно вставлял вопрос, являвшийся целью и смыслом его визита и его существования: «Зачем же вам жить в захолустье и скрывать себя? Вы должны жить на виду и позволить нам любоваться на вас». Сухой и степенный тон смягчался и звучал сердечной теплотой. Потом Флор Федулыч снова спохватывался, останавливал себя и невозмутимо заявлял, что «Патти не приедет» и услышать ее не придется. Правая рука прижата к сердцу, человек дошел до самого главного, почти излил душу. Но сразу обрывал изливание и между прочим, но очень солидно, почти конфиденциально произносил фразу о Патти. В продолжение всего этого разговора он сидел в кресле, почти чопорный, как английский лорд, сжимая в руках коричневые английские перчатки. Да и лицом он напоминал английского лорда: полуседые волосы, гладко зачесанные на стороны, большой тяжелый подбородок и строгие, внимательные глаза.



А. Н. Островский. «Последняя жертва».
Прибытков — И. М. Москвин
Фото 1944 г.

Затем легко оформляется главное деловое предложение о перемене квартиры. Москвин—Прибытков спешит исчерпать все деловые доводы в пользу такого решения. Положение обязывает. «Обойтись нельзя без этого». «Уж вам-то, при вашей красоте, в забвении-с быть невозможно-с». На лице появлялась снова мягкая улыбка. Все комплименты произносились деловым и в то же время обворожительным тоном. Спокойно сидеть невозможно. Москвин вставал, прохаживался по комнате, останавливался позади стола и торжественно произносил: «Теперь позвольте объяснить, в чем состоит цель моего визита». Флор Федулыч убеждает Юлию Павловну отдать ему на сохранение свои деньги, пока они не растрянжилены. Наклоняясь над столом, он с чрезвычайной убедительностью перечисляет аргументы в пользу такого решения. Голос Москвина становится все тверже и убежденнее. «А наше дело вас беречь и лелеять», — говорил он и смотрел с надеждой на Юлию. Та отказывается даром принимать услуги от других людей. «Чем же я заплачу вам за ваши заботы?» — спрашивает она. Москвин—Прибытков весь обращался в сторону Юлии Павловны и медленно произносил: «Разве дети платят что-нибудь своим родителям?» Он останавливался, застывал в ожидании, собирал все свое внимание. Когда Юлия говорит о дорогой плате детей — плате любовью, Москвин—Прибытков проникновенно-тихо отвечал: «Так ведь и мне, кроме этого, ничего не нужно». Все слова сказаны, и Юлия Павловна прекращает объяснение, обрывает разговор. Она решительно не может принять его предложение, так как выходит замуж.

Москвин—Прибытков сразу замолчал. Потом выпрямлялся и с большим достоинством произносил: «Это дело другого роду-с». И после короткого молчания деловито расспрашивал об имени, отчестве и звании будущего супруга. Юлия Павловна отводит все вопросы. Она хочет сама устроить свою жизнь, без всякого постороннего вмешательства. «Как вам будет угодно-с», — снова переходил Флор Федулыч на тон светской любезности. «Значит, мои услуги вам не нужны-с?» — «Очень жалею, Флор Федулыч, что не могу принять их», — отвечает Юлия Павловна.

Но, может быть, все-таки это не разрыв? Снова просьба звенит в голосе Москвина—Прибыткова. Может быть, у Юлии Павловны есть хоть какая-нибудь нужда? Он с удовольствием исполнит всякую ее просьбу. Но ей решительно ничего не нужно. Какая бы ни была у нее нужда, к родным и знакомым она никогда не обратится «за милостыней».

Флор Федулыч отброшен назад. Ему трудно перенести этот удар. Но Москвин—Прибытков делал над собой усилие и совершенно официальным любезным тоном переходил к очередным делам. «Во всяком случае, прошу не забывать-с! Милости прошу откушать как-нибудь. Я всякий день дома-с; от пяти до семи часов-с, больше времени свободного не имею-с». Он солидно шел к дверям, но приостанавливался, возвращался и, подавляя волнение, занескивающе-деловым тоном сообщал, что Росси — хороший актер, что его очень интересно посмотреть. Так просто уйти, чтобы отрезать себе путь

к возвращению, он не может. Надо немедленно найти нейтральную почву, чтобы остались какие-то светские деловые отношения. Так звучала у Москвина фраза о России. Непонятный, но интересный актер России! С любезной светской улыбкой уходил Москвин—Прибытков от Тугиной.

В первом акте И. М. Москвин уже почти полностью раскрывал характер Прибыткова. Смелой, уверенной рукой вычерчивал он четкие контуры образа. Прибытков Москвина — человек строгий, сдержанный, осторожный, уверенный в себе, жадный к жизни. Неудачи, препятствия, трудности не заставляют его отступать от своих планов и намерений. Он упорен в своих стремлениях, он умеет собой управлять, выдержка и расчет — закон его поведения. Он никогда своего не упустит. Но жесткой целеустремленностью не исчерпывается характер его натуры. Он не только хочет купить красоту, обладать ею, он хочет и поклоняться ей.

3

Во втором акте образ Флора Федульча в исполнении Москвина вставал во весь рост. Он становился крупнее, масштабнее. И типические, общие и индивидуальные черты Прибыткова оказывались более значительными. Это крупный делец новейшего времени, коллекционер, собиратель картин, человек большой жизненной хватки, увертливый и инициативный.

В темнокоричневой пиджачной паре, с золотой цепочкой, вьющейся по жилету, с сигарой во рту, он ходил по своей раззолоченной гостиной, поджидая гостей к обеду. Он чем-то озабочен, погружен в свои думы. С напряжением, тревожно ходит, потом тяжело садится в кресло и пробует читать газету. Сидит тоже с напряжением, словно прислушивается к тому, что в нем происходит. Он очень не в духе. Тяжелый подбородок и крупный нос погружаются в газету. С появившейся к обеду Глафирой Фирсовной здороваются небрежно, не отрываясь от газеты, не глядя на гостью. Но чувствуется, что он заинтересован тем, с чем явилась к нему Глафира, какие сведения принесла. Он весь полон впечатлений от визита к Юлии Павловне. Он должен доподлинно все узнать, попытаться до всех ее тайн. И Глафира Фирсовна в деле выведывания этих тайн является незаменимым человеком.

Флор Федульч торопит Глафиру с информацией. Та охотно начинает развертывать длинный перечень своих сведений. Москвин—Прибытков слушал захлебывающийся грудной говор Глафиры (которую великолепно играет Ф. В. Шевченко) с некоторой внешней пренебрежительностью, но на самом деле с напряженным вниманием. «Так вот-с, приятель у ней есть, и очень «близкий», — докладывает Глафира. Выясняется и личность этого приятеля. «Так и ожидать надо было», — замечает Прибытков. Глафира Фирсовна обещает «похлопотать»: «разбить эту парочку», разлучить Юлию Павловну с Дульчиным. Это именно то, что нужно Флору Федульчу. Он весь оживляется, ворочается в кресле, с готовностью обещает большую

награду за успешное осуществление замысла. Почти скороговоркой он бросает: «Шуба за мной-с, хорошая шуба». Но снова хмурится и уходит в себя, вспоминая неприятности с родственниками и неустроенность своей семейной жизни. Намек Глафиры о наследниках он обрывает с раздражением и в то же время с достоинством: «Это дело такое, что разговор о нем я считаю лишним». Это самое болезненное место: несмотря на все свое самообладание, Москвин—Прибытков не может совершенно преодолеть свое тревожное состояние. Он нервно курит. Рука чуть заметно дрожит и делает лишние движения.

Когда разговор переходит на тему Лавра Мироновича, Флор Федулыч вскакивает с кресла и начинает нервно ходить по комнате. Он уже не скрывает своего раздражения. Он останавливается посредине гостиной и темпераментно перечисляет все свои огорчения и обиды в связи с беспутным поведением своего племянника. Дело пахнет скандалом, позором. На ветер пущены такие большие деньги, которые не могли быть найдены честным способом. Глафира замечает, что Лавр надеется на дядюшку, который облагодетельствовал его дочь Ирину, «девицу с запоздалой и слишком смелой наивностью». Москвин—Прибытков нервным жестом руки опровергает это утверждение: «Да чем же я ее облагодетельствовал?»

Когда в комнату входил Лавр Миронович с дочерью, Москвин—Прибытков стоял в правом углу, в раздражении бросая гневные взгляды и пытаясь принять официальное выражение лица. Он подавал руку Лавру, не глядя на него, и холодно подставлял щеку Ирине. Потом плотно садился в кресло с газетой и погружался в нее, как бы отгораживаясь от пришедших. Постепенно он втягивался в светский разговор Лавра. Когда тот говорил, что ему внушает опасение здоровье папы, Москвин—Прибытков иронически скашивал глаза и поднимал взор на Лавра.

Ирина садится за рояль и меланхолически наигрывает что-то очень чувствительное и печальное. Флор Федулыч—Москвин с великолепной интонацией, в которой слышались насмешка, ирония и любопытство, спрашивал: «В унынии находитесь, Ирина Лавровна?» — и тем переводил разговор на нужную ему тему: ему надо выяснить намерения и «тактику» Лавра Мироновича. Тот хорохорится и хвастает своей начитанностью. Флор Федулыч вставляет свои едкие, раздраженные и гневные реплики. Лавр восхваляет Монте-Кристо: «Как все это верно, как похоже!» — «Что там похожего-с? — вставляет Москвин с раздражением. — Я считаю так, что это только одна игра воображения». Раздражение сливалось с уничтожающей иронией.

Когда Лавр осмелел и, набравшись духу, начал разговор о размерах приданого, которое, по слухам, будто бы назначено своей внучке Флором Федулычем, тот с нескрываемым раздражением, подчеркнуто-значительным тоном, с угрозой бросал ему реплику: «А я знаю, Лавр Мироныч, откуда этот слух». Глафира заминает разговор и добивается у Ирины имени ее суженого. Ирина называет Вадима Григорьевича Дульчина. При этом имени Москвин—Прибытков поднимает голову с гримасой удивления и явного удоволь-

ствия. После того, как Лавр Миронович с Ириной уходят в залу, Прибытков, оставшись наедине с Глафирой, предается откровенной радости оттого, что так ловко разыграл своего племянника. Он доволен, удовлетворен, торжественно хохочет: «Слышали, а? Что же это такое? Это фантазмагория какая-то!» На замечание Глафиры, что можно ограничиться пятью-шестью тысячами, Прибытков солидно заявляет: «Да оно больше и не следует-с». И дидактически, с достоинством прибавляет: «Дать деньги можно, но обещаний никаких-с; я в их спекуляцию не войду. Я в таких летах и в таком капитале, что свои слова на ветер бросать не могу-с».



А. Н. Островский. «Последняя жертва».
Прибытков — И. М. Москвин
Юлия Тугина — А. К. Тарасова

Фото 1943 г.

Все нервное напряжение, все психологические и тактические ходы Флора Федулыча Прибыткова в разговоре с Глафирой, с Лавром Мироновичем и Ириной в исполнении Москвина являлись только подготовкой к встрече с Юлией Павловной. Первое его наступление окончилось неудачей. Теперь расчищена почва для второго наступления. И оно облегчается тем, что Юлия Павловна так катастрофически быстро принуждена была обратиться к нему за помощью.

Сцена встречи и объяснения с Юлией Павловной проводилась Москвиным с наибольшим подъемом и творческим воодушевлением.

С озабоченным видом входит Флор Федулыч с лакеем Василием. Приехала Юлия Павловна и просит ее принять. «Проси, проси сюда». Москвин—Прибытков в недоумении, взволнован, весь преисполнен ожидания. Что сулит ему этот визит? «Скоренько вздумала визит отдать, скоренько», — говорит он себе. Потом делает шаг вперед навстречу входящей Юлии Павловне, которую с трагическим чувством и высоким подъемом играет А. К. Тарасова, склоняется перед ней, приветственно разводя руками: «Милости просим! И прямо к обеду!» Юлия отказывается обедать и согласна обождать. Флор Федулыч взволнованно суетится около Юлии Павловны. Василий

уходит и затворяет двери. «К вашим услугам. Покорнейше прошу», — приглашает Прибытков Юлию Павловну сесть на диван. Он садится около нее и ждет. Юлия сразу раскрывает цель своего прихода. «Скажите, скоро можно продать дом?...» «Не купите ли вы сами у меня, сейчас, в два слова? Я с вас недорого возьму».

Москвин—Прибытков огорчен, раздосадован, он подозревает истинную причину такой спешки. Он хочет скорее прекратить разговор на эту тему и все-таки хоть чем-нибудь быть полезным Юлии Павловне. Он не купит дом, ему расчета нет, но он найдет покупателей за настоящую цену. Юлии не терпится, ей нужны дозарезу деньги, и притом немедленно, она согласна продать дом очень дешево. Москвин—Прибытков возмущен: «Ни себе дешево купить у вас, ни вам дешево продать я не позволю-с. Зачем дешево продавать то, что дорого стоит?» Юлия нервничает: «Но ведь это мое имение, мне запретить нельзя продать». — «Совершенно справедливо-с, — отвечает Москвин—Прибытков, — только вы извольте обращаться к другому покупателю, а не ко мне-с».

И, чтобы прекратить неприятный разговор, переменить тему и в то же время задержать чем-либо Юлию, впервые появившуюся у него, Москвин—Прибытков с радушием и теплой просьбой приглашает ее остаться у него пообедать: «Кушать не угодно ли? Пожалуйста! Хоть посидите с нами для компании». Это звучит наивно и трогательно. Оба помолчали, и Юлия, пересилив себя, снова возобновляет попытку выпросить деньги взаймы, хотя бы за самые большие проценты.

Москвин—Прибытков обижен. В его голосе появляется неумолимая строгость, суровость, официальность. «Обидно слышать-с. Если вы желаете большие проценты платить, так извольте обратиться к ростовщикам». Он решительно отказывается дать деньги. «Флор Федулыч, мне нужны деньги», — умоляет Юлия. «Не верю, извините, не может быть», — твердо отвечает Москвин—Прибытков и мягко с досадой добавляет: «На что вам деньги? Что вам нужно-с? Богатый гардероб, экипажи, ну, птичьего молока-с? Извольте, я все достану, а денег не дам-с», — заключает он с категорической непреклонностью.

Тогда Юлия Павловна меняет тактику. Как ей ни тяжело и ни противно, она пытается пустить в ход все свои женские чары. Как обольстить, чем взять этого упрямого старика? Она натянуто смеется и пробует принять игривый тон. «Я вас не узнаю. Молодая, хорошенькая женщина просит у вас денег, а вы отказываете! Да вы с ума сошли! Дайте мне денег, я вам приказываю!» Москвин—Прибытков сохраняет всю свою серьезность и пробует отшутиться. Шутка не выходит и переходит в упрек, в нравоучение: «Шутите! Не строго приказываете. Уж коли приказывать, так надо поостороже, а коли просить, так надо поучтивее».

Москвин—Прибытков, несмотря на всю свою нарочитую официальную холодность, взволнован тоном Юлии Павловны. Он встает с дивана и останавливается посреди комнаты вполборота к гостье. Он следит за каждым ее движением, прислушивается к каждому ее

слову. Когда Юлия ссылается на особенность женской психологии, на то, что расположение женщин можно приобрести только услугами, что надо уметь использовать женские капризы, Москвин—Прибытков, подавляя вздох, говорит строго и торжественно: «Да-с, это точно-с».

Строгость и торжественность не оставляют его и в продолжение следующей, наиболее эксцентрической сцены. Подтверждая аргументы Юлии, он тяжело опускается в свое кресло, в котором сидел в сцене с Лавром. Он слушает еще напряженнее и внимательнее. Одним глазом он следит за каждым жестом Юлии. Когда она садится на ручку кресла и пробует его обнять (причем делает это неумело и наивно), Москвин—Прибытков с возмущением вскакивает с кресла, отстраняет Юлию, сжимает свои руки и тоном горчайшего упрека, разочарования и гнева произносит: «Извольте садиться на место, Юлия Павловна! Мы и в этаких позициях дам видели, только уж это другой сорт-с; а вам нехорошо».

Дальнейшее объяснение идет в тонах судебного допроса. С полной и суровой искренностью, с жестокой откровенностью Москвин — Прибытков раскрывает правду. Деньги эти нужны на любовника, история простая, «муж копит да бережет для жены, его-то скупым да скаредом прозвуют, а любовника после добрым барином величать будут». Медленно и значительно, с большой горечью и экспрессией Москвин—Прибытков отчитывает Юлию. Он стоит позади ее кресла, стуча рукой по столу, и тоном строгого судьи и огорченного отца произносит горячую обвинительную речь. Муж бережет деньги, потому что знает историю каждого рубля, а «любовнику-то что же не бросать деньги! Он, не считая, полной горстью их в карман кладет, не считая и бросает».

Москвин—Прибытков снова присаживается на диван. Нужно прекратить сцену, поставить точку. «Оставим этот разговор, он ни к чему не приведет». И опять любезным тоном, с усталой светской улыбкой: «Вам сегодня куда за город не угодно ли-с?» Он нервно сжимает руки и ждет ответа. Во всяком случае, тема исчерпана. Поэтому он и переходит к Кадудже. Юлии не до Кадуджи, она изнемогает. А Москвин—Прибытков с невозмутимой сухой улыбкой начинает рассказывать о каскадных певичах, произведших на него впечатление.

«Ю л и я. Не мучьте вы меня. Спасите, Флор Федулыч, умоляю вас!»

Москвин—Прибытков в последний раз резко отказывает. Сидя на диване вполоборота к Юлии, он с громадной силой раздражения говорит о жизненной ценности своих денег, накопленных ценою величайшего труда и лишений. На ветер он их не пустит. «Тут, может быть, каждая копейка оплакана прежде, чем она попала в мой сундук, так я их ценю-с. А ваш любовник бросит их в трактире со свистом, с хохотом, с хвастовством. У меня все деньги рассчитаны». «А на мотовство да на пьянство разным аферистам — у меня такой статьи расхода в моих книгах нет-с», — с силой заключает Прибытков и гневно встает.

«Юлия. От этих денег зависит все мое счастье...»

Москвин—Прибытков стоит, заложив руки в карманы, непоколебимо, внушительно и твердо. Суровой непреклонностью веет от всей его фигуры. «Не Верю, не верю-с», — говорит он медленно и жестко.

«Юлия. Флор Федулыч, Флор Федулыч, умоляю вас!»

Она простирает к нему руки, голос звенит истерически. «Не могу-с», — медленно отрезает Флор Федулыч. Тогда Юлия падает на колени и закликает его своей жизнью. Таких страданий Флор Федулыч перенести не может. Отчаяние и унижение любимой женщины потрясают его. Он бросается к Юлии и хочет поднять ее. «Что вы, что вы, Юлия Павловна, прошу вас!.. Я не допущу, чтоб вы считали меня злодеем-с». Он уже готов умолять ее простить его. Он не может допустить такого человеческого унижения.

Поднимая Юлию Павловну, голосом доверчивой деловитости он спрашивает: «Много ли вам нужно?» И долго не может успокоиться от этого зрелища отчаяния и унижения. «Из-за такой малости вы себя унижаете!.. Вы, богатая, добрая, милая дама, боже мой!» — со стоном произносит Москвин—Прибытков. «Для мужа можно на все решиться», — говорит Юлия. Флору Федулычу это горько слышать. Горечь и жалость завладевают его душой.

Москвин играл эту сцену с громадной силой и большим волнением. «Все-таки даме, которая в уважении... нет, это грустно-с!» Он стоит в глубокой задумчивости, потрясенный, весь полный достоинства, жалости и любви. Потом уходит в свой кабинет и выносит деньги. Юлия берет дрожащими руками деньги и в порыве безотчетного душевного движения, в порыве благодарности бросается Флору Федулычу на шею и крепко целует его. Москвин—Прибытков застывает от счастья. Его так никто никогда не целовал, с такой теплотой, искренностью и чистотой. Он слушает этот поцелуй.

Москвин замечательно играл это новое потрясение, потрясение от радости. Трогательно приложив руку к сердцу, Флор Федулыч медленно и истово произносит, словно разговаривает сам с собой: «Этот поцелуй, Юлия Павловна, дорогого стоит. Да-с, это от души... дорогого стоит». Он смеется, он доволен, он счастлив.

«Я до сих пор опомниться не могу», — говорит он с блаженным, счастливым смехом. Он в таком хорошем настроении, что готов одарить весь мир. Из сурового и сухого старика он превращается в добродушного и счастливого отца. Он одобряет выбор Ирины и галантно предлагает ей на первый раз, для приобретения модного платья, пятьсот рублей. Ирина бросается ему на шею. «Не то, — говорит себе Флор Федулыч, — разница большая... тот... тот дорогого стоит». Он весь наполнен поцелуем Юлии Павловны, он не может забыть его аромата. Из ощущения поцелуя рождается большое, торжествующее чувство. Москвин доносил это чувство до зрителя с величайшей убедительностью.

Так раскрывал Москвин образ Флора Федулыча во втором действии драмы. Чопорный эгоизм, тонкая ирония, суровая жестокость в обращении с людьми, ригористическая сухость знающего себе це-

ну дельца сталкиваются с большими человеческими страданиями, с предельной горечью унижения. И тогда сквозь этот чопорный, застегнутый на все пуговицы эгоизм начинается проступать истинно человеческое чувство.

4

В третьем акте Флор Федулыч появляется только на несколько коротких минут. Он занимает только девятое явление. Он солидно выходит из клуба в сад с сигарой во рту, с пальто на руке, с дорогой тростью, в коричневых перчатках. Это замкнутый, самоуверенный, суровый и сухой себялюбец, презирающий весь мир, вышел погулять, рассеяться, собраться с чувствами. Сходя с лестницы клубной террасы, он сталкивается с Салаем Салтанычем, темным дельцом, дающим деньги под проценты. Москвин—Прибытков разговаривает с ним пренебрежительно-сухо, без всякого

уважения, как с лакеем. Он грубо его обрывает, когда тот начинает расспрашивать о том, какое приданое он даст за Ириной. «Ведь не ты женишься. Да ведь за тебя и не отдадим, очень нужно азиатцев-то разводить». Он ставит Салая на свое место, без всякого стеснения третирует его. «А с благородным благородный и разговор будет; а с тобой, Салай Салтаныч, мы этот разговор кончим».

В четвертом акте человеческие чувства начинают проступать сквозь кастовый мещанский эгоизм Прибыткова—Москвина гораздо заметнее, чем во втором действии.

В квартире Юлии Павловны идут приготовления к свадьбе. Вынут венчальный убор. Быт превращается в праздник. Но в венчальной фате неожиданно обнаружены цветы иммортели. В быт врывается трагедия. И это очень характерно для Островского, для подлинного Островского, которого многие считают лишь бытописателем.

Косная сценическая интерпретация Островского сводилась к архивно-музейному, этнографическому и натуралистическому искажению его произведений. Но картины нравов ему всегда были нужны не сами по себе, а для того, чтобы на бытовом материале разработать громадные этические темы, от которых «возвышается душа». Не быт, а трагедия быта интересовала Островского. Трагедию быта он изображает и в своих последних пьесах, являющихся его завещанием, в особенности — в «Последней жертве» и «Бесприданнице».



А. Н. Островский. «Последняя жертва». Прибытков — И. М. Москвин

Фото 1943 г.

Юлия Павловна уезжает заказывать подвенечное платье, полная тяжких предчувствий. Над ее домом сгущаются тучи. В ее квартире слетаются все те, кто составляет ее окружение. Нет только Дульчина. Приезжает и Флор Федулыч, беспокоясь о том, как Юлия перенесет весть об измене и предательстве своего возлюбленного, и встречает там Глафиру Фирсовну и Лавра Мироновича.

Москвин—Прибытков появляется в своем темнокоричневом шевитовом костюме, как всегда эlegantный, строгий и собранный. Он морщится при виде этой компании, которую он здесь встретил, и садится к столу. Он раздражен болтовней и фанфаронством Лавра Мироновича. Он пытается отстранить своего племянника с пути Юлии и не допустить, чтобы билет со свадебным приглашением попался ей на глаза. Он сам подготовит ее к удару. «Нет, уж вы, Лавр Мироныч, Юлию Павловну оставьте в покое-с», — тоном категорического приказа говорит Флор Федулыч. И никакого билета оставлять не надо, он приказывает Глафире прибрать, спрятать билет. Он раздражен наглым смехом и злорадной суетой Глафиры, он пробует увести злую салопницу подальше от греха, не зная, что билет Глафиры уже подложила, словно яд, в подвенечную вуаль. Он находит самые сильные слова, точно обозначающие моральное качество стервятников, слетевшихся на человеческое горе. В ответ на замечание Глафиры о том, что нужно очень много ума, чтобы без денег шиковать, он с раздражением и негодованием говорит: «Да-с, уж либо очень много ума иметь, либо совсем не иметь ни ума, ни совести.

«Вы зачем же собственно к Юлии Павловне пожаловали?» — в упор спрашивает он Глафиру. Та, в порыве грубой откровенности, раскрывает все карты: ей любопытно посмотреть на то, как будет убиваться гордая и чистая Юлия. «Нет, уж вы не извольте беспокоиться — из чужого горя для себя спектакль делать. Ежели не взять осторожности, так может быть вред для здоровья Юлии Павловны». Москвин—Прибытков произносит эти слова с гневом, негодованием и беспокойством. Он увозит Глафиру, с тем чтобы самому вернуться через четверть часа.

За это время разыгрывается трагедия. Свою печальную миссию выполняет трагикомический приживальщик Дергачев. Юлия застаёт его у себя и выслушивает его поручение. Она понимает, что она бессовестно обманута, что она предана. «Видно, все вы одинаковы! Вам ничего не стоит обмануть женщину. Бессовестные, бессовестные!» Она почти вне себя. И в это время она находит в картоне с подвенечной вуалью пригласительный билет на свадьбу Ирины Лавровны с Вадимом Григорьевичем Дульчиным. Юлия начинает метаться. Она понимает, что все потеряно, и в то же время надо видеть его, «в глаза ему посмотреть... Какие у него глаза-то!... Ведь как же мне жить-то?» В этот момент ее наивысшего горя и смятения возвращается Флор Федулыч. Он сосредоточенно-серьезен, но беспокоен. «Ах, Флор Федулыч, горе, горе!» — встречает его воплем души Юлия. Случилось то, чего больше всего он боялся. «Какая неосторожность!» — тоном горького сокрушения произносит Москвин—Прибытков.

В целом мире у Юлии осталось только двое людей, которым она может пожаловаться на свое горе, — старая Михевна и Флор Федулыч. Москвин—Прибытков хочет сохранить спокойствие и тем хоть немного утешить Юлию. Надо во что бы то ни стало сохранить хоть малейшие нити, связывающие ее с жизнью. Он пытается сокрушенно и ласково, со всей доступной ему теплотой и нежностью уговорить Юлию Павловну перенести обиду и отомстить за нее. «Вам одно остается, Юлия Павловна, пренебречь». Пренебречь, то есть вырвать из души, забыть, ответить презрением и ненавистью. Но это трудно сделать. Нельзя примириться с таким обманом, с таким предательством. Вся жизнь сломана, а главное — вера в жизнь убита. «Неужели он так бесстыден?.. Ограблена и убита! Я нищая, обиженная совсем... За что же они еще смеются-то надо мной, на свадьбу-то приглашают?..»

Москвин—Прибытков снова потрясен великим человеческим горем, которое перед ним раскрылось. Он в последний раз пытается уговорить, утешить, ослабить удар. «Вы очень доверчивы-с... Пренебречь его следует, пренебречь!» Юлия слабеет и падает в обморок. Москвин—Прибытков поддерживает ее поникшее тело, держит ее руку в своей руке, с выражением горькой озабоченности прислушивается к ее трагическому бреду и страшному смеху. Он знает, что слова уже бессильны, что никакое утешение не поможет, что надо действовать. «Этим не шутят-с, скорей за доктором-с... Это уж близко смерти-с», — кричит он.

Так он сначала пытается предотвратить удар или смягчить его, со всей деликатностью, осторожностью и человечностью, на которые способен. Когда ему это не удастся, он мобилизует всю свою способность сострадания, сочувствия и моральной поддержки. Он пытается найти выход из почти безвыходного положения. Ему, во всяком случае, в полной мере доступно сознание моральной низости, бесчеловечности, бессовестности того обращения, жертвой которого стала Юлия. Убита, обманута, предана! А бессердечные, бессовестные люди-звери из чужого горя для себя спектакль делают. Не люди, а воронье, стервятники... И еще ему доступно другое сознание — трагичности обиды. Он хочет помочь Юлии, успокоить ее, спасти.

В пятом действии Флор Федулыч появляется на еще более короткое время, чем в третьем. Но он уже не человек толпы. Он появляется, как судьба.

В светлосером элегантном костюме он наряднее и торжественнее, чем обычно. Он сдержаннее, строже, самоувереннее, суровее. Он — олицетворение спокойной силы, победы, защиты. Он — жених, он получил согласие Юлии Павловны «на вступление с ним в брак», он оформил во всех отношениях это согласие — юридически, экономически и морально. Его сдержанное спокойствие озаряется вспышками злой, едкой иронии по отношению к Дульчину. С беспощадной жестокостью победившего человека он отчитывает этого афериста. «Угодно вам будет деньги заплатить, или прикажете представить их ко взысканию? Один Монте-Кристо на-днях переезжает в яму-с; так, может быть, и другому Монте-Кристо угодно будет сделать ему ком-

панию? Во всяком случае, прошу вашего извинения. Имею честь кланяться». И он торжественно уходит подруку с Юлией Павловной.

Такой самоутверждающей, строгой и категорически ясной нотой завершал свой сценический образ Москвин.

5

И. М. Москвин дал наиболее правильное толкование образа Флора Федулыча Прибыткова. Смягчать образ, приписывать ему гуманистические черты было бы неверно. Апология Флора Федулыча была бы самой горькой ложью. И сатирический нажим тоже неверен. Делать его отрицательным образом — значит впасть в грубое упрощенчество. Флор Федулыч — человек с определенными национальными, классовыми и временными особенностями психологии. Это человек расчета, барыша, дохода, роскоши, комфорта. Несмотря на всю свою корректность, элегантность и европейскую выдержанность, это человек глубоко корыстный. Человеческие взаимоотношения для него определяются материальным и бытовым расчетом. Но он встретился с подлинными человеческими чувствами, не зависящими от корыстных соображений, с трагедией любви, оскорбленной и униженной бесчеловечным бытом, и почувствовал в своей душе тоску по правде и чистоте в человеческих отношениях. Впервые ему открылось, что какая-то часть жизни определяется велениями совести, движениями сердца.

Флор Федулыч Прибытков ощутил в себе возможность подлинных человеческих чувств, ощутил вкус к правде во взаимоотношениях людей, почувствовал тоску по человечности, но остался человеком расчета, коммерции и бытового удобства. Чем станет Юлия, выходя замуж без любви, без веры, без радости? Неизвестно. Но она восстала против убийства любви и красоты в том мире, где все человеческие отношения построены на расчете. А Флор Федулыч Прибытков, человек расчета, понял иную человеческую правду, олицетворенную в страдании и тоске Юлии, приблизился к пониманию трагедии продажного собственнического быта.

П. Новицкий

МОСКВИН В СОВЕТСКИХ ПЬЕСАХ

1



Первая советская роль Москвина была в первой же советской пьесе, поставленной в Художественном театре. Это была «Пугачевщина» К. А. Тренева. Этим спектаклем МХАТ возобновил в 1925 году свою деятельность в СССР после двухлетней поездки в Западную Европу и Северную Америку. Спектакль шел при большом волнении труппы, автора и исполнителя главной роли — И. М. Москвина. Для театра, пользовавшегося мировой славой, это был дебют в современной пьесе, на тему, исключительно близкую советскому зрителю, — о народном восстании; для К. А. Тренева это был дебют в ответственной роли драматурга; для И. М. Москвина это был дебют не только в новой трудной роли, но и в новом амплуа — в героическом.

От царя Федора до Емельяна Пугачева — поистине «дистанция огромного размера».

Правда, Тренев не назвал свою пьесу трагедией; по определению автора, «Пугачевщина» — это лишь «картины из народной трагедии».

Автор как бы снимал с себя большую долю ответственности, отстраняя все то, что законно предъявлять к трагедии: строгую логику действия, суровую законченность образов, силу трагического воздействия на зрителя, целостный, в крупном плане, образ Пугачева. Но как ни ограничивал автор своих задач, как ни предварял зрителя о том, что он должен искать в пьесе, — все равно Пугачев не мог не быть центром спектакля, его художественным средоточием.

Кому исполнять роль Пугачева, — при всех ограничениях автора все-таки роль центральную в пьесе и ведущую в спектакле, — об этом много было споров и в театре и в критике. Нет сомнений в том, что физические данные Москвина мало подходили к исторически известному облику Пугачева: дюжего плотного казака средних лет, отличавшегося большой силой и здоровьем, трудно было найти в физических данных Ивана Михайловича. Но тем не менее у театра и у постановщика Вл. И. Немировича-Данченко было большое основание дать эту труднейшую роль именно Москвину. МХАТ боялся разбойно-героического персонажа исторических мелодрам старого те-



К. А. Тренев. «Пугачевщина».
Пугачев — И. М. Москвин
Фото 1925 г.

художественной значительности отдельных сцен и эпизодов, не получилось в конце концов могучего суриковского образа «пугачевщины», то и у исполнителя главной роли центральная фигура спектакля не достигла художественной мощи суриковских исторических образов. Пугачеву у Москвина недоставало покоряющей силы, властного размаха, непреклонной воли. Радетель за народ, выносивший в себе многолетнюю думу о злой участи этого народа, издавна охваченный заботой о горькой доле крепостного русского человека, радетель искренний, упорный, непреклонный чувствовался у Москвина в каждом слове, в каждом дыхании его Пугачева. Вряд ли можно было найти другого актера в богатой труппе МХАТ, который мог бы с такой безупречной правдивостью передать эти думы и заботы народного радетеля, чем это делал Москвин. Заботы эти были так искренни, а думы так неотвязны, что не казалось случайностью, что именно этот человек, а не кто другой, принял на себя тяжкий жребий стать во главе народного восстания, прикрывшись именем Петра III.

Дума эта и забота эта неотвязны у Пугачева—Москвина. Старинное народное слово «заботник» прекрасно передает эту черту москвинского Пугачева. Нельзя быть заботником, искренним и участливым, без живой душевности, без подлинной сердечности, и всем этим Москвин наделил своего Пугачева в гораздо большей степени, чем наделил этими свойствами Тренев своего Пугачева. Нечего и говорить, что исторический Емельян Пугачев обладал этими свой-

атра, боялся всякой приподнятости тона, всякой позировки в образе. Русская народная трагедия в самых образах своих должна быть народна, в простоте и правдивости — ее сила. В даровании же Москвина театр привык ценить драгоценное свойство — передавать подлинное дыхание родного народа, подлинную правду чувств и глубину народного характера.

Было естественно думать, что ту же правду народности Москвин раскроет и в образе Пугачева. Однако ожидания эти сбылись не полностью. Эскизность и недовершенность образа Пугачева у автора требовала у актера дополнительных усилий для создания не только сценического, но и литературно-драматического образа Пугачева. Задача была исключительной трудности, и если у театра, при всей худо-

ствами еще в меньшей степени. Величайший из художественных изобразителей Пугачева и его первый историк, Пушкин, был осторожнее Москвина в этом отношении: далекий от того, чтобы преувеличивать черты суровости и даже жестокости в Пугачеве, он не впадал и в противоположную крайность, зная как историк настоящие пропорции морально-волевого образа казака-старовера, волею истории ставшего вождем народного восстания.

Фигуре Пугачева, показанной в МХАТ, недоставало исторической конкретности. Москвинский Пугачев, несомненно, был человек из народа; у него была правдивая речь; верилось в неподдельную демократичность его жизненного дыхания; передавалась непосредственная искренность его жизненного дыхания. Это было много, но далеко не все, что было нужно для полного воплощения исторического лица: не чувствовалось, что этот радетель и заботник дышит историческим воздухом эпохи, выполняет историческое веление своего класса, воплощает его историческую волю. Проще говоря, в этом пожилом и усталом от дум и забот человеке не чувствовался вождь народного восстания, которому приходится облекать свою думу в суровое решение, а свои заботы—в грозное действие. Там, где Пугачев — Москвин должен был высказать свою волю и власть, там мало верилось в непреклонность этой воли, в устойчивость этой власти, — наоборот, все казалось предрешенным: и неудача восстания и гибель вождя.

А между тем для первых картин пьесы такое восприятие происходящего было преждевременным и опасным для всего спектакля; необходимо было, чтобы в начале пьесы зрителю крепко верилось в успех народного восстания. У Москвина явно недоставало в его Пугачеве уверенной силы, уверчивости речи, непреклонности воли к успеху, недоставало всего того, чего не могло не быть в Пугачеве, взявшем на свои плечи тяжелую ношу самозванства.

Глядя на Москвина — Пугачева в первой половине пьесы, думалось: такой Пугачев вряд ли поднял бы восстание, но если бы его поднял кто-нибудь другой, он пристал бы к восставшим, чтобы сложить свою голову за народное дело.



К. А. Тренев. «Пугачевщина».
Устинья — А. К. Тарасова
Пугачев — И. М. Москвин

Фото 1925 г.

Другое дело — вторая половина пьесы, конец Пугачева: вот тут Москвин был на подлинной родине чувств того Пугачева, которого он задумал и воплощал. Тут Пугачев — страдалец за народ; он несет на себе всю ответственность за неудачу восстания, на него должна лечь вся тяжесть позора неудачи и вся мука расплаты за нее.

Граф Панин, «главноначальствующий», главный палач, посланный Екатериной II; Павел Потемкин, начальник секретной комиссии; екатерининские генералы, офицеры, палачи, — все они не услышат ни стоны, ни признания, ни покаяния бывшего вождя восстания. На всю боль и муку Пугачев—Москвин сомкнул уста: всю муку он принял внутрь себя. В этой муке он тверд и необорим; у него нельзя отнять великого достоинства и великой красоты страдания, потому что это страдание — за народ.

Тут опять приходится вспомнить старинное русское слово: страстотерпец. Никаким другим словом не выразить короче и точнее того, кем был москвинский Пугачев в конце пьесы. Если для этого Пугачева неясны, быть может, были пути и перепутья, труды и дни борьбы, если для москвинского Пугачева явно непосилен был искус народного водительства и он изнемогал под его тяжестью, то, наоборот, непомерное страдание, кровавую страсть за народ ему нести легко. Тут все просто и ясно, тут надо только отдать свое сердце на смертную муку и принять ее с честью до конца. Самая сильная сцена и великолепная удача Москвина была в финале пьесы.

Пугачев, окованный цепями, заключен в узкую страшную клетку (исторически точная деталь), в которой только можно стоять. Как зверь, прикован он к клетке и выставлен на всеобщее посмеяние. Эта клетка для него — святое место его страстотерпчества за народ. Его вторая жена, Устинья, изнывает от муки, глядя на него, а он, истомленный страданьем, тверд и внутренне спокоен. Ведь он раскольник, человек старой веры; он читывал или слыхивал о мучениках древних времен язычества, о страстотерпцах новых, горевших на кострах, как протопоп Аввакум, ради старой веры. Вот и для него эта клетка — тот же пустозерский костер, на котором сгорел непокорный протопоп,—только он горит не за старую веру, а за новую народную правду и волю.

Спектакль «Пугачевщина» не перешел за пределы сезона 1925/26 года. Через четыре месяца (23 января 1926 года) Москвин выступил в комедии Островского «Горячее сердце», и его поистине блестящий Хлынов навсегда заслониł его Пугачева, но было бы несправедливо забыть, независимо от всего спектакля, эту сцену в клетке, сцену, занимающую выдающееся место в бесконечной художественной летописи народных страданий, созданной русскими писателями, живописцами и актерами.

2

Следующая советская роль Москвина была в пьесе Леонида Леонова «Унтиловск» (постановка В. Г. Сахновского, под художественным руководством К. С. Станиславского, 1928 г.). Пьеса Лео-

нова изображала дальнейшее захолустье, где советский человек — это пока еще только заходящий или заезжий человек, а где обывательствуют одни лишь «унтиловские человеки» вроде Червакова, «земноводные личности» вроде Аполлоса или «останки человека» вроде Маниюхина.

Леонов показал в «Унтиловске» «унтиловщину» — вязкое болото реакционной обывательщины и мелкого человеконенавистничества, антисоветское подполье бывших людей — «унтиловских человеков». Самого умного из них, но и самого вредного, — Червакова, и пришлось играть И. М. Москвину.

Роль была необычайно трудна, так как эта пьеса Леонова, в сущности, повесть в диалогах, сопровождаемых авторскими комментариями в ремарках, и в монологах.

Рассказывая молодым актерам о том, как важно для актера найти сквозное действие роли и сочетать его с таким же сквозным действием всей пьесы, И. М. Москвин признавался: «Бывает и так: сквозное действие не попадает в цель. Тогда его надо менять. Играешь один-два акта — и вдруг чувствуешь, что что-то меняется, тогда перестраиваешься. Но иногда перестраиваться приходится автору. Играл я очень трудную роль Червакова в «Унтиловске» Леонова. Там есть один монолог, сущность которого трудно было уяснить. Разъяснить, в чем заключается сущность этого монолога и в чем он может помочь мне в обрисовке моего образа, автор затруднялся. И вот ему пришлось несколько раз менять текст; новый текст был написан в направлении моего сквозного действия»¹.

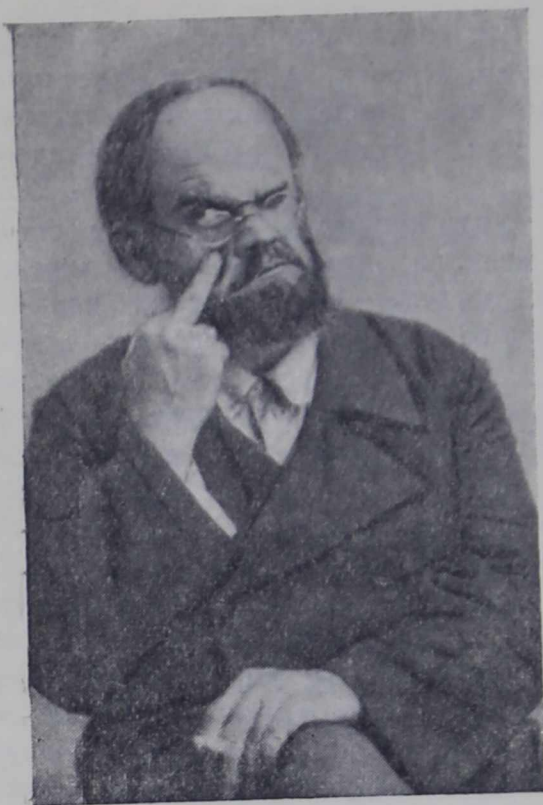
Черваков в исполнении Москвина стал художественным центром пьесы, стержнем ее драматической действительности. Без Червакова—Москвина пьеса Леонова — только бытовые картины из жизни «унтиловских человеков»; с тем Черваковым, которого давал Москвин, эта пьеса — жуткая трагикомедия унтиловщины.

«Э, разве прогонишь гнилую воду из затонувшего корабля? Унтиловщина, милый друг. Весной этакий шиш торчит из липких вод, и над шишом туман, а в тумане мы, город ссыльный и заброшенный. Потом лето, дым и гарь. Потом осень, топь и хлябь. Потом опять вот снега... Большое человеческое тепло нужно, чтобы растопить их. Там безумствуют, нового человека выдумывают, которому новые земли запахать... Мир пугают новыми словами, и какими словами! А тут житие! Чем у них грозней безумства, тем слаще унтиловский самогон. Там у них орел, а у нас решетка, вот почему-с!»

Так говорит один из героев «Унтиловска», Буслов, сосланный в царское время. Он ненавидит унтиловщину и чует ее власть над собой.

Черваков, наоборот, ненавидит все, что не унтиловщина, и готов был бы все человечество с его историей погрузить в невылазную пучину унтиловщины. В страстном порыве человеконенавистничества Черваков — Москвин отмечает весь труд культуры, весь трудо-

¹ И. М. Москвин, Творческая встреча с молодыми актерами. ВТО, Л.—М., стр. 23—24.



Л. М. Леонов. «Унтиловск».
Черваков — И. М. Москвин
Фото 1928 г.

вой подвиг истории: «Судите сами: тысячи оголтелых Бусловых громоздят там башню, чтоб страшнее рушилась и побивала кирпичами. А мы и в лачужках проживем. Надоели вавилонские сооружения!»

Эти слова были у Москвина философским ядром, центром образа Червакова. Здесь, в этой черной ненависти унтиловского человека к творческому труду человечества, гордому шуму строительства новой жизни, раздающемуся по всей советской земле, здесь находится «родина чувств» этого злейшего реакционера, вступившего в своем черном подполье в заговор с самой историей.

Чего хочет Черваков—Москвин?

Унтиловской тишины, смрадного безмолвия ржавого болота. Он со злобой предвидит конец этой тишины: «Как завизжит эта тишина, запрокинутая, пронзенная там каким-нибудь электрическим лучом».

Но Черваков бунтует против этого электрического луча.

Москвин мудро подчеркивал реакционную активность Черваковых. Прямой угрозой звучали у него возбужденные слова Червакова: «Но мы еще повоюем с нашими преждевременными потомками!» Черваков уверен в победе всезасасывающей унтиловщины, он пророчествует: «Умерщвленный до срока Унтиловск возникнет, как феникс... Мы за мир, но если воевать — у нас слюны на триста лет хватит». Было жутко и омерзительно слышать эту черную похвальбу оплевать весь мир, чтобы обратить его в необъятное унтиловское болото.

Угрожающий вопль бунтующего мещанина Москвин передавал с силой, превращавшей реплики Леонова в страстные монологи «Записок из подполья». Этот голос из подполья, проклинавший строительство культуры и истории как безумие, вмещал в себе сотни подголосков политической реакции тогдашнего дня. Москвин сводил это многоголосие реакции в один, так сказать, обобщенный голос, проповедовавший мещанский сон, безысходную дрему, реакционную тишь и гладь как единственный удел человека.

Одним из сильнейших мест Москвина—Червакова были его слова в четвертом действии, обращенные к няньке Буслова: «Все прошло. Все проходит. Все пройдет, Пелагея Лукьяновна. И ничего не будет. На всякий предмет есть своя дырка, незримо, но есть. Ро-

ждается предмет, рождается и дырка, жаждущая поглотить». В этих словах была у Москвина—Червакова выражена черная радость, что существует эта «дырка», поглощающая всякое бытие, всякую волю к бытию. В словах этих чувствовался некий дерзкий задор, с которым ничтожный унтиловский человек готов был запрятать в темную дырку весь мир, человека и его культуру. Это был плевок в лицо человечеству. И нянька находила настоящее слово, когда отвечала Червакову на его «дырку»: «И непонятно, но чувствую охальное что-то».

Но у этого охальника, у этого унтиловского нигилиста («Ничего не будет») есть внутренний червяк, не дающий ему покоя, — это его страсть к Раисе, утаенная от всех. С одним своим «нигилизмом» всепожирающей дырки он жить все-таки не может. Ему нужна эта женщина, свалившаяся в Унтиловск из другого мира. Ради нее он плетет, как паук, паутину, чтобы завлечь в нее Буслова, бывшего мужа Раисы, он плетет паутину вокруг самой Раисы, но в конце концов он сам попадает в паутину: Раиса навсегда уезжает из Унтиловска. Пьеса кончается безумным взрывом отчаяния Червакова. Он плел свою паутину усердно для других, он проповедовал свою болотную унтиловщину также для других, но для себя он тайно создавал уединенный островок среди этого всеобщего болота, и теперь, когда снежная пустыня легла между ним и Раисой, он в отчаянии последнего одиночества вопит в полубезумии: «Снега горят на ногах... снег... И внутри снег!!!» Этот снег его заносит небытием: «Снег, снег летит... Ничего не видно».

Образ, созданный Москвиным, был исполнен зловещей силы, как изблечение реакции, застоя и мнимой унтиловской тиши и глади, пытающейся засосать человека в гнилое болото унтиловщины.

3

Третьей ролью Москвина в советских пьесах была роль профессора Горностаева в пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая» (1936).

«Любовь Яровая» была поставлена в Художественном театре в 1936 году, после того, как эта пьеса успела обойти все советские театры. За эти десять лет она успела стать классической пьесой советской драматургии, но за это же время успели создаться трафареты и штампы в исполнении всей пьесы и отдельных ее образов. Особенно много штампов накопилось вокруг образа профессора Горностаева. В пьесах двадцатых годов стал традиционным образ старика-профессора, преданного советской власти, принявшего революцию. Традиционный профессор этот — большой ученый; он любит свою науку, предан ей бескорыстно, он сочувствует распространению знаний в народе. Но он большой чудак: весь свой век он провел в лабораториях или в обсерваториях, где немножко одичал. Он совсем не знает жизни, он не умеет распознавать людей, отличая их по качествам сердца и морали; он — большое дитя во всем, что не касается его науки; от этого он попадает в смешные положения, и от этого дурные люди готовы выставить его безнадеж-

ным сумасбродом или опасным фантазером. Но этот беспомощный в жизни человек, наивный чудаки, наделен, кроме таланта ученого, большим сердцем и внутренним чутьем к общественной правде и неправде. Вот отчего, плохо разбираясь в политических течениях и ситуациях, он верно почувствовал в эпоху Октябрьской революции и гражданской войны, на чьей стороне правда, и непоколебимо стал на сторону советской власти. Он отдает все свои силы строительству новой жизни, идя рука об руку с большевиками и вызывая к себе ненависть своих бывших коллег, не принявших революции.

По существу, в этом традиционном театральном образе было немало жизненной правды. Старик-ученый, принявший революцию и отдающий свои силы народу, был историческим образом, много раз занесенным в летописи революции: драматурги пытались запечатлеть в своих персонажах действительное лицо, встречавшееся в жизни (образы стариков-профессоров в пьесах Ромашова «Бойцы», Файко «Человек с портфелем», Казакова «Чекисты», Гусева «Слава» и др.).

Наиболее ярким, художественно-правдивым, но и наиболее лаконичным из всех подобных образов был образ профессора Горностаева в пьесе К. А. Тренева «Любовь Яровая». Треневу удалось то, что плохо удавалось другим драматургам: ему удалось соблюсти верную художественную пропорцию между внутренней правдой, высокой жизненной ценностью старого профессора и его наивным простодушием и некоторой чудаковатостью. Образ получился жизненно-достоверный и художественно-правдивый.

Не то было на сцене. Там установился, как сказано, некий трафарет профессора-чудака. В этом трафарете очень мало внимания уделялось жизненному зерну образа. «Чудаки» явно господствовал над ученым, отдавшим все свои силы строительству новой жизни. Выработалась некоторая комическая фигура нелепого, чудаковатого старика с громкими фразами на тему о науке и о революции. Чудаки этот усиленно смешил зрителя своей детской наивностью, житейскими нелепостями и невероятной рассеянностью. Образ, созданный Треневым и другими драматургами на материале советской действительности, образ живой и полнокровный, превращался порой почти в фарсовую фигуру архикомического ученого-педанта, множество раз встречавшуюся в театре чуть ли не всех времен и народов.

И. М. Москвин, получив роль Горностаева одним из последних в русском театре, застал жизненный образ, созданный Треневым, именно в стадии превращения его в трафаретную фигуру комического ученого-чудака, рассчитанную на непрерывный смех зрителя. Москвин, как всегда и в других своих ролях, вернул профессора Горностаева на настоящую родину его чувств.

«Дело в том, что люди с винтовками запечатали мою библиотеку». Этой фразой начинается небольшая роль Горностаева в пьесе. Он произносит ее в ревкоме большого южного города. А кончается эта роль ответом профессора на слова комиссара Кошкина: «Товарищ Горностаев! Очень рад! С тьмой бьемся?» — «Да, да, я именно за этим».



Л. М. Леонов. «Унтиловск».

Райса — В. С. Соколова, Черваков — И. М. Москвин

Фото 1928 г.

Эти две фразы — крайние рубежи, в которые вмещается весь образ Горностаева. Москвин превосходно показывал, эпизод за эпизодом, внутреннее движение мысли и воли старого профессора: пришел в ревком защищать свое право на отобранную у него библиотеку, а в конце пьесы встретился с председателем ревкома Кошкиным, как родной, чтобы никогда не разлучаться, чтобы вместе «биться с тьмой» старой жизни и векового угнетения.

Старый профессор нигде не говорит о своей любви к народу, о своем служении Родине, а между тем любовь эта чувствуется у Москвина за каждым словом, за каждым вздохом этого милого, не приспособленного к жизни старика. Москвин умел найти опорные устои всей роли именно в этом чувстве двойной, но единой по силе и искренности любви профессора к Родине и науке.

В образе Горностаева Москвин умел тонко различить бытование старика-профессора от его подлинного бытия. Бытование его может принимать самые комические оттенки и нелепые формы. Мы не видим профессора на дому, в его будничной житейской обстановке, но по назойливой заботливости его жены, профессорши, о курах в те часы, когда весь город живет тревогой революционной борьбы, мы можем заключить, что профессор живет в мещанском курятнике. Вероятно, и даже наверное, он жметя там где-нибудь в углу со своей наукой, а профессорша господствует со своими плимутроками...

В четвертом действии мы застаем профессора в самом плачевном положении: он ходит ночью с колотушкой, сторожа имущество спекулянтки Дуньки. В эту должность он разжалован своей женой из продавцов сахара, так как оказался совершенно неспособен к коммерческим операциям. На иронический вопрос Елисатова: «Что же ваша торговля?», Горностаев—Москвин с мягкой самоиронией отвечает: «Кончено. Жена магазин и все дело на себя взяла. Меня за кусок хлеба в сторожа Дунька определила. Господа, какое прекрасное время для языка: он приобретает великую, первоизданную буквальность. Магазин жена на себя взяла — буквально. Вот она! Кусок хлеба мне — тоже буквально... Вот он!»

Что может быть комичней этих признаний и нелепей этого положения! Так это и бывает у многих исполнителей роли Горностаева. Профессор — комическое ничтожество. Слепой и простодушный педант не только под туфлей у своей жены, но и под башмаком у наглой Дуньки. Но у Москвина было совсем не так. В какое бы нелепое бытовое положение ни попадал его Горностаев, оно не набрасывало на него ни тени пошлости, потому что оно не подчиняло его себе. И куриный быт, и профессоршин сахарин, и Дунькино барахло он принимал как очередную ношу, которую надо нести через грязь и пыль жизни, — для чего? Ну, хотя бы для того, чтобы жить. «Кусок хлеба мне». Это звучало у Москвина-профессора просто, серьезно и только с некоторой грустью-горестью, что приходится принимать этот кусок хлеба из грязных рук Дуньки. Но вся эта пыль житейская, но вся эта грязь бытовая не прилипает к профессору. Чуждость профессора — это его мудрое неприятие жизни мещан-



К. А. Тренев. «Любовь Яровая». Проф. Горностаев — И. М. Москвин,
Пикалов — И. И. Рыжов

Фото 1936 г.

Чудаковат он только на мерку житейского рассудка Елисадовых и Дунек. В своем подлинном бытии у него ничего нет от того липкого, скверно пахнувшего быта, каким он окружен. Он из другого теста, чем его супруга и ей подобные. И он радуется, когда видит, что люди, которых ненавидит его жена и которые почему-то забрали его библиотеку, тоже из другого теста.

«В глазах пламя веры»,—говорит он, всматриваясь в лицо комиссара Кошкина, с которым пришел объясняться по поводу реквизированной библиотеки.

Профессор ходит со своей колотушкой, сторожа Дунькино добро из-за куска хлеба, и прислушивается к зазывным спекулянтским выкрикам: «Сахарин, горький перец, лимонная кислота!» Выкрики эти так назойливы, нахальны, противны его благородному, чистому слуху, что профессор, морщась от отвращения, не может удержаться

от вопроса: «Скажите, кто это выкрикивает?» — «Это ваша жена». — «Какой неприятный голос!»

Москвин произносил эти слова профессора мало сказать с отращением, с нравственной брезгливостью, — он произносил их с каким-то чувством открытия и вместе с решительностью окончательного приговора. «Какой неприятный голос» здесь значило — «какой неприятный человек!»

А этот неприятный человек — его жена.

Это — приговор. Прямой, суровый и окончательный.

Прямота и правдивость — Москвин выделял это тонко, чутко в характере профессора. Оказывается, этот «чудак», когда нужно, когда дело доходит до заветных основ его бытия, может быть непреклонно прям, бестрепетно правдив перед какой угодно опасностью. Когда помощник комиссара Грозной издевательски спрашивает его: «Профессор кислых щей. Ха-ха-ха! Так что тебе нужно? Книжки твои мы в читальню заберем», — профессор спокойно, почти деловито отвечает: «Вот этого и не следует делать». Читая проект комиссара Кошкина «о всеобщем фуксинировании... образования трудящихся», Горностаев столь же спокойно и прямо заявляет: «Товарищ комиссар просвещения, вы неграмотны». Эта горькая правда говорится, однако, без малейшего укора, без всякого даже тонкого чувства превосходства ученого над полуграмотным человеком. В тоне профессора Москвин умел показать нечто гораздо более сложное: профессор не может не радоваться ревности к науке этого полуграмотного комиссара, но вместе с участием к нему в словах профессора звучит и честное, твердое напоминание простой истины: кто хочет заботиться о просвещении других, тот должен начать с себя, — и в строгом замечании профессора столько искренности и прямоты, что умный Кошкин отвечает на них маленькой, но прочувствованной исповедью. Если с новыми людьми, пришедшими из низов жизни к власти, профессор говорит с теплым терпением, с мягким вниманием, с неистощимым добродушием (таковы все разговоры его с Пикаловым), то с белогвардейцами и спекулянтами у него совсем другой разговор.

Когда «деятель тыла» Елисатов, замаскировавшийся красным, пытается почтительно заявить свою приверженность к профессору: «Мы ведь с вами, Максим Иванович, и раньше встречались, помните, в Одессе?» — профессор отвечает: «Да, да, помню... Вы, кажется дантист?» Обиженный Елисатов отмахивается обеими руками: «Нет! Что вы! Я общественный деятель и журналист». Профессор вежливо исправляет свою ошибку: «Да, да! Я именно и говорю — в этом роде что-то». Как убийственно звучали эти слова у Москвина! Разбойник пера, мелкий жулик печати, продажный журналист по общедоступным ценам, шантажист, присосавшийся к общественному пирогу, — «в этом роде что-то». Великолепная характеристика проходимца и спекулянта давалась Москвиным с такой полнотой, что перед нами был законченный сатирический образ.

А в коротком разговоре профессора с Яровым (четвертое действие) профессор выказывал прямую мудрость мужества и чести. Он

пришел требовать от Ярового отмены расстрела большевиков — и слабый старик, сторож с колотушкой Дунькина добра, действительно требует отмены с такой прямоотой, силой и убежденностью, что возбуждает окрик: «Ты кто такой? Да я родного брата, большевика, как бешеную собаку, пристрелю!» Многие из исполнителей в этом месте, оставив тон чудака, переходили на героический тон, делая профессора агитатором. У Москвина это было не так. Он не произносил никакой речи, обращенной к белогвардейцу Яровому, — в ней не было никакой надобности. Зритель все время чувствовал, на чьей стороне старик-профессор и как давно, как прочно внедрилась в его сердце и мысль искренняя симпатия и приверженность к трудовому народу.

У Москвина была чрезвычайно значительна маленькая сцена профессора Горностаева с полковником Малининым из белогвардейской контрразведки. Полковник выпускает на свободу арестованного белогвардейцами профессора с вежливыми словами: «Профессор, извините за недоразумение. А ведь мы с вами старые знакомые. Не припомните?» Профессор, всматриваясь, отвечает: «Как же, как же! Жандармский ротмистр Малинин. С обыском были, потом в Вятку меня...» Малинин отвечает: «Вот, вот. А теперь вот освобождать приходится. Старый друг лучше новых двух». Горностаев: «Да, да. Именно. Не плюй в колодец». Горностаева спешит увести профессора: «Идем, идем, ради бога». Эта маленькая сцена у Москвина была необыкновенно жива и многозначительна. Она вскрывала засценную биографию старого профессора, она вводила зрителя в его прошлое; из этого прошлого проступал в настоящее теплый образ ученого-демократа, общественника, привлекавшего на себя карательное внимание реакционной власти.

Москвин умел в немногих словах полностью раскрыть такую большую любовь старого ученого к народу и столь же большую нелюбовь его к власти белых, что становилось понятным, почему



К. А. Тренев. «Любовь Яровая».
Профессор Горностаев —
И. М. Москвин
Фото 1936 г.

профессорша спешила увести мужа из особняка, занятого белогвардейцами. Ведь перед приходом полковника Малинина протоиерей Закатов допрашивал ее: «Почему ваш супруг при красных открыл вечерний университет, а при белых открыл торговлю сахарином вразнос?» Ответ на этот каверзный вопрос был дан Москвиным в последующих репликах Горностаева. Столько в них было давнего, открытого презрения к этим «белым», настоящее имя которых — черносотенцы, и столько было в них же уважения и любви к «красным», за которыми стоял русский трудовой народ.

Эти уважение и любовь не были у Москвина холодным, суховатым признанием справедливости революции. Москвин удостоверял неотразимо, что здесь-то и есть настоящая родина чувств старого профессора. Его любовь к народу душевна, мудро-терпелива и в высокой степени подлинна. В течение всего пятого действия солдат Пикалов водит арестованного профессора под караулом с целью сдать его кому-то, едва ли не для расстрела. Это чистейшее недоразумение: на самом деле в пакете, в котором, по убеждению Пикалова, находится приказ о расстреле профессора, заключена охранная грамота, строго-настрого оповещающая, что профессор находится «под особым покровительством советской власти». Но пока пакет не вскрыт расторопным Швандей, до тех пор и сам профессор и его конвоир убеждены в том, что, действительно, дело идет к «ликвидации профессора». Бестолковый Пикалов измотал старика Горностаева мы-



А. К. Корнейчук. «Фронт». Иван Горлов — И. М. Москвин
Фото 1942 г.

тарским вождением по городу с этим якобы смертоносным пакетом. Старик устал, измучен до предела. Но у него — как чудесно показывал это Москвин! — нет ни вражды к своему конвоиру, ни досады на его бестолковость и темноту. У него бесконечно много терпения на все злоключения, потому что он прекрасно сознает, что вся бестолковость, грубоватость конвоира — не вина, а беда этого простого человека, который, кроме беспроектного труда, ничего не знал в жизни.

Весь образ Горностаева у Москвина насквозь правдив и до конца реален. Над многими репликами профессора и его поступками зритель весело смеется, но в этом смехе таится не насмешка над чудачком, завязшим в своих чудачествах и нелепостях, а, наоборот, теплое любованье этим хорошим и честным человеком, который сохранил прямоту мысли и чистоту сердца во всех передрыгках жизни и превратностях судьбы.

Превосходные свойства Москвина-художника — сердечность юмора и теплота улыбки — щедро проявились в этой маленькой роли, превратив ее в художественно значительный образ.

Автор пьесы считал истолкование Москвиным профессора наиболее близким к своему замыслу.



А. К. Корнейчук. «Фронт». Иван Горлов — И. М. Москвин
Фото 1942 г.

4

Следующую роль в советской пьесе Москвин получил только через шесть лет, в год войны, в пьесе А. Корнейчука «Фронт».

МХАТ готовил эту пьесу, а И. М. Москвин готовил в ней главную роль командующего фронтом Ивана Горлова — по-военному, в темпах, не слышанных для этого театра.

2 сентября 1942 года в Свердловске театр приступил к работе над «Фронтом», а 10 ноября, в октябрьские дни, он уже показал премьеру в Москве. Полнота человеческого бытия, целостность человека, без сатирического или патетического отрыва человека от стержня «человеческого», — этот основной творческий принцип МХАТ остался не поколеблен во «Фронте». Спокойная правда, мужественная сила этой правды, с какой МХАТ показал бойцов-героев, позволила театру не сгущать красок, когда ему приходилось изображать тех, кто далек от этой героической правды и не нашел в себе мужества суровой требовательности во имя любви к Родине.

Иван Горлов, командующий фронтом, — центральная фигура пьесы «Фронт». Иван Горлов — русский человек и в своем плохом (его Москвин ни на минуту не скрывал) и в своем хорошем, причем хорошее Москвин не считал нужным укрывать, как это делали многие исполнители.

Кто был Иван Горлов в прошлом? Рабочий-революционер, большевик, боец, вынесший на себе труды и дни гражданской войны. Это хороший русский человек, умевший в тяжелые для Родины годы забывать о себе и отдавать все, что она от него требовала. Москвин не давал забыть зрителю об этом прошлом Горлова, и это хорошо и верно. Это делало понятным, почему Иван Горлов, этот самоуверенный и самоуспокоившийся человек, оказался на том важном посту, на котором он находится. К этому посту привели его действительные заслуги и положительные качества, обнаруженные им в прошлом, а не чей-то недосмотр и недогляд. Но вся беда Ивана Горлова, — и это усиленно подчеркивает Москвин, — что он пытается в настоящем жить прошлым. Войну с фашистами в 1941 году он ведет так же, как вел войну с интервентами и белогвардейцами двадцать с лишним лет назад. Он забыл, — а может быть, и не знал, — мудрое наблюдение, сделанное еще древними: «Tempora mutantur et nos mutamur in illis».

От Ивана Горлова ушло настоящее потому, что он не сумел уйти от прошлого. Отчего же он не сумел жить и действовать в исторический, в действенный ритм с настоящим, с героическим настоящим Отечественной войны и новой Красной Армии?

Однажды Лев Толстой высказал такую мысль: «Каждый человек подобен дроби, у которой числитель — это то, что человек этот представляет собой на самом деле, а знаменатель — это то, что человек этот думает о себе. Чем больше человек думает и воображает о себе, чем больше увеличивает он свой знаменатель, тем сильнее уменьшается его числовая величина».

Вот это самое случилось с Иваном Горловым. Москвин не уменьшает его числителя, как это делали другие исполнители роли Горлова, но он ясно показывает, к чему приводит постоянное увеличение знаменателя, которым Иван Горлов с помощью своих льстецов и прихлебателей занимался много лет и продолжает заниматься во время войны.

Руководящая военная газета писала об Иване Горлове в замысле И. М. Москвина:

«Образ, созданный им, символичен. Горлов еще командует, последнее слово на оперативных совещаниях еще остается за ним, но уже в самом облике его, во всей его манере держаться явственно видна печать обреченности.

Жизнь ушла далеко вперед, и Горлов, застыв на месте, оказался лишним, стал помехой. И в том, что он этого не чувствует и не сознает, с наибольшей силой проявляется его отставание, окостенение его мыслей. Даже разрыв с братом, даже личная драма Ивана Горлова, которая разрешается конфликтом, не может нарушить его самодовольного мертвого покоя. Получив отставку, Горлов опять ни-

чего не понял и уходит со сцены, преисполненный все той же деланной «внушительности».

Москвин взял на себя роль Горлова, как самую трудную, ответственную, решающую в пьесе, и дал в ней поистине мудрый ответ, почему Горловы, оставаясь Горловыми, не могут побеждать в войне, от которой зависело, быть или не быть их народу. Ответ этот был самым глубоким из всех, какие дали тогда исполнители этой политически необычайно ответственной роли.

5

Последняя роль Москвина — контр-адмирал Белобров в пьесе Александра Крона «Офицер флота» (1945).

Эта вторая военная роль Москвина по своему художественному материалу куда менее значительна, чем роль Ивана Горлова, написанная остро и смело. Грозный адмирал с добрым сердцем и страстной любовью к морю хорошо знаком всем со времен Станюковича, и автор очень недалеко ушел от этого трафарета. У Москвина же не было никакого трафарета.

В пьесе восемь картин. Адмирал появляется лишь в одной из них.

«За письменным столом сидит контр-адмирал Белобров — пожилой грузный человек сурового вида. Он глуховат на одно ухо, говорит рокочущим басом».

Достаточно этих авторских слов, чтобы понять, что эта эпизодическая роль мало подходит Москвину. Но понятно было желание Москвина — в этом эпизоде, в небольшом наброске дать то, что ему хотелось дать на большом полотне, в портрете во весь рост. Москвин и не пытался изобразить в адмирале того «грузного человека» сурового вида, которого хотелось автору. Дело совсем не в суровости и тем меньше в «рокочущем басы» старого «морского волка». Дело совсем в другом — в преданности старого моряка Родине, в любви его к морю и в чуткости советского человека ко всему свежему и честному, что есть в молодежи, идущей на смену.

Эскиз Москвина был выдержан в мягких тонах. Последнее его слово со сцены о советском человеке прозвучало с такой любовью к нему, что нельзя не пожалеть, что национальному русскому актеру не привелось создать со всей мощью своего великого таланта образа русского советского человека во весь его богатырский рост.

С. Дурьлин

АДМИРАЛ БЕЛОБРОВ

О образ контр-адмирала Белоброва, созданный Александром Кроном в его драме «Офицер флота», нельзя назвать выдающимся образом советской драматургии. Контр-адмирал Белобров — это эпизодическая фигура; его роль не имеет самостоятельного значения в действии пьесы. В его образе нельзя найти черты яркой индивидуальности. Он говорит языком, в котором очень сильна бытовая характерность: ремарки, которыми характеризует его драматург, маловыразительны. Во всем драматургическом развитии этого образа нет и таких «отступлений», за которыми мы могли бы угадать характер человека, внутренне богатого, выдающегося. Но Иван Михайлович Москвин с радостью согласился сыграть эту эпизодическую роль, роль человека, действующего лишь в одной картине пьесы. И это не было случайно.

Москвин давно ждал для себя роли советского человека. Он ждал каждой новой советской пьесы, чтобы в ней найти материал для своего творчества. Это желание Москвина создать на сцене современный характер, особенно сильное и неоднократно высказываемое им в годы Великой Отечественной войны, возникло с давних пор.

«Мы прекрасно отдаем себе отчет в том, что советский театр, искусство в целом призваны сыграть не последнюю роль в коммунистическом воспитании трудящихся.

Не хотелось бы лишней раз делать упреки нашим драматургам в том, что они отстают от требований эпохи и создали еще слишком мало произведений, покоряющих высоким мастерством, зажигающих людей огнем вдохновения, зовущих на подвиги.

Мы убеждены, что такие пьесы будут созданы очень скоро, и зрители увидят великолепные спектакли, в которых с новой силой заблестят яркие дарования наших артистов, спектакли, которые войдут в историю советского театра как лучшие образцы театрального искусства эпохи Сталинской Конституции».

Эти строки Москвина, написанные им в 1939 году, характеризуют высокую требовательность, которую Москвин предъявляет совет-

ским драматургам, но вместе с тем и его большое уважение, его веру в будущее советской драматургии.

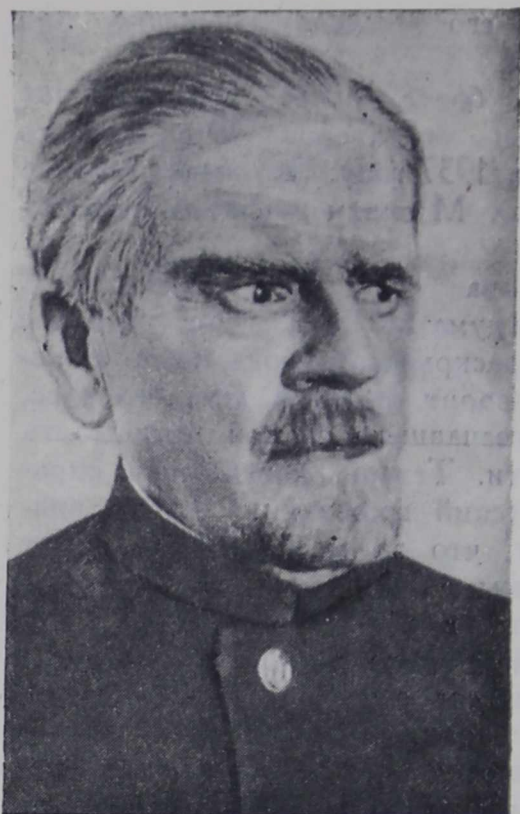
Необычайно интересно еще одно, более ранее высказывание Москвина — в его речи на совещании агитаторов Фрунзенского избирательного округа города Москвы в 1937 году. Это высказывание дает представление о том, как понимал Москвин масштаб характера современного советского героя.

«Мы двадцать лет произносим слова «советский гражданин». Слова эти вошли в обиход. А если задуматься над ними, то какое огромное новое содержание эти слова раскрывают перед нами. Раньше спрашивали тебя — кто ты? Я, говорит, русский, или белорусс, или еврей, или грузин. За спиной отвечающего стояли пять-десять миллионов людей одной национальности. Теперь, когда меня спрашивают: кто ты? — я отвечаю: советский гражданин. А что значит советский гражданин? Это значит, что за моей спиной стоят двести миллионов, руководимых Сталиным».

Если правильно понять и перенести в область искусства эту мысль Москвина, то она говорит прежде всего о демократичности нашего типического характера. Но если «за спиной» человека стоят двести миллионов людей, масштаб его характера становится очень большим; образ, в котором олицетворяются двести миллионов, не может не быть образом значительным, и именно такой критерий должен быть положен в основу анализа трактовки последней роли Москвина.

Крон описывает появляющегося на сцене контр-адмирала словами, в которых нет большой оригинальности: контр-адмирал — грузный человек, с суровым видом, глуховатый на одно ухо, говорящий рокочущим басом. Такова «характерность» контр-адмирала, напоминающая многие образы «морских волков». Нет достаточной оригинальности и в его речи. Его юмор выражен языком банальным: «Ваше просвещенное мнение?..» «Серьезный товарищ!» Взрывы его гнева тоже выражены автором в словах примитивных. «Настегаю!» — говорит контр-адмирал. «Мне нетрудно крылышки подрезать». И когда он поражен поведением Горбунова, он говорит о нем с интересом: «Каков петушок!» Если анализировать лексику текста роли Белоброва отдельно от образа, созданного Москвиным, текст не дает яркого материала для раскрытия характера человека большой духовной культуры. Но «второй план» роли, намеченный Кроном, был очень глубоко раскрыт Москвиным. Главным в сценической жизни Белоброва Москвин делает не разрешение конфликта Горбунова с окружающими его людьми, а распознавание человеческих характеров.

С первого появления Москвина на сцене его Белобров подчинял себе и заставлял верить не только в большую силу, но и в ум, глубину, тонкость этого человека. Когда он смотрел на Кондратьева, говоря с ним о Горбунове, видно было, с какой пронизательностью он понимает всю ограниченность Кондратьева и осуждает его; но вместе с тем Белобров у Москвина хотел, поняв Кондратьева, пробудить, усилить все его хорошие качества. Когда Москвин—Бе-



А. А. Крон. «Офицер флота».
Контр-адмирал Белобров —
И. М. Москвин
Фото 1944 г.

Белобров расспрашивал о подробностях проступка и характере Горбунова, становилось понятным, как много он видел и знал людей: опыт его жизни помогал ему догадаться о том, чего недосказал Кондратьев.

Белобров — Москвин смотрел перед собой, мимо Кондратьева, и в его глазах отражалось большое душевное волнение. Ему было трудно осудить Горбунова, он не верил тому, в чем его обвиняли. Большая гуманистичность чувствовалась в этом человеке, и невольно вспоминались слова Москвина о русской классике, которую он понимал так глубоко: «В гениальных произведениях русской классики я нашел для себя родное, близкое, что позволяло мне пережить свои образы, которые были мне дороги, волновали меня. Я всегда в них искал правды суровой, но человеческой. А это настоящий путь к социалистической справедливости».

И вот перед контр-адмиралом стоит Горбунов. «Настегаю!» — говорит контр-адмирал; но эти слова не выражали того, о чем думал Белобров—Москвин. Происходил сложный процесс познания человека. Этот процесс Москвин нашел во «втором плане» роли. Блестящее мхатовское умение не только понять, но и создать подтекст, обнажить внутреннюю жизнь действующих на сцене людей, — умение, столь часто помогающее нашей драматургии, — сказано и здесь в исполнении Москвина. «Каков петушок!» — говорит Белобров, но эти слова, которые могли бы быть только оскорбительными в устах другого актера, в устах Москвина становились несравненно значительнее. Слишком серьезно смотрел он при этом на Горбунова, слишком большой интерес человека к другому человеку определял отношение Белоброва к Горбунову.

«Увлекаетесь прошлым», — говорил Белобров—Москвин, и эта фраза завершала проверку Горбунова. Белобров как бы взвешивал, как Горбунов, не отказываясь от лучших традиций прошлого, оценивает их с точки зрения современного человека. И Москвин как будто прятал глаза от Горбунова и от зрительного зала, он чуть отклонял назад корпус, прежде чем произносил, услышав ответ Горбунова, после паузы: «Это неплохо...» И потом переходил на «ты»: «Море любишь? Родину любишь? Сталину предан? Первым пошлю в

Балтику, пойдешь?» И куда-то исчезало расстояние, до этого разделявшее контр-адмирала и капитан-лейтенанта. Адмирал вдруг становился очень близким Горбунову, родным; никакого противопоставления, несмотря на большую разницу в общественном положении и внутренней значительности каждого из этих людей.

Но еще более значительным был переход на «вы». Обращаясь к Горбунову со словами: «Спасибо вам, мой дорогой», Москвин соединял только что раскрытую им в характере Белоброва простоту и душевность человека, вышедшего из народа, с тем огромным уважением, которое теперь почувствовал к Горбунову контр-адмирал. Это уже был не только мудрый руководитель, который проверяет своего подчиненного, и не только человек, близкий своему товарищу. Перед нами возникал человек, понявший ценность другого человека и крепко полагающийся на него. Белобров пожимал руку Горбунова. Рукопожатие Москвина становилось очень важным по своему значению, оно было братским, а вместе с тем рукопожатием старшего; высокие нормы человеческих отношений раскрывались в нем.

«Что с вами? Что с тобой?» Эти две реплики, стоящие рядом в тексте пьесы, ярко выражают мысль автора: он показывает здесь одновременно и большое уважение и большую близость двух людей. Эти реплики Москвину необычайно удались. И когда, увлеченный мечтами Горбунова, он говорил о том, что у нас будут в армии гвардейские части, за этой деталью будущего военной жизни как бы ощущалось романтическое представление о будущей жизни вообще. Да, именно романтическое. Казалось, что за этой деталью будущего нашей армии Москвин — Белобров видел прекрасный, завоеванный народом мир; в его словах звучала гордость человека, «справедливая гордость» за Родину, за ее незыблемый, величественный путь в грядущее.

Финал роли. Контр-адмирал говорит с Селяниным, называя его «гражданин» и приподнимаясь из-за стола. В ремарке Крон написал, что в этот момент Белобров стал страшен. «Что вы делаете у нас на флоте?» Произнося эту фразу, Москвин находил особое выражение «страшного». Он вдруг отдалялся от стоящего перед ним нечестного, недостойного человека. Огромная пропасть возникала между Белобровым и Селяниным. Тогда становился особенно понятным своеобразный гуманизм контр-адмирала Белоброва, тот гуманизм, о котором писал Москвин, говоря о «социалистической справедливости». Эта справедливость знает самые резкие и непримиримые оценки; в строгой собранности Белоброва—Москвина, в категоричности его вопроса не было ничего от душевной слабости, уступчивости абстрактно понимаемого «доброты» отношения к человеку. Сверкали его глаза, иным становился голос — это был голос человека непримиримого, пламенного не только в своей любви, но и в своей ненависти.

Индивидуальность большого художника-актера дополняла драматургический материал пьесы. В нем были и традиционные черты русского характера, с его демократичностью и душевностью, в нем

было и то новое, что привнесла наша эпоха в характер советского человека. В прессе этот образ, всеми признанный блестящим, был оценен по заслугам лишь с точки зрения своего общего содержания. «Можно дискутировать, характерен ли сценический образ, созданный Москвиным, для флотоводцев нашего флота, которые в большинстве случаев сами молоды молодостью своей страны. Может быть, такой молодой адмирал, выросший в боях, был бы привычнее нашему восприятию. Но облик замечательного человека, прошедшего все ступени флотской службы, от матроса дореволюционной России до флотоводца Военно-Морского Флота СССР, умудренного огромным жизненным опытом, чуткого, с полуслова понимающего каждое движение человеческой души и любящего флот и его людей отцовской, нежной и заботливой любовью, создал И. Москвин с исключительной, незабываемой силой. Зритель, затаив дыхание, следит за каждым словом, малейшим жестом и движением Москвина — командира, руководителя и человека».

Эти строки из статьи Б. Лавренева глубоки и справедливы. Но хочется их продлить.

Москвин сыграл Белоброва в 1945 году. То был период, когда приближалось победоносное завершение Великой Отечественной войны. В искусстве и, в частности, в театре важнейшим становилось стремление показать большой рост советского человека, советского героя.

Однако эта тенденция в драматургии и в театре осуществлялась далеко не достаточно. Она определяла многие «замыслы» произведений искусства, но не находила должного воплощения в художественных образах. Такой не до конца осуществленный замысел был и в пьесе Александра Крона «Офицер флота».

Крон пытался создать пьесу романтическую; речь идет о романтизме в горьковском понимании, когда «искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее». Но вторая часть горьковской формулы оказалась неизмеримо сильнее реализованной в пьесе «Офицер флота», нежели первая ее часть. Слишком обычные житейские столкновения дали актерам материал, далеко не достаточный для обнаружения высоких идей замысла пьесы. Из-за дробности столкновений, дробности конфликтов в пьесе появился слишком сильный бытовой оттенок. Простота и правда жизни не были соединены с «героическим напряжением», свойственным нашей эпохе, и особенно эпохе Великой Отечественной войны.

Здесь приведены слова, принадлежащие Станиславскому. Они были сказаны им в период первых лет революции, когда Станиславский, определяя задачи театра, говорил: «Что должен театр давать нам в современной жизни? Прежде всего не голое отображение ее самой, но все, что в ней существует, отображать во внутреннем героическом напряжении».

Именно так играл Москвин. Он вложил в образ Белоброва то напряжение душевных сил, которое позволяет говорить о глубоком раскрытии характера современного человека, живущего необычно

венно насыщено и умудренного жизнью. Житейские столкновения Белоброва в пьесе были лишь отзвуком такого духовного напряжения, когда ничем особым не выдающийся по своему содержанию поступок — лишь случайный повод для того, чтобы открылась сокровенная сущность души, души нашего современника, обладающей, по выражению А. А. Жданова, «великолепными качествами». При такой трактовке, при таком духовном напряжении сценического образа Белоброва можно говорить о следовании современного Художественного театра идеям Станиславского, его поискам современного героического театра.

Расширяя рамки драматургического материала, Москвин необычайно рельефно и точно раскрыл уловленные им черты развития современного героя, глубину и силу современного человеческого характера. Он поднял сценический эпизод до большого обобщения. Передавая на сцене пафос нашего времени, он создал характер глубоко народный.

Ю. Головащенко

И. М. МОСКВИН В КИНО

1



год. Среди кинороботников царит растерянность. Советская власть не взяла еще кинематографию в свои руки. С другой стороны, владельцы частных предприятий, предупреждая события, перебрались в свои крымские филиалы, наскоро организованные для прикрытия отступления. Оставшись без средств, без руководства, кинофабрики хирели и прекращали работу. Лишь в одной киностудии, самой маленькой из всех московских кинофабрик, ютившейся в небольшом деревянном здании на Бутырской улице, было оживленно, как никогда раньше.

Здесь заканчивались работы по постановке фильма «Петр I», в котором снимался артист МХАТ Л. М. Леонидов, и готовились к экранизации повести Толстого «Поликушка» силами постановочного коллектива, в котором были выдающиеся деятели МХАТ: режиссер А. А. Санин, художник В. А. Симов, актеры И. М. Москвин, Е. М. Раевская и др. Под председательством Н. Е. Эфроса, заведовавшего литературной частью студии, шло обсуждение сценария «Поликушки». И. М. Москвин делился своими мыслями, возникшими у него при чтении сценария.

— Если, — говорил он, — вчера я еще колебался и опасался, что переделка толстовской повести в драматическое произведение для кино, то есть перевод эпического повествования Толстого на пластический язык кино невозможен без ущемления писательского замысла, то сегодня я на этот счет почти успокоился. Я говорю «почти», потому что мне еще неясно, как увяжутся надписи с зрительным изображением на экране. При чтении сценария, может быть, от недостатка опыта, от неумения представить себе, как это будет все на экране, у меня еще не создается впечатления от всего фильма целиком. Когда я читаю пьесу, то я как-то по-своему, но уже вижу спектакль, дополняя авторский диалог сценическим окружением. Здесь же такая частая смена отдельных коротких сцен, не сопровождающихся диалогом, перебиваемых надписями, что мне трудно видеть весь фильм в целом, а иногда и отдельный эпизод в целом. Но что я уже совершенно понял—это значение в кинематографе детали, этого необыкновенно выразительного средства подчеркнуть мысль автора.

Однако общее впечатление у меня таково, что сценарий с полной ясностью доносит до читателя и, надо полагать, и до зрителя будущего фильма философию вещи. Образ Поликея, как и характеры Акулины, барыни, приказчика и Дутлова, выписаны, мне кажется, верно, вполне отвечают рисунку Толстого.

Впрочем... я не специалист, в кино никогда не снимался и больше рассуждаю с точки зрения театрального спектакля.... Сниматься, во всяком случае, хочется, хоть и страшновато... Как вспомню, что говорить-то нельзя, а если и говоришь, то точно среди глухих, никто тебя не слышит, становится как-то жутко...

Так, с волнением и с радостным предчувствием художника начал свою жизнь в киноискусстве И. М. Москвин.

Чего ждали от Москвина те кинематографисты, которые в условиях трудного, но окрылявшего советских художников 1919 года обратились к выдающемуся и мудрому мастеру театра? Почему кинематографисты обратились к Художественному театру, к реалистической школе Станиславского и Немировича-Данченко, в ту пору, когда на собраниях творческих работников кинематографии и в специальной печати все громче и «победоноснее» раздавались голоса «монтажеров», а их знамена украшены были ножницами и флаконом ацетона¹, и когда модным, но смутным понятием «натурщика» самым серьезным образом собирались заменить представление о творческой личности актера? «Натурщик», ножницы и ловкость рук взамен способности творческого перевоплощения актера — лозунг, звучавший настойчиво и агрессивно в первые годы становления советского кино и оказавший печальное влияние на развитие актерского и сценарного мастерства в советском киноискусстве первых лет.

Привлечение Москвина в среду кино, где теоретическая мысль переживала смутное время, было не случайно. К МХАТ обратились потому, что именно здесь рассчитывали найти творческие и организационные методы для создания нового кинематографа. Ополчившись с самыми лучшими намерениями «против переживаний Мозжухина и Веры Холодной», апологеты монтажной магии грозились изгнать из храма десятой музы (таковая была провозглашена, чтобы конституционным образом отмежеваться от прочих искусств) театрального актера, на смену которому пришел «натурщик».

Было замечено, что в чеховских спектаклях МХАТ пейзаж, вещи и время (пауза) тоже «играют» и, ритмически «вмонтированные» в развитие действия, выражают или усиливают мысль и ощущения героев.

Это, скажем мы теперь, и есть сила монтажа, которая в кино лишает вещи их голого натурализма и делает их чрезвычайно выразительными, когда они играют одновременно с актерским перевоплощением.

Поэтому и обратилась к МХАТ та группа советских кинематографистов, которая считала главным изобразительным средством в кино, как и в театре, актерское перевоплощение.

¹ Клей для склеивания отдельных кусков кинопленки.

Н. Е. Эфрос предложил экранизовать «Поликушку» Толстого. Предложение показалось заманчивым, но спорным. Эпически развертывающаяся трагическая повесть о крепостном крестьянине казалась несценичной и, тем более, некинематографичной. Нет в ней таких конфликтов, которые легко поддаются пластическому выражению. Нет и динамичности в развитии сюжета, что по тем временам считалось обязательным условием закономерного построения кинематографического произведения.

С другой стороны, многокрасочность, многопланность в переживаниях и поведении крепостного Поликея, вора и пьяницы, которому неожиданно оказано большое доверие, эта тончайшая психологическая нюансировка, великолепно описанная Толстым, — все это было заманчиво и представляло собой превосходный материал для проверки действительных возможностей киноискусства, которое вскоре Ленин назовет важнейшим из всех искусств.

Переделка этой повести для экрана представляла немалые трудности, тем более, что было решено не допускать сколько-нибудь существенных изменений или каких-либо дополнений в толстовском тексте (в надписях) и в развитии сюжета.

Была опасность уклониться в сторону иллюстративности, но все же считали обязательным строго придерживаться толстовского содержания.

Сценарий был сделан В. К. Туркиным.

Но если пойти наперекор установившимся кинодраматургическим канонам, если решиться перевести кино на новые рельсы, надо обратиться и к новым людям. Было решено поставить фильм «Поликушка» при условии, если роль Поликея согласится исполнять Москвин, а режиссуру примет на себя А. А. Санин.

А. А. Санин уже имел некоторый опыт работы в кино. В 1918 году он поставил фильм «Девьи горы» (на материале «Волжских легенд» Е. Чирикова), и этой работой было положено начало внедрению методов Художественного театра в создании кинематографического произведения. Уже тогда Санину удалось использовать монтажные и «крупнопланные» возможности кино, чтобы добиться чрезвычайно яркой характеристики образа и высокой выразительности актерской мимики.

Идею привлечь Москвина к исполнению роли Поликея энергично поддержал Н. Е. Эфрос, горячий почитатель искусства Ивана Михайловича. В этот момент вдумчивый и талантливый театральный критик пристально присматривался к кинематографу, изучая особенности выразительных средств нового искусства. Пламенный критик и историк Московского Художественного театра, Эфрос значительно раньше, чем большинство деятелей советской кинематографии, понял, что актерское искусство этого театра больше всего отвечает законам кинематографического искусства и что методы искания новых путей развития театра, методы творческие и организационные, которые повели МХАТ к великим достижениям, — эти

же методы необходимо внедрять в жизнь кинематографических студий. Речь идет о создании художественной атмосферы, об этическом состоянии коллектива, необходимых для жизни в искусстве. Реализм казался единственно правильным творческим методом для создания художественного кинопроизведения. С другой стороны, рассуждал Н. Е. Эфрос, Москвин — строжайший реалист по самому своему сценическому естеству. Значит, уже по одной этой общей реалистической направленности искусство Москвина сродни искусству кино.

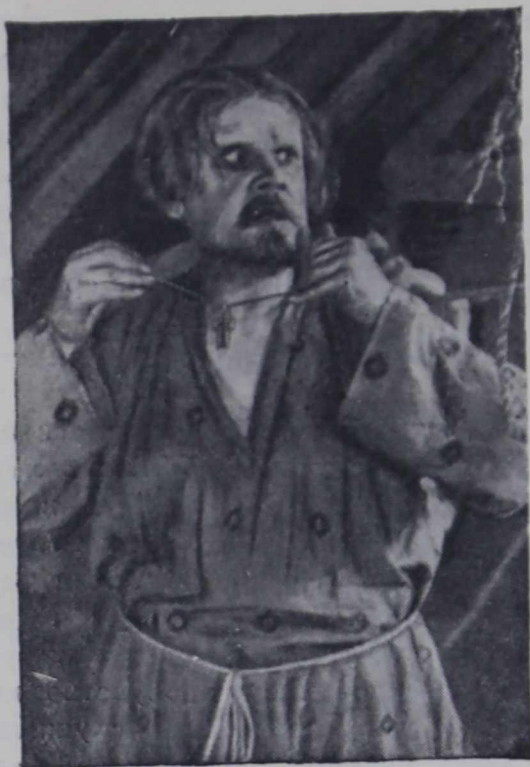
Кроме того, тема русского мужика, горечь мужицкой доли — тема, очень близкая Москвину.

И. М. Москвин сразу и горячо откликнулся на это предложение. Сотрудничество Н. Е. Эфроса, близкого театру и лично Москвину; постановщик Санин, с которым связаны были у Ивана Михайловича воспоминания еще о первых годах становления Художественного театра; Ю. А. Желябужский, оператор фильма и в то же время ассистент Санина по режиссерской работе, тоже далеко не чужой человек для Москвина и Художественного театра, — все это окружение создавало атмосферу, в которой Москвин сразу почувствовал себя, как в родной стихии, где он, по сути дела, продолжает служить тому же искусству, но вооружается здесь новыми средствами. Сила этих средств еще не испытана, но ее предчувствие уже волнует.

Историкам советской кинематографии предстоит благодарный труд изучить значение работы Москвина в кино. Творческое и организационное влияние, которое оказал приход Москвина в кино, ощутили тогда лишь немногие кинематографисты, только те, которые непосредственно окружали его в работе. Среди большинства творческих работников советской кинематографии и самая идея постановки «Поликушки» и обращение к мхатовцам встретили скептическое отношение. В ту пору была весьма популярна теория «монтажного образа», отрицавшая актерское перевоплощение в искусстве. Не важно, говорили создатели этой теории, содержание кинокадра — важно чередование кадров, их монтажное сопоставление. Созданная домыслами режиссеров и основанная на ловкости режиссерского построения образа, теория эта зиждилась, таким образом, на равноправии людей и вещей и, отодвинув на задний план творческую личность актера, свела также и значение сценария лишь к «поводу» для работы над фильмом. Так отдана была решающая роль при создании фильма режиссеру. Драматург, так же как и актер, оказался в тени.

Пройдет пятнадцать-двадцать лет, и деятели советского кино будут приветствовать мхатовцев, своим творческим методом утверждающих социалистический реализм в киноискусстве. Будет также признано плодотворным участие И. М. Москвина, как и других актеров МХАТ, в художественных достижениях советской кинематографии.

Очень важно при этом напомнить, что Москвин пришел в кино всерьез и надолго. Это не была гастроль или проба. Москвин отдался работе в киноколлективе так же серьезно, вдумчиво, как и



«Поликушка». 1919 г.

в театре. И Москвин сразу сделался «своим человеком» в новом деле. Имя Ивана Михайловича появилось в списке штатных работников киноателье, и отныне ему стали близки и творческие и организационные интересы киностудии. Москвин внимательно присматривается к организационным и технологическим процессам создания фильма.

В феврале 1919 года начались съемки. И вот первый «организационный вывод», который Москвин делает в первый же съемочный день. Пристально следя за всеми манипуляциями, которые проделывает оператор над разными винтами и рукоятками съемочного аппарата в поисках наиболее выразительного кадра, Москвин говорит Ю. А. Желябужскому:

— Мне кажется, оператор в этом деле самый страшный человек. Режиссер и актер мучаются, проверяют каждый жест, заботятся о каждом мимическом нюансе — и вдруг в вашей машине вы повернете чуть-чуть не так какой-нибудь винтик, и окажется, что все наши старания пропали бесследно. Темное дело! На сцену в театре выходишь и видишь тут же все результаты работы каждого, а на киносъемке ничего не видишь: лента скрыта в аппарате, и здесь результат зависит от работы разных колесиков, от качества пленки. А потом лента уходит в лабораторию, попадает в руки химика. И все же еще ничего не видно. А в просмотровой комнате тоже многое зависит от того, как там будет «крутить» механик...

И Москвин усмехнулся. Это была улыбка Поликея — улыбка «слабого, доброго и виноватого человека». В течение всего рабочего дня, который Москвин проводил в студии, он неизменно оставался в образе Поликея.

Впрочем, первый съемочный день памятен для Ивана Михайловича другим, более печальным «оргвыводом»: Съемка закончилась около десяти вечера. А в два часа ночи директору студии позвонили из квартиры Москвина:

— Несчастье... С Иваном Михайловичем несчастье! Что-то случилось с глазами... Открыть глаз не может, страшная боль! Что делать?!

Не придавая должного значения предупреждениям, Москвин не оберегал глаз от прожекторов (как он потом рассказывал, он не мог не посматривать на «юпитера», «все боялся: не мигают ли они!»).

И в результате — сильный ожог. Теперь актеры, снимающиеся в киностудии, не знают этого страшного ощущения, когда просыпашься и при режущей боли в глазах, которые не можешь раскрыть, ужасная мысль пронизывает сознание: ослеп!¹.

К счастью, существует чудесное противоядие — «жидкость д-ра Мануильского». После нескольких примочек боли прекращаются, а через день-два не остается никаких последствий ожога. Но примочки под руками в первый момент не оказались, и прошло больше часу, пока в квартиру И. М. Москвина два сотрудника студии почти одновременно привезли драгоценную жидкость.

А как только стихла боль, Москвин снова встревожился:

— Сегодня я играю Федора!

«Царь Федор Иоаннович» был самым трудным для Москвина спектаклем, требовавшим от актера длительного и полного напряжения сил. Договариваясь об условиях работы в киностудии, Москвин предупредил, что в дни спектакля «Царя Федора» он не ведет никакой сколько-нибудь утомительной работы и сниматься в эти дни не сможет.

И вдруг — срыв спектакля! Надо знать дисциплину Художественного театра, требовательность Станиславского и Немировича-Данченко в отношении дисциплины, надо знать воспитанное и органически присущее «художественникам» чувство ответственности и болезненно-щепетильное отношение к своим обязанностям, чтобы понять волнение Ивана Михайловича, когда ему стало ясно, что вечером играть царя Федора он не сможет. Напрасно врач и кинематографисты, собравшиеся у Москвина, успокаивали его и уговаривали не звонить в театр. К вечеру, уверяли они его, глаза, если и не придут еще в норму, не помешают ему играть, и зритель ничего не заметит.

— Зритель не заметит ожога, — ответил Москвин, — но он и не почувствует многого другого. Разве я после бессонной ночи и таких волнений могу выступить перед публикой?.. И перед Константином Сергеевичем?

И он мужественно поднял трубку телефонного аппарата.

Константина Сергеевича Станиславского сообщение очень взволновало. Он был далеко не равнодушен к участию артистов Художественного театра в кино съемках. Он не относился к этой работе строгательно, но он боялся и не мог допустить анархичности, бессистемности в творческой жизни своих актеров и не без основания полагал, что кино нарушало режим работы актеров в театре, режим, который установлен продуманно и рассчитан на сохранение и развитие творческих и физических сил артистов. Вопрос об организационных формах работы актеров Художественного театра в кино, при которых эта работа была бы увязана и в творческом и в организационном плане с их работой в театре, — вопрос этот был предметом постоянных забот Константина Сергеевича. Сперва неорганизо-

¹ Нынешняя осветительная техника исключает возможность ожогов глаз снимающихся.

ванность кинопроизводства, а затем болезнь помешали Станиславскому вплотную вмешаться в киноработу своих актеров¹.

Но не успела залечиться первая рана, полученная во время дебюта в кино, как уже новое огорчение ожидало И. М. Москвина.

Просмотр на экране материала первого съемочного дня обнаружил излишнюю суетливость, резкость движений и жестов Москвина.

Для первых съемок были выбраны наименее ответственные и наименее напряженные сцены, чтобы дать актеру присмотреться к технике съемки.

В первый день поэтому снимались сцены в избе Поликеев — эпизод сборов Поликеев к отъезду в город с поручением барыни получить у садовника тысячу пятьсот рублей. Взят, таким образом, момент некоторого душевного равновесия, редкого для Поликеев. Барыня доверяла ему, известному всей деревне вору и пьянице, целое состояние. Поликеев знал, что доверие это он оправдывает, и поэтому благодушеествовал, важничал с соседями, которые теперь тоже доверяют ему разные поручения в городе и свои пятаки для закупок.

Но вот просмотр снятого материала показал, что актер был недостаточно скуп в движениях. Хотя Москвина предупреждали о предательских свойствах кино подчеркивать, огрублять, делать более резкими движения, которые в жизни кажутся нормальными, тем не менее артист не нашел еще внутреннего критерия для контроля над своими жестами. Все было хорошо — и выразительный грим, и весь внешний рисунок образа, и характерные для Поликеев повадки, и виноватая улыбка, но присущая Поликееву суетливость, идущая от неуверенности и смущения, была подчеркнута и слишком резка.

В нынешних условиях съемки такая ошибка в расчете актера никого не смущает. Теперь, как правило, первые снятые эпизоды почти всегда в конце работы над фильмом переснимаются. К тому же перед началом съемок у актера имеется теперь возможность предварительной на пленке проверки результатов своих и режиссерских поисков. Неизмеримо труднее было актеру сниматься в ту пору, когда дебютировал И. М. Москвин. Напомним, что это было в условиях 1919 года. Негативная пленка была на исходе. Блокада и война приостановили импорт киноматериалов из-за границы, своей же пленки в России никогда не производилось. Коллектив «Русь» не имел никаких запасов, снимать приходилось на случайно приобретаемой небольшими количествами (двадцать—сто метров) пленке, не первой свежести, иногда покрывшейся «вуалью». Поэтому на съемке был установлен в буквальном смысле голодный режим расходования материалов.

¹ Повидимому, впечатление от дебюта И. М. Москвина навсегда отложилось в памяти К. С. Станиславского: отклоняя предложения сниматься в фильме, он между прочим выражал всегда опасение повредить глаза. В 1925 г. К. С. Станиславский дал свое согласие поставить фильм в плане эксперимента. Он выдвинул тему: «Шинель» Гоголя. Он уже приступил к разработке сценария. Но потом отказался от этой работы. Причина отказа заключалась не только в чрезвычайной занятости в театре, — Константин Сергеевич очень опасался, как бы съемка не ослабила его зрения.

Если теперь при длине фильма в 2.500 метров норма расходования негативной пленки установлена в 18.000—20.000 метров, то на «Поликушку», при длине фильма около 2.000 метров, было израсходовано всего 2.500 метров.

Это ставило Москвина в исключительно трудные условия работы, так как пересъемки неудавшихся сцен, как правило, были невозможны.

И. М. Москвин являлся на съемку настолько подготовленным, что для него репетиции перед аппаратом, по сути дела, нужны были только для нахождения точной мизансцены, для определения границ кадра и для установки осветительных приборов. Но партнерам Москвина по каждой мизансцене требовались многократные репетиции, что очень мешало Москвину. Он предупреждал режиссера:

— После двух-трех повторений одного и того же короткого кусочка «выдыхаюсь» и уже потом, при съемке, «подаю» не полным голо-сом.



«Поликушка». 1919 г.

Поэтому на репетициях присутствовал дублер Москвина. Когда партнеры были готовы, Москвин принимал участие в последней отделке мизансцены.

Вообще следует отметить заботу И. М. Москвина об экономии своих сил и накапливании их перед съемкой. Всем известно, какой томительный день проводит актер в киностудии. Из восьми-десяти часов пребывания в студии в работе непосредственно актер бывает занят немного, а остальное время уходит на долгие ожидания. Не говоря уже о случайных задержках, которые стали в киностудиях явлением закономерным, самая технология съемочного процесса требует значительных интервалов между съемками отдельных кадров.

И. М. Москвин, чтобы не рассеять собранного актерского состояния и остаться до конца съемки неутомленным, подчинял свой день в киностудии строгому регламенту. Он уклонялся от излишних разговоров, придерживался умеренного режима питания, уединялся в своей комнате и, сидя в кресле или лежа на диване, читал книгу. Поликой Толстого часто оставался в окружении персонажей «Войны и мира». Роман «Война и мир» неизменно присутствовал в комнате И. М. Москвина, с начала до конца его съемок в «Поликушке».

Как было сказано, Москвин обусловил свою работу в фильме освобождением от съемок в день спектакля «Царь Федор Иоаннович». Но однажды режиссер А. А. Санин, забыв об этом, назначил в такой день съемку на натуре. Москвин ничего не сказал помощнику режиссера, явившемуся к нему с извещением о съемке. Он только спросил, как поздно может затянуться съемка. Узнав, что он будет освобожден не позже двух часов дня, он подтвердил, что на съемке будет. Через час, когда дирекция, выяснив ошибку Санина, решила отменить съемку, о чем и уведомили Москвина, он очень взволновался и настоял на съемке, не желая нарушать намеченного режиссером и уже согласованного с другими актерами плана. Очень трогала актеров и других работников съемочного коллектива скромность И. М. Москвина, отказ от каких-либо преимуществ и «комфорта», которые ему предоставляли в условиях 1919 года¹.

Надо отметить при этом внимание и нежную заботливость о Москвине со стороны других актеров, его партнеров по фильму. Так как Иван Михайлович участвовал почти во всех эпизодах, то все актеры старались всячески облегчить ему работу. Это внимание к нему проявлялось не только актерами. Администрация Малого и Художественного театров при посредничестве Москвина и Санина так планировала часто актерские назначения, чтобы освободить актеров для съемки. В Малом театре спектакли не раз кончались, за счет сокращения антрактов, раньше расписания, чтобы актеры могли отдохнуть перед ночной съемкой. Так прокладывались первые тропки, по которым затем в кино потянулись работники Московского Художественного и Малого театров.

¹ И. М. Москвин рассказывал, что во время съемки на натуре, за городом, летом 1919 года каждому актеру выдавалось пять картошек на день, а ему, как исполнителю главной роли, полагалось семь картошек.



«Коллежский регистратор». 1925 г.



«Коллежский регистратор». 1925 г.



«Коллежский регистратор». 1925 г.

Ошибки первых дней съемки были учтены Москвиным с беспощадной самокритичностью, и в дальнейшем резкость движений и жестикующий была устранена. Зато с еще большим старанием стал Москвин отыскивать выразительные детали, чтобы подчеркнуть душевное состояние Поликеев. Здесь Москвин стал проявлять изобретательность художника, дополняя фантазию сценариста и режиссера. Так рождены были сильнейшие сцены в фильме.

Гордый впервые осенившим его сознанием человеческого достоинства, ошарашенный оказанным ему высоким доверием и, может быть, еще больше тем, что в нем нашлось достаточно нравственных сил оправдать это доверие, Поликеев, пребывая в сладостной дремоте, рисует себе сказочную картину возвращения домой. Окруженный дворовыми людьми, он бережно несет драгоценный пакет, как несут икону во время крестного хода.

Предложенный Москвиным образ (Поликеев несет письмо, как икону) раскрывает восторженное состояние Поликеев. В свою очередь, это его состояние с исключительной силой поднимает у зрителя напряжение ожидания. Это напряжение получает вскоре потрясающую разрядку, когда обнаруживается потеря денег.

Вторая деталь, предложенная Москвиным, касается последнего момента перед обнаружением потери пакета. Приближаясь к околице, Поликеев, сидя в телеге, снимает шапку и хочет достать пакет, спрятанный под порванной подкладкой. Но тут Москвин предложил деталь, которая, создавая, торможение, усиливает затем эффект восприятия зрителем драматической кульминации. Поликеев, посмотрев на шапку, кладет ее на колени и тщательно, не торопясь, расправляет пальцами волосы. Перед священным актом извлечения пакета (иконы!) надо привести себя в порядок!

Предложенная Москвиным деталь в сцене повешения отмечалась большинством критиков, писавших о фильме «Поликушка». Толстой не описывает сцены самоубийства Поликеев. Сказано только, что люди обнаружили мертвого Поликеев, висевшего «на балке в одной рубашке и портках на той самой веревке, которую он снял с полки. Шапка его вывернутая лежала тут же. Армяк и шуба были сняты и порядком сложены подле».

В фильме, в сцене повешения, Москвин в самый последний момент, наклоняя голову к петле, вдруг задерживается, поворачивает голову к лежащей на шубе шапке, мгновение смотрит на нее и затем резким рывком берет ее и еще раз, в последний раз, осматривает... Впечатление от этого куска фильма неизгладимо.

Мы здесь не останавливаемся на анализе актерских средств Москвина в кино. Они те же, по сути дела, что и в театре. Нам хотелось только отметить, с какой чуткостью и быстротой артист ориентировался в применении нового оружия сценической выразительности, когда перед ним открылся арсенал средств киноискусства.

Теперь искусствоведы пишут теоретические статьи об изобразительной силе кинематографической детали, — Москвин почувствовал эту силу в первые же дни съемок.

Первое выступление И. М. Москвина в кино было восторженно встречено и публикой и критикой.

Фильм «Поликушка» и в особенности образ Поликея, созданный И. М. Москвиным, заставили многих представителей литературы и искусства пересмотреть свои взгляды на кинематограф. Человечность, душевность, которыми проникнуто толстовское повествование, заражали зрителя с особой силой.

Весь фильм в целом был подчинен единому ритму, волнующему ритмическому движению сюжета. Для кинематографа это было новое ощущение. До сих пор было известно о темпе кинематографического фильма. Подчеркнутая динамичность развертывания сюжета, быстрый темп развития действия считались отличительными свойствами кинопроизведения, основным средством воздействия на зрителя. Эпическое повествование и волнующий ритм «Поликушки» противоречили установившимся представлениям. Искусствоведов больше всего удивило, что кинематограф способен сохранить все те художественные средства, которыми обладает литературное произведение.

В 1921 году А. В. Луначарский после просмотра «Поликушки» писал:

«Исполнитель главной роли Москвин дает чрезвычайно трогательный образ. Может быть, является спорным, возможно ли придавать кинолентам такой эпический характер, но, во всяком случае, это, на мой взгляд, — верный или ложный, но крупный шаг в сторону именно тщательной передачи, как это ни странно, чисто литературных и психологических достоинств произведения на ленте... Это лучшее, что мне удалось видеть из всего русского репертуара кино».

Даже такой смелый художник, как А. В. Луначарский, сопровождает еще рядом оговорок признание за кинематографом литературных и психологических возможностей.

Через несколько лет по поводу второго фильма И. М. Москвина («Коллежский регистратор», киноинсценировка повести Пушкина «Станционный смотритель») критикой будут решительно сняты эти оговорки.

За границей, где «Поликушка» был показан в марте 1923 года, фильм произвел сенсацию, какая не выпадала на долю даже самых крупных американских «боевиков».

На следующий день после премьеры «Поликушки» вся берлинская печать единодушно отметила появление на берлинских экранах первого советского художественного произведения как явление огромного культурного и художественного значения. В течение некоторого времени «Поликушка» и исполнитель главной роли И. М. Москвин были злобой дня не только кинематографических, но и артистических берлинских кругов.

Художественный успех москвинского дебюта на экранах немецких кинотеатров в условиях 1923 года перерос в опромный фактор культурно-политического значения. Поликушка Москвина пробил широкую брешь в стене, отделявшей советское кино от мирового.

Вступительная надпись рассказывала зрителю, что фильм сделан в тяжелых хозяйственных условиях Советской России... «...Актерам, участникам съемки, в дополнение к их гонорару выдавались тарелка горячего борща и кусок хлеба, и об этом актеры рассказывали потом, как о сенсации... Зимой в ателье, где происходили съемки, было так холодно, что проявитель, в котором обрабатывалась пленка, замерзал...»

Реакция зрительного зала была отражена в хоре хвалебных голосов, которые с большой силой прозвучали тогда в немецкой печати. Лучший германский критик и искусствовед Альфред Керр в своей восторженной статье писал:

«Особенность этого фильма, в отличие от всех других, в том, что... что в нем лучше, чем в других, играют».

«Для кинематографа наступает новая эра. Выражаясь технически, можно было бы говорить и о «новом реализме». Но секрет, в конце концов, не в том, что там или тут виден натурализм, экспрессионизм. Секрет в том, что лучше играют...»

Реализм, полный невиданного богатства и той кипучей уверенности, как на картинах Мемлинга и Брэггелль. Гениальное освещение жизни... Москвин, Костромской, Пашенная... Москвин! Добродушный, простой парень. Но его взгляд на шапку, прежде чем повеситься! Как жизненно! Какой он весь жизненный! Как все ненавязчиво!..

...Фильм создан в Москве, среди холода и голода. Воистину великое могут создать художники, когда они святые...»

Неизменно на каждом сеансе в тот момент, когда пакет выпадает из шапки спящего Поликея, зрительный зал реагирует хором отчаяния:

«А-ах!»

И когда Поликей обнаруживает исчезновение пакета и зритель видит крупное лицо кричащего Москвина, всем в зале кажется, что с экрана действительно доносится потрясающий вопль. Это впечатление отмечали многие рецензенты.

Берлинский журнал «Красная нива» писал:

«...Человек кричит в кино!.. Не будем говорить о Москвине как актере. Это великий художник. Как все, что идет из России, и этот фильм обращается непосредственно к душе человека. Эта потрясающая картина «Поликушка», быть может, станет решающим этапом в развитии нашего кино...»

...Крик Поликушки, словно иерихонская труба, разрушит китайскую стену лжи и лицемерия, которой капитализм ограждает от действительной жизни народ в деморализующих галлюцинациях кино. Немой крик Поликушки — великая воспитательная школа, которую ежедневно проходят тысячи посетителей берлинского кино и оставляют его бледные и потрясенные».

«Поликушка» с одинаковым успехом был показан на экранах всего мира. В Америке, на традиционном конкурсе «Поликушка» был включен в число лучших десяти фильмов, выпущенных мировым кинопроизводством за отчетный год.

Небывалый художественный успех фильма и политический резонанс его встревожили реакционную печать, которая, стараясь ослабить впечатление, предупреждала о ловком приеме «большевицкой пропаганды». Москвинский Поликушка угрожал им художественно и идеологически.

Об этом не без иронии рассказывал английский исследователь истории киноискусства Хэнгли Картер в своей книге «Новый дух в кино», вышедшей в Лондоне в 1930 году:

«Первым положительным признаком реорганизации и реконструкции русской кинопромышленности была государственная постановка первого значительного фильма довольно большого масштаба. Этим первенцем был фильм «Поликушка», и вместе с ним родилась большевицкая кинопромышленность.

Это была экранизация рассказа Толстого, трактующая социальные условия жизни в России сто лет назад. Но сам факт, что этот фильм был поставлен в Москве, был достаточен, чтобы придать ему черты революционного пугала огромных размеров. Считали, что этот фильм способен досмерти напугать миролюбивых людей. Однажды в Берлине мне секретно показали в маленьком изолированном просмотровом зале эту страшную картину. После просмотра я попросил один ролик, чтобы отвезти его в Англию.

— В Англию? — ответили мне в ужасе. — Но ведь вас убьют!
— Я не боюсь, — ответил я беспечно».

Предчувствия не обманули Х. Картера: в Лондоне «Поликушка» встретил такое же признание, как и в других странах.

Вопреки уверениям реакционной печати, что, кроме пропагандистских достижений, никаких экономических результатов «Поликушка» не принесет Советской России, фактически дело обстояло иначе: валюта, полученная от эксплуатации «Поликушки», дала возможность импортировать пленку, съемочную и осветительную аппаратуру. Историки, которые будут исследовать экономику советской кинопромышленности периода 1919—1923 годов, упомянут имя И. М. Москвина, с дебютом которого в кино связано начало экспортно-импортных операций советской кинематографии.

Наша специальная печать в момент появления «Поликушки» уделила фильму мало внимания. Мы уже упоминали, что в эту пору школа Художественного театра и связанные с этой школой течения в кинематографии были непопулярны среди широких кругов советской кинообщественности.

Привлечение крупных актерских дарований из театра рассматривалось как «театрализация» кинематографа, как задержка к переходу советского кинематографа на новые пути изобразительного искусства. Лишь несколько лет спустя, в пору звукового кино, когда была понята недооценка значения системы Станиславского для кинематографического искусства, «Поликушка» получил достойное признание.

«Нам сдается, — пишет Н. Иезуитов¹, — что в оценке манеры игры Москвина в «Поликушке», как сугубо театральной, была до-

¹ Н. Иезуитов, Актеры МХАТ в кино. Госкиноиздат, 1938, стр. 19.

пущена ошибка. Не отрицаем, элементы подобной театральности в фильме были. Но некоторые критики приняли за театральность резкость и суетливость движений Москвина, которые составляют характеристику образа Поликея — суетливого человека. Спутав одно с другим, два разные качества, они распространили мысль о внекинематографической трактовке Москвиным роли Поликея и тем самым способствовали ложной идее противопоставления так называемого «абсолютного» кинематографа, в котором формалисты видели нечто отличное от театра, кинематографу реалистическому, имевшему с театром много общего в отношении изображения человеческих характеров».

Далее Н. Иезуитов отмечает роль Москвина в деле опровержения теории «монтажного образа» и защиты актерского искусства от покушения со стороны сторонников «монтажного кинематографа»¹.

4

Вторым фильмом, в котором снова выступил И. М. Москвин, был «Коллежский регистратор», киноинсценировка пушкинской повести «Станционный смотритель». Это было в 1925 году, спустя пять лет после выпуска «Поликушки».

Такой долгий интервал между первым москвинским фильмом и вторым не означает, что Москвин после «Поликушки» на время отошел от кино. Наоборот, Москвин не только поддерживал непосредственную связь с киностудией, но он принимал также деятельное участие в репертуарных поисках коллектива, преобразованного теперь в акционерное общество «Межрабпомфильм».

В постановке фильма «Коллежский регистратор»² по сценарию В. К. Туркина Москвин принял участие не только как исполнитель главной роли. Вместе с Ю. А. Желябужским, постановщиком и оператором фильма, Москвин делил и режиссерскую работу.

Пушкиноведа отмечают, что «Станционный смотритель» ознаменовал собою новую полосу в творчестве поэта — появившуюся у Пушкина заинтересованность жизнью простых, обыкновенных людей. Беззаботность, легкомыслие гусара Минского вызывают у Пушкина осуждение, в отличие от его прежнего отношения к своим персонажам того же морально-психологического ряда. В то же время о станционном смотрителе Симеоне Вырине Пушкин рассказывает с явной симпатией. Не жалостью, а грустью и любовью проникнуты его воспоминания о встрече с этим «почтовой станции диктатором», «сущим мучеником четырнадцатого класса».

«Они, столь оклеветанные смотрители, вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию, скромные в

¹ Н. Иезуитов, Актеры МХАТ в кино, Госкиноиздат, 1938, стр. 111.

² Название «Коллежский регистратор» было дано киноинсценировке повести Пушкина «Станционный смотритель» исключительно по соображениям практическим: незадолго до этой постановки студией «Межрабпомфильм» другой студией была сделана экранизация «Станционного смотрителя». Для удобства проката фильму надо было дать другое название.



«Хамелеон». 1929 г.

притязаниях на почести и не слишком сребролюбивые. Из их разговоров (кои нехоти пренебрегают господа приезжие) можно почерпнуть много любопытного и поучительного. Что касается до меня, то, признаюсь, я предпочитаю их беседы речам какого-нибудь чиновника 6-го класса, следующего по казенной надобности.

Легко можно догадаться, что есть у меня приятели из почтенного сословия смотрителей. В самом деле, память одного из них мне драгоценна».

Такое отношение поэта к героям повести было очень близко Москвину.

«Чем меня привлекает эта повесть? Своею жизненностью, жизненной простотой своей. Пушкин тут рассказывает не о «вольных» натурах, зараженных эгоцентризмом, как Онегин, например, а о маленьких людях, которые живут обыденной жизнью. Станционный смотритель не наряжен в романтическое платье, не произносит высоких слов о смысле или суете нашей жизни, но видно, что смотритель интересуется Пушкина, он рассказывает о нем не с жалостью, а с любовью. А в его отношении к Минскому звучит нотка осуждения».

Любовью к «меньшому брату» всегда была окрашена москвинская интерпретация «маленьких людей», которым русская литература и драматургия уделяли много места. Поэтому Москвин с нескрываемою

радостью отмечал в пушкинском тексте каждый нюанс, подтверждавший правильность понимания артистом авторского замысла.

Проникновением в замысел автора Москвин всегда начинал работу над образом.

«Я стараюсь, — рассказывает он в беседе с театральной молодежью во Всероссийском театральном обществе в конце 1936 года, — идти от автора, от пьесы. Я там ищу путь. И если созданный на сцене образ идет вразрез с тем, что дает автор, этот образ неживучий. Внешне он, может быть, создан и хорошо, но если он не «лег на автора», всегда будет чувствоваться, как где-то высовывается кость из его тела».

Жизнь героя повести Москвин разделяет на три этапа, в соответствии с авторским замыслом. Этап первый — Вырин в постоянных служебных хлопотах и заботах, и хотя должность его Пушкин называет настоящей каторгой, он свеж и бодр. Жизнь его катится равномерно, он принимает мир таким, как он есть, трудится в меру сил своих, наслаждается теми благами, которые дарит ему природа. Он не нарадуется на свою красавицу-дочь Дуню — она «такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать».

Москвин оттеняет душевное равновесие этого периода жизни Вырина рядом скупых, но чрезвычайно выразительных деталей, цену которым в киноискусстве Москвин познал на опыте работы на ролью Поликея в толстовской повести, когда ему так недоставало слова. Деталь, — рассуждал Москвин, — это хорошее средство компенсации за немоту кинематографа.

Так, Москвин попросил повесить клетку с птицей: среди суety дня, несмотря на «крики и ругань случайных проезжих», Вырин—Москвин находит минутку, чтобы подразнить птичку. Табачок москвинский зритель нюхает с чувством, с толком, с расстановкой. Он не просто ест пирог—он смакует, он получает истинное удовольствие от даров природы. Москвин тем самым подчеркивает жизнелюбие изображаемого героя повести.

Но вот наступает новый этап в жизни зрителя. Нелепый случай вдруг нарушает его безмятежное существование. Приезжий гусар похитил Дуню. Событие это так потрясло Вырина, что Пушкин, увидев вторично зрителя, «не мог надивиться, как три или четыре года могли превратить бодрого мужчину в хилого старика».

Москвин в пределах сжатого времени и места, которые кинофильм предоставляет художнику, рядом коротких и броских штрихов показывает всю последовательность перехода персонажа из состояния благодушия, покоя к душевной драме. На помощь актеру приходят монтажные средства кинематографа, которые изобретательно и со вкусом использует режиссер и оператор Ю. А. Желябужский. И. М. Москвин чутко воспринимает при этом намерения режиссера, и в результате, как отмечает кинокритика, актер «ведет зрителя за собой так, что последний не замечает монтажного сцепления эпизодов, веря каждому кадру и каждому новому психологическому состоянию героя»¹.

¹ Н. Иезуитов, Актеры МХАТ в кино. Госкиноиздат, 1938, стр. 21.

Развивая эту мысль, Иезуитов пишет:

«После отъезда дочери Вырин беспокойно ходит перед домом. Он ничего еще не подозревает, он верит в то, что гусар вызвался довести дочь до церкви из простого желания услужить ей. А беспокойство его обычное, по отцовской привычке. И даже тогда, когда смотритель возвращается из церкви, он думает, что Дуня опередила его и пришла домой раньше. Как замечательна эта сцена, когда Москвин ступает по комнате неслышными, крадущимися шагами, — темная фигура на фоне белой занавески, отделяющей одну часть комнаты от другой, — просовывает руку через занавеску и трясет ею, чтобы позабавить дочь. И когда убеждается вновь в отсутствии Дуни, тяжело садится и грустит, подперев лицо кулаком. Под горой появилась тройка, кто-то подъезжает к станции. И опять вспыхивает на минуту надежда. Москвин передает колебания Вырина, углубляя с каждым шагом чувство беспокойства и страха, вырывая зрителя на миг из состояния подавленности и вновь погружая в него. Наконец, герой картины убеждается окончательно в потере Дуни: «Увез Дунюшку гусар-то». Момент, когда Вырин узнает о бегстве дочери, — самый сильный в картине. Его переживания Москвин изображает с огромной экспрессией».

Последний этап жизни зрителя передается Москвиным новыми красками.

Пушкин о последних днях Вырина ограничивается скупыми намеками:

«Недавно еще, проезжая через местечко***, вспомнил я о моем приятеле; я узнал, что станция, над которой он начальствовал, уже уничтожена. На вопрос мой: «Жив ли мой смотритель?» никто не мог дать мне удовлетворительного ответа. Я решился посетить знакомую сторону, взял вольных лошадей и пустился в село Н.

Это случилось осенью. Серенькие тучи покрывали небо; холодный ветер дул с пожатых полей, унося красные и желтые листья со встречных деревьев. Я приехал в село при закате солнца и остановился у почтового домика. В сени (где некогда поцеловала меня бедная Дуня) вышла толстая баба и на вопросы мои отвечала, что старый смотритель с год, как помер, что в доме его поселился пивовар, а что она жена пивовара. Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром. «От чего же он умер?» — спросил я пивоварову жену. «Спился, батюшка», — отвечала она».

Мальчик провожает поэта к могиле зрителя.

«Знал ты покойника?» — спросил я его дорогой.

«Как не знать! Он выучил меня дудочки вырезать. Бывало (царство ему небесное!), идет из кабака, а мы-то за ним: «Дедушка, дедушка! орешков!» — а он нас орешками и наделяет. Все, бывало, с нами возится».

Вот все, что мы узнаем из повести о последних днях Вырина.

Кинофильм развертывает последовательно жизнь Вырина до конца.

«Как же играть финал, — рассуждал Москвин, — как показать смерть зрителя? Сказано, что Вырин запил. Пивоварова жена

сообщает, что он «спился» и что оттого и умер. Но это еще не означает, что он в буквальном смысле опустился и сгорел в алкоголе. Наоборот, из рассказа мальчика следует, что старик любил возиться с ребятами, развлекал их, делал им дудочки и, возвращаясь из кабака, наделял их орешками. Поэтому будет правильно, если мы покажем наступление конца вследствие какого-то нервного шока. Сердце не выдерживает нервного перенапряжения и останавливается... Конец должен быть сыгран так, чтоб в памяти зрителя остался образ зрителя таким же трогательным, каким сохранился он в памяти поэта...»

Такое толкование пушкинского текста дало основание к той экранной интерпретации его, какую мы видим в фильме.

В последнем эпизоде фильма Вырин—Москвин одиноко сидит за столом в раздумье. Длительная пауза. Вырин выпивает стакан водки, машинально кладет в рот кусочек хлеба. Поднимается; расслабленный, с видимым усилием передвигая ноги, подходит к постели, ложится. Лежит с открытыми глазами... Слышится звон бубенцов... Ему мерещится Дуня, подъезжающая на тройке... Он вскакивает с постели (куда девалась расслабленность в ногах!) и выбегает во двор...

Я хорошо помню съемку продолжения этой сцены во дворе киностудии в холодную зимнюю ночь 1925 года.

Идет подготовка к съемке. Осветители сосредоточенно проверяют аппаратуру. Предстоит исключительно ответственная съемка. Москвин снимается один, всем известна его подготовленность, собранность, с какой он появляется перед объективом. Срыв возможен только по техническим причинам. А пересъемка на этот раз особенно неприятна. Москвин снимается в одном пиджаке, с непокрытой головой. Кроме того, Москвин предупреждал не раз, что повторять сцену тотчас в таком же напряжении ему очень трудно...

Наконец, все готово: определены границы, в которых может двигаться актер, отмечено место падения зрителя. Сниматься будет вся сцена целиком. Потом будут досниматься крупные планы.

— Включить свет!

— Приготовились! Иван Михайлович, начали!..

Из дверей выбегает Вырин. Он ищет глазами вернувшуюся дочь. Но кругом ни души. Мираж рассеялся, и страдальческое лицо зрителя точно взывает к совести зрителя... Ноги его подкашиваются, он падает.

И больше нам не показывают лица. Трагический образ еще живет в зрительском воображении, а конвульсивное подергивание пальцев, сжимающих комочек снега, завершает трагический конец Симеона Вырина.

Желябужский уже приостановил съемочный аппарат. Наступила мертвая тишина. Вопреки обычаю, не раздалось тотчас команды: «Стоп! Выключите свет!» Осветители, как и все присутствовавшие на съемке, стояли недвижно. Влажные глаза были устремлены на распростертое тело зрителя. Вдруг мертвец приподнялся и заговорил:

— Можно встать? А то я замерзну...

К «Станционному зрителю» Москвин приступил, имея опыт съемки в «Поликушке». Теперь ему стало ясно, в чем заключаются для него трудности овладения средствами киноискусства.

В творческом освоении особенностей кинематографического искусства и техники киноактерского исполнения И. М. Москвин встретился с серьезным затруднением, идущим от его актерской индивидуальности. Дело в том, что работа киноактера (как и кинорежиссера) требует мозаичного мастерства, филигранной чеканки малейших деталей. Это обязательное условие для получения художественного результата в кино шло как бы вразрез с особенностями сценического мастерства Москвина, который опирался не столько на технику, сколько на интуицию.

«Москвин, — говорил о нем Н. Е. Эфрос, — актер больших, смелых линий, а не тщательных деталей. Путь к деталям — через осторожную вдумчивость. Москвин же интуитивен».

Но Москвин в «Коллежском регистраторе» уже знает эти особенности кинематографического метода. Не насилуя своей сценической индивидуальности, но подчиняясь законам кинематографической выразительности, он находит равнодействующую этих двух сил.

Теперь кинематографическая критика уже признает, что Москвин принес нечто новое в искусство кино.



«Смерть чиновника», 1929 г.

Ломаются и кое-какие каноны построения художественного кинематографического произведения. Оказывается, что длинные сцены в две-три минуты вовсе не страшны, если они непрерывно держат зрителя в напряжении. Кинокритики признают, что Москвин сломал и расширил границы кино.

Премьеры «Коллежского регистратора» за границей имели всюду огромный успех. 15 февраля 1926 года фильм был показан в Берлине. Газеты на следующий день отметили высокие художественные достоинства фильма, особенно выделяя актерское мастерство И. М. Москвина.

Специальная кинематографическая пресса была явно встревожена. Журнал «Лихтбильдбюне», называя игру Москвина гениальной, а фильм в целом — «грандиозным художественным произведением», констатирует, что «русские призваны научить европейцев главному в киноискусстве». Развивая эту мысль, киногазета «Фильмкуррьер» предупреждает европейских кинематографистов:

«Нам нужно напрячь все усилия, чтобы они нас не обогнали».

5

Всемирный успех фильмов Москвина утвердил в нем убеждение, что кинематограф не только не ограничивает его сценического искусства, но, больше того, расширяет его границы.

Теперь, когда уже в значительной мере была преодолена кинематографическая специфика, Москвин стал настойчиво искать сценария, который дал бы ему возможность создать образ нового человека с новым, советским мировоззрением. Это долго не удавалось.

Прошло три года после «Коллежского регистратора», прежде чем Москвин принялся за работу над образом типографского рабочего Федора Кулыгина в сценарии Олега Леонидова «Человек родился» (или «Мой сын», по первоначальному названию сценария).

Готовясь к съемке, Москвин проводит много времени в типографии газеты «Правда», чтобы изучить обстановку, настроение среды, в которой живет изображаемый им герой фильма, понять профессиональные влияния на его манеру разговаривать, двигаться и относиться к окружающей действительности.

Сценарий «Человек родился» ставил интересную проблему семейных отношений в новом, советском быту. Тема очень заинтересовала Москвина. Но сценарий слишком схематично рассказывал об изображаемых им людях. Это смущало Москвина. Однако во время обсуждения сценария Москвин стал импровизировать и рассказывать, каким ему представляется образ наборщика Кулыгина. Главный персонаж сценария сразу ожил. К постановке приступили в расчете на интуицию Москвина, в расчете на то, что в процессе съемок и предварительных репетиций удастся освободиться от схематизма сценария. Однако расчет оказался верен лишь частично. Схематичность вещи не была преодолена вполне, несмотря на то, что Москвину удалось создать ряд превосходных сцен. Получился ряд этюдов, очень

интересных и волнующих, но фильм в целом не трогал зрителя ни своей философской направленностью, ни судьбой своих персонажей. Со сдержанным, но не скрытым волнением спешит Федор Кулыгин в родильный дом. Наконец-то долгожданный момент в его жизни наступил, и счастливый отец сейчас увидит своего первенца.

И вдруг — удар. «Ребенок не твой...» — сообщает ему жена. Удар настолько неожиданный и сильный, что Кулыгин в первое мгновение как бы не реагирует, как будто и не почувствовал его. Но вот сознание проясняется, и под ногами словно разверзлась страшная пропасть... Лицо Москвина, глаза, полные слез, свидетельствуют о борьбе, выражают страшное напряжение воли, стремление не сорваться в эту пропасть, не перейти черты, за которой начинается звериное царство. Кулыгин медленно поворачивается к жене, и появляется надпись: «Будем жить попрежнему... Ничего...»

Впечатление от этой сцены было подготовлено Москвиным очень тонко сыгранным эпизодом ожидания и приготовления к возвращению жены и ребенка из родильного дома. Еще до рокового свидания Москвин в ряде коротких сцен показывает, как все чувства отца пронизаны трепетом предвкушения счастливой встречи. Сильнее, выразительнее всякого диалога рассказывают о состоянии Кулыгина кровать, корытце и картонный конь, которые с нежной заботливостью отбирает для сына счастливый Кулыгин.

Высокого мастерства достигает исполнение Москвина в финальных эпизодах фильма, когда он оказывается во власти безудержной ревности. Но и эти эпизоды воспринимаются как великолепные психологические этюды. Весь фильм не дает законченного, цельного образа.

С точки зрения обладания техникой киноактерского мастерства работа над образом Кулыгина принесла Москвину большую тренировку, и накопленный здесь опыт артист использует скоро в чеховских вещах с настоящим кинематографическим блеском.

6

Следующее выступление Москвина на экране кинематографа снова сопровождается большим художественным успехом.

Эта работа относится к 1929 году (через год после постановки фильма «Человек родился»), к последнему году немого кинематографа



«Человек родился». 1928 г.

фа. Следующий, 1930, год начнется под знаком звукового кино, и кинематографический актер сможет выступить в полном вооружении мимики, пластики и слова, о чем не переставали мечтать театральные актеры, снимавшиеся в кинофильмах, особенно актеры МХАТ.

На этот раз происходит творческая встреча И. М. Москвина с искусственным мастером кинематографической режиссуры, Я. А. Протазановым. Встреча, сулящая обоим мастерам особый интерес: столкновение кинематографических методов создания образа через столкновение их с сценической сущностью актерского метода Москвина должно было принести новые острые результаты.

Поле такого столкновения было выбрано смело и в высшей степени удачно. Чеховские новеллы «Хамелеон» и «Смерть чиновника» многим казались до этого некинематографичными. Кинематограф был нем, а эти рассказы Чехова изобиловали превосходными диалогами.

Но Я. А. Протазанов уверенно остановился на этих новеллах, как только И. М. Москвин дал согласие на исполнение главных ролей. Кинематографические средства Москвина к этому времени давали уже возможность переводить на язык кино сюжеты, построенные чисто литературным, диалогическим приемом. И в самом деле, сцена на рынке, построенная Чеховым на разговоре полицейского надзирателя Очумелова с Хрюкиным, городовым и поваром, была превосходно передана Москвиным. С предельной выразительностью и многокрасочной нюансировкой мимики и жеста артист перевел чеховское слово на пластический язык кинематографа. Этот «разговорный» немой фильм имеет сравнительно мало надписей.

Интересно отметить, что Москвин нашел такой рисунок для внешнего облика полицейского надзирателя, что даже хорошо знающие Москвина, видевшие его во всех ролях на сцене, не могли его узнать в Очумелове. При этом, кроме длинных пушистых усов и подклеек у бровей, никаких других наклеек на лице не было. Своеобразие этой тупой и примитивной человеческой маски поддерживалось непрерывным напряжением всей мускульной сети лица и вытаращенных глаз.

— Таким примом, — говорил по этому поводу Москвин, — мне никогда бы не обойтись на сцене театра, где я должен играть перед публикой непрерывно пятнадцать-двадцать минут. В таком мимическом напряжении можно было играть только в кино, где на крупном плане сцену ведешь десять-двадцать секунд, а потом отдыхаешь.

Вторая чеховская киноновелла, «Смерть чиновника», — последняя работа И. М. Москвина в немом кинематографе, — представляет особый интерес.

Все происшествие с экзекутором Червяковым юмористически изложено Чеховым на трех страничках. Неожиданность финала делает его эксцентрическим.

Выгнанный генералом, к которому Червяков пошел с самыми лучшими намерениями, он, «придя машинально домой, не снимая вицмундира, лег на диван и... помер».

Этими словами кончает Чехов свой рассказ.

Художников, взявшихся за кинематографическую интерпретацию этой новеллы, интересовала задача — раскрыть трагический подтекст юмористического изложения.

«Если бы, — говорил Москвин, — я стал, следуя приему Чехова, тоже держаться эксцентрического плана, чеховский замысел был бы искажен, хотя бы уж потому, что, конкретизируя в реальных образах эксцентрическую информацию Чехова о смерти чиновника, мы вызовем у зрителей только чувство недоумения. Чеховским словам читатель верит, а мне, показывающему это на экране, зритель не поверит». И Москвин перевел смешное в трагическое. Зрителю совсем не кажется неправдоподобным, как Червяков «лег на диван и... помер». Предыдущим эпизодом артист подготовил зрителя к правильному восприятию этой кульминационной сцены. Зритель, увидевший на крупном плане лицо Червякова в последней сцене у генерала, уже ждет трагической развязки.

Кинематографическая критика на этот раз без оговорок признала, что в киноновеллах «Хамелеон» и «Смерть чиновника» Москвин уже вполне владеет законами кинематографической игры.

Но, как это ни странно, после этого всеобщего признания прекратилась работа Москвина в киноискусстве.

В звуковом кино, где актер может пользоваться таким могучим выразительным средством, как слово, при наличии всех тех средств, которыми обладает немое кино, Москвин не работал, если не считать двух чеховских миниатюр — «Злоумышленник» и «Хирургия», которые, по сути дела, являются документальной записью его концертных выступлений.

Из всех сюжетных замыслов, которые за последние годы предлагались И. М. Москвину для кинофильма, его особенно заинтересовал сюжет повести Василия Ряховского «Чужой век». Автор читал Москвину сценарий, сделанный им на материале этой повести, и Иван Михайлович был увлечен и сюжетным ходом вещи и движением образа старого крестьянина, главного действующего лица фильма. Тематически предложение Ряховского целиком совпало с теми сценарными поисками, которые у Москвина продолжались уже несколько лет.

Трагически пережитый старым крестьянином конфликт с сыном на почве разного их отношения к колхозному переустройству деревни показан Ряховским в живых и ярких образах. Ростки нового деревенского быта, признаки становления новой, социалистической деревни пронизывали драматургический каркас сценария.

Москвин дал согласие студии «Мосфильм» сниматься в этом фильме. Однако случилось так, что сперва реорганизация студии с последовавшей сменой руководства, а затем болезнь Ивана Михайловича помешали осуществлению этого замысла.

Для историка, который будет исследовать пути развития советской кинематографии, деятельность Москвина в киноискусстве представляет тем больший интерес, что она протекала в период немого кинематографа и — что еще важнее — в начальной стадии становления советской кинематографии.

В период 1918—1925 годов советская кинематография только нащупывала пути к новому, своему стилю. Преобладающая новаторская тенденция среди кинематографистов этого периода определялась так называемой «монтажно-типажной» концепцией, отрицавшей значение творческой личности актера в искусстве кинематографа. Актерское перевоплощение в представлении «монтажеров» вытеснялось монтажным построением образа. Актер не умещался в рамках этой концепции и был заменен «натурщиком».

Сперва эта теория показалась весьма заманчивой, многообещающей и несколько лет господствовала в практике нашего кинопроизводства. Затем наступило отрезвление. Без актерского перевоплощения, одним только методом монтажных сопоставлений нельзя было показать жизнь человеческого духа. Многие молодые новаторы должны были пересмотреть свои взгляды на актерское творчество в киноискусстве. Фильмы Москвина оказали при этом значительное влияние. Его роль в опровержении теории «монтажного образа», толкнувшей многих новаторов на путь голого формализма, признается теперь кинотеоретиками. Москвин убеждал не теоретическими построениями, а опытом своей жизни в киноискусстве. Созданные Москвиным образы обозначили вехи, которые вели советский кинематограф к его стилю — к стилю социалистического реализма.

...Статья эта была написана, когда пришла весть о тягчайшей утрате, постигшей Московский Художественный театр и все советское искусство. Еще большее значение приобрели теперь достижения Ивана Михайловича Москвина в кинематографе, где он продолжил галерею созданных им незабываемых сценических образов в произведениях великих русских писателей.

Кинематографические образы Толстого, Пушкина и Чехова, созданные Иваном Михайловичем Москвиным, останутся вечным памятником советского искусства.

М. Алейников

МОСКВИН

Если бы спросили меня, могу ли я написать академическую статью о Москвине, — например, как он работает на репетиции, или вообще о его творчестве, — я бы незамедля ответил: нет, такой статьи я написать не могу. Для меня образы его творчества слагаются так, что я о них не могу рассуждать теоретически.

С чем бы я мог сравнить свои впечатления от живых образов, созданных Москвиным? На меня это действует, как дыхание степного ветра, врывающегося в окно вагона, или внезапно открывающийся морской простор. Образы Москвина я не могу вписать ни в какую строго логическую, приправленную, крепко заклепанную статью.

Я помню, что всякий раз, когда я смотрел на «Сикстинскую Мадонну», я только угадывал, но не смог бы объяснить то, чего Рафаэль достигает изумительным сочетанием плавного, величавого движения с торжественным покоем Марии, парящей на ровном фоне клубящихся облаков. Ее голубой плащ, надутый, как парус, как бы сливающийся с легким, невесомым, прекрасным образом Варвары, говорит о том, что она идет и как бы остановилась. Описательно к образам, созданным Москвиным, я могу подойти, а говорить теоретически — не в состоянии.

Если представить себе три роли Москвина: Голутвина из «На всякого мудреца», Опискина из «Села Степанчиково» и Мочалку-Снегирева из «Братьев Карамазовых», что осталось как невытравляемый след от всех этих трех образов?

Москвинское в них я увидел, услышал через интонацию-роль, через интонацию-жест, через некий кусочек жизни, который вылепил Москвин. Этот кусочек жизни он выхватил из окружающей его действительности и сделал его произведением искусства.

А что такое Елиходов, как образ? Он таков потому, что передо мною человек с надвинутой на лоб шляпой, с особой походкой, человек с особенными интонациями. Образ состоит из кусочков характеристики, вкрапляемых то там, то здесь — где нужно, чуть-чуть, чтобы было столько, сколько нужно, и эти кусочки дают живое ощу-

шение образа Епиходова. Оттого Епиходов существует. Оттого Епиходов есть.

Если Москвин в роли ухватывает, ловит для себя этот нужный кусочек, если он его улавливает в природе того человека, которым становится на сцене, — тогда роль вылепляется полностью.

Этот кусочек становится необходимой характерностью роли, необходимой природой человека, которого Москвин изображает. Если этот кусочек отнять от человека, созданного Москвиным в этом образе, то персонаж перестает быть живым человеком.

Прикрывающая громкость голоса рука около рта, нервная рука у козырька фуражки и глаза, пронизывающие, неистовые, как бы испускающие лучи, чуть видимые и вместе с тем текущие под ладонью руки, закрывающей нервный рот, и все время эта прямо соответствующая смыслу лучей его глаз, отвечающая им интонация, — вот характерность Москвина — Мочалки-Снегирева.

Можно ли сказать, что Москвин «играет» Опискина? Можно. Это не Царь Федор или Загорецкий, где он не играет. Там он в создании образа, должно быть, находит как бы внутреннее дыхание, которым владеет пловец, проплывающий много километров в воде, отдавшись движениям своего тела. Здесь и сердце, и легкие, и мышцы, и нервы работают вместе. Нет! Опискина Москвин «играет». Как Сарасате играл на скрипке фугу Баха. Москвин становится то тем, то этим, по велению текста и мысли, которое выполняет.

Что он играет? Он играет свое борец, перестраивающее его сущее, действительное в должное.

Фома вознесся в своем диком и гнусном воображении к тому, чтобы стать тем человеком, которым он хотел оказаться в доме



А. Н. Островский. «Снегурочка».
Бобыль — И. М. Москвин
Фото 1900 г.

полковника. И эти кольца и языки пламени страстей человеческих, пожирающего Опискина, Москвин воплощает в этой роли.

Он всегда — как птица, как певчая лесная птица, идет от законов своего слуха, а далее работает над органами речи, интонациями, которые многосмысленны, разнообразны, но подчинены одному-

двум никем, кроме Москвина, не услышанным тонам. Он их поймал в глубине человеческого существа и к ним, как к ведущей ноте тональности, приводит всю свою интонационную множественность. Если поделить роль на точки, то в каждой точке можно найти изживаемую им страсть.

Москвин, как виртуоз, как великий мастер, необычайно разнообразен и вместе с тем математически верен схваченному им в жизни наблюдению или живой интонации. За этой характерностью или живой интонацией он следит последовательно и точно.

В Голутвине из «Мудреца» найдены им шажок и манера сидеть и смотреть на собеседника и в себя. Как нашел все это Москвин? Я не знаю, как он это нашел, но показывает он верно схваченный кусочек жизни — спиной, ладонями рук, подошвами или, вернее, ступнями ног. От кусочка, от того, поймает, найдет ли Москвин такое, что входит в роль, но о чем нельзя прочитать в тексте роли, — зависит, станет ли он живым в искомом образе. И если придет к нему «палец», который определяет всю оснастку фигуры и движений в Елиходове, то возникнет и особый резонанс в его речи, сползающий своего рода глissандой на крепкую, но фальшиво-минорную ноту, которую Елиходов понимает как крепкий мажор. А если бы этот кусочек, выхваченный из жизни, эту своего рода «штучку» с указующим перстом Москвин не нашел, роль не сложилась бы.



А. П. Чехов. «Три сестры».
Роль — И. М. Москвин
Фото 1901 г.

Он всегда, когда работает, как бы реет кругами, чтобы увидеть, зацепить, открыть, поймать, удумать такие живые черты человека, которые обязательны для данного образа. Если он этого в себе не нашел, не изобрел, он человека как живой образ не покажет. Я подчеркиваю, что он открывает в своем образе порой такое, что у драматурга он, может быть, и не найдет. Бывает, что драматург не видит созданный им образ таким, каким его сделал Москвин, но, увидав его в исполнении Москвина, драматург видеть его другим не хочет, а может быть, и не может.

Возможны вариации образа, да и сам Москвин, особенно на репетициях, разбирается в вариациях и применяется, какая из них вернее, ярче, сочнее, больше удастся. Но на одной из репетиций зерно бывает, наконец, найдено, если Москвин схватил из жизни главный кусочек роли.

Итак, описать процесс исполнения роли Москвиным — я не представляю себе, как это можно сделать так, чтобы в этом описании была доза научной объективности и был бы выдержан определенный метод наблюдения, изучения. Описать процесс создания роли я тоже не могу. Я не знаю, как описать процесс создания и исполнения роли. Я только могу рассказать о нескольких личных впечатлениях, личных наблюдениях, переживаниях, когда я присутствовал на репетиции.

Я неоднократно замечал, как Москвин мучится, преодолевая в себе естественную склонность казаться тем, чем ему хочется казаться в этой роли, но не действительно быть.

Все искусство актера в лучших мгновениях его творчества, должно быть, в том и заключается, чтобы проследить по непонятным нам законам психологии и творчества, как этот он — «я» не шел бы по дорожке симуляции, а говорил бы такое, что лежит на дне его души и что звучит правдиво.

Я наблюдал, что у Москвина этот процесс требует громадной



Н. В. Гоголь. «Ревизор».
Бобчинский — И. М. Москвин
Фото 1908 г.

затраты сил, что он раздражает себя курением, дразнит фантазию, аналогиями, воспоминаниями, но непременно о какой-нибудь функции его физического существа, для того чтобы вызвать в себе одно определенное состояние из, повидимому, миллиона подобных этому состояний, но ложных, кажущихся, а не подлинно бывших.

Положим, известное состояние связано с ужением рыбы на Оке, когда он уезжал на лодке на ночь и ловил на заре.

Что входит в состав его воспоминаний, зрительных образов?

Неизменно они связаны с осязательными и обонятельными образами: какой-то зябкостью, сыроватостью воздуха, который оседает на лице и на руках, запахом просмоленной лодки и реки.

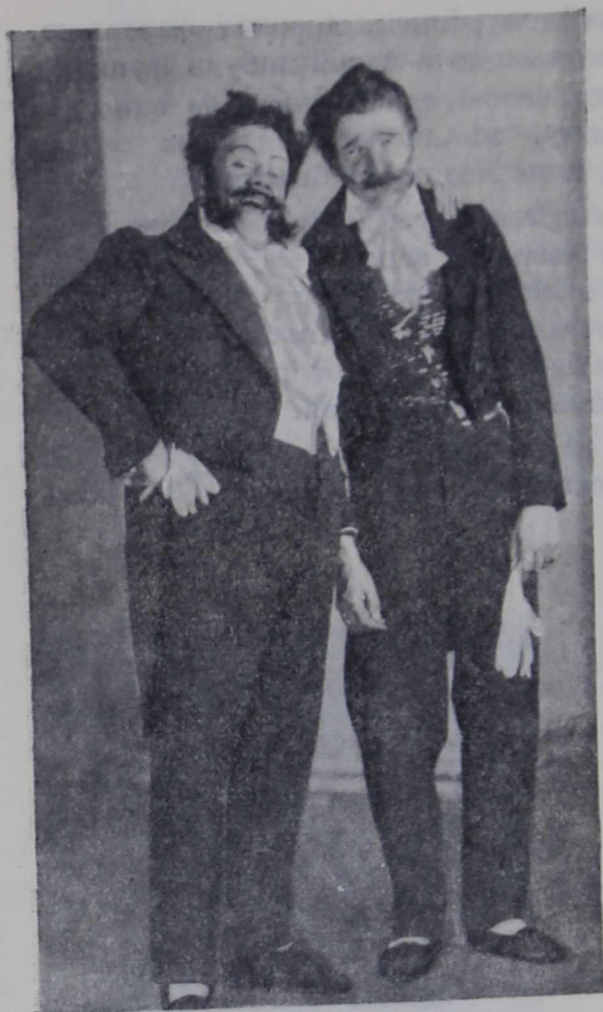
Положим, Москвину нужно найти верное самочувствие для бывалого трактирного посетителя, скажем, для Хлынова. Он вызывает в себе самочувствие не кажущееся, а действительное, в атмосфере ресторана Крынкина на Воробьевых горах или ресторана Егорова в Охотном ряду, которые Москвин хорошо знал. Но непременно такое воспоминание должно быть для него связано с физическими переживаниями, например, с вкусовым ощущением. Он вспоминает, что именно ели, как подавали еду, какого питья требовала та или иная закуска, и все это становится конкретно, точно и ярко, чуть ли не физически для него осязаемым. И наряду с этим он вспоминает, как и что пел хор у Крынкина или как и что играл орган у Тестова.

Москвин—Лука, Москвин — Епиходов, Москвин — Снегирев, Москвин — Опискин — единственные и неповторимые явления в искусстве, так же как портреты Веласкеза или Тинторетто, которые можно скопировать, но лишь с той или иной степенью приближения к подлиннику.

Итак, я сказал выше, что Москвин тратит много физических сил, создавая роль. В тех случаях, когда я это наблюдал работая с ним, или как я об



А. Н. Островский. «На всякого мудреца довольно простоты».
Голутвин—И. М. Москвин
Фото 1910 г.



Н. В. Гоголь. «Мертвые души».
 Ноздрев — И. М. Москвин,
 Межуев — Е. В. Калужский
 Фото 1932 г.

этом слышал по рассказам Владимира Ивановича Немировича-Данченко и Константина Сергеевича Станиславского, — это всегда бывало так, независимо от того, удавалась эта роль Москвину или не удавалась.

В чем заключается этот труд, продолжающийся, во всяком случае, месяцы? Если описать внешние признаки поведения, то ничего подметить, пожалуй, нельзя, кроме прибавляющейся нервозности. Во время репетиции Москвин очень замкнут. Ничто не проглядывает изнутри. Чем он занят, как он ищет пути к роли — догадаться нельзя. Говорит он о своей роли, как о человеке знакомом, но постороннем. На репетициях много курит. Ночью плохо спит, в постели учит роль, именно учит слова роли. И если бы спросить: что это, какое-либо особое размышление, анализ, расчленение на куски, я (так мне представляется) не сказал бы. Читая слова, фразы, просматривая в словах интонации того человека, которого он хочет увидеть, подгля-

дывая под текст, Москвин зацепляет, если это возможно, необходимый «звучок» и некую характерность будущего человека, в этой роли.

Москвину непременно нужно, чтобы слова, которые он будет говорить как слова роли, стали бы его собственными, чтобы лексически, буквально слово сложилось так, как удобно ему во рту. Ему нужно горлом этот языковый знак проговорить, чтобы губами, в гортани, через зубы, языком вылепилась эта фраза, мысль-интонация на таком-то дыхании, да еще скользнув интонацией в такой-то резонатор, и чтобы это было приятно ему и необходимо.

Сначала Москвин читает роль то громко, то шопотом, и даже слышно, как он разминает ее внутренне, для себя. А еще раньше он только читает вслух по многу раз всю пьесу. На одной из репетиций скажет словно мимоходом, что такой-то персонаж о нем или о той жизни, или о таких-то обстоятельствах жизни его образа говорит следующее. И всем ясно, что Москвин придает некое большое значение этим своим замечаниям.

Длинных разговоров и обсуждений он не ведет. Если же режиссер станет высказывать свои предположения или сообщать литературные материалы, Москвин скажет: «Понимаю». И никакого от него хода мыслей режиссер не выпытывает. Москвин глубоко замкнут в себе. Будто сам он не знает, что с ним и как он ищет пути к живой характерности нового своего «я». Наверное, чем-то он облегчает себе мучительный путь нахождения нового своего «я», но, во всяком случае, мне неизвестно, чем он себе облегчает этот мучительный путь.

Иногда он говорит о некоторых книгах, картинах, о музыке. Наверное знаю, что юмор, острое слово Москвину нужны, как воздух, в этот период времени, когда он ищет путей для раскрытия своей роли. Никакой зажатости, уединения, копания в себе в длительном одиночестве — ничто это не сопровождает искания линии роли. Наоборот, в былые годы частые встречи в компаниях, довольно пестро составленных, и долгие беседы, должно быть, помогали раскрытию главных черт и характерных кусочков в роли.



Н. В. Гоголь. «Мертвые души».
Ноздрев—И. М. Москвин, Чичиков—В. О. Топорков

Фото 1932 г.

Я думаю следующее: не подобен ли труд и утомление Москвина в работе над образом тому, как организм ребенка тратит много сил на то, чтобы овладеть искусством ползания, а потом искусством стать на ноги и, наконец, непроизвольно заставить себя двигаться туда, куда хочешь. Сколько сил тратит организм, чтобы овладеть этой сложной техникой ходьбы, но рассказать об этом организм не может. Он только трудится, затрачивает силы и постепенно добивается цели.

Так же, мне кажется, не может рассказать актер, что с ним происходит, когда его организм работает над овладением своего нового «я».

Пусть то, что я пишу, назовут неумением разобраться в простом явлении или неумением дать точное определение своим мыслям, — я настаиваю на том, что зерно действия Москвина — мелодия его души. Он из своей психики извлекает через интонацию такой толчок, который подчиняет себе. Оттого так смотрят его глаза, оттого нервно двигаются его пальцы, оттого весь организм подчинен единому действию, что он поймал этот верный для его данных обертон, которым живет его интонация.

Когда птица поет, вся отдаваясь своему пению, например, соловей и необязательно соловей — снегирь, чижик, дрозд, — весь организм птицы, все тельце, а не только горло участвует в песне, в процессе изживания мелодии.

Это птица!..

Сколько же глубоких и тонких оттенков мысли и чувства передает речь, пауза, ритм, сила, высота, звук голоса?

Следя за Москвиным, вы слышите сначала чуть-чуть, едва раздавшийся оттенок, след той мелодии, того тона, в котором построена его роль. Или даже вы еще не слышите, но видите по его лицу и фигуре, что для него где-то, очевидно в нем самом, скользнуло чуть ли не в полной тишине своеобразное звучание той реплики, которую он сказал бы или вот сейчас скажет. И потом, уже гораздо позже, из всего существа своего он начинает практически лепить все действие.

Я думаю, что огромную роль в психологии творчества Москвина играет его любовь и умение ценить пение и музыку вообще. Это — во-первых. Во-вторых, он обладает острым музыкальным слухом. Он наслаждается, слушая пение. Он ходит послушать хорошего певца, и не только певца, выступающего в оперном театре или на эстраде, но прежде — хорошие церковные хоры, русские песни, цыганское пение. Летом или осенью можно застать Москвина, слушающего деревенскую тишину, слушающего шорохи леса, наслаждающегося звуками, нарушающими тишину над речкой.

Может быть, я ошибаюсь, но мне представляется, что особое творческое строение Москвина именно со стороны его слуха делает для него доступными миллиарды тембров. Я думаю, что Москвин особенно любит и пейзаж Левитана, потому что в пейзаже Левитана как бы в краске, в композиции схвачены тишина и шорохи русской природы. Но, может быть, это мое воображение.

Как-то Москвин с воодушевлением, волнением и увлечением говорил о таланте Корчагиной-Александровской. Это была совершенно интимная беседа. Я не помню, по какому поводу зашла речь о Екатерине Павловне. Я очень жалел потом, что не записал тех метких, глубоких замечаний, которые делал Москвин. Большинство замечаний сводилось к тому, какие богатые, неожиданно верные и разнообразные интонации всегда приносит в свою роль Екатерина Павловна.

Если внимательно проследить, что преодолевает в себе Москвин, когда он репетирует, — это естественную человеческую склонность повторять эмпирическую точность жизни. Москвин ставит себе задачей быть осуществителем художественной правды и не подменять требования художественной правды требованием эмпирической точности.

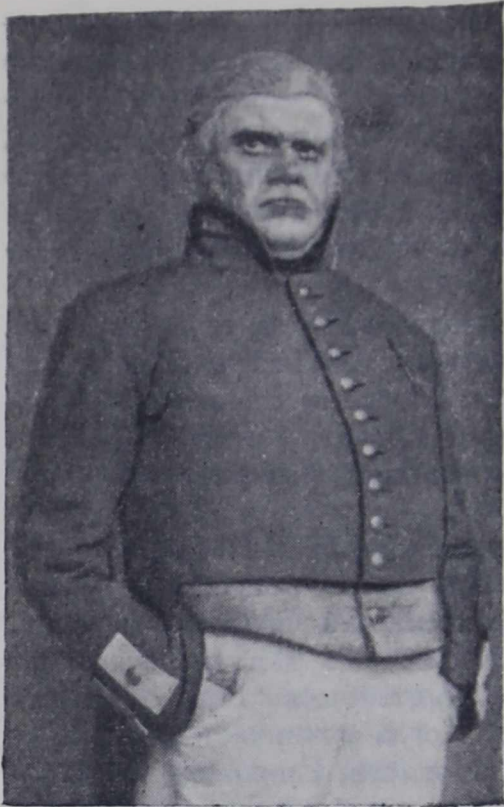
Он как актер, повидимому, ловит из жизни действительно то, что есть, но он поражает в своих удачах искусством безыскусственности при необычайной приближенности образов к тому, как оно в жизни происходит. Следовательно, его задача не копировать, но создавать в своем воображении органически свой оригинал, который бы зажил в плоти и крови его. Когда возникает это «я» — Опискин, Снегирев, Черваков, Хлынов, Ноздрев, Епиходов, Арнольд Крамер и т. д., то сам он, актер-художник, как бы кладет своего рода доминантное пятно роли.

У Москвина создание этого нового «я» проходит с огромной затратой сил. Над этим работает весь его организм. Это можно проследить на любой роли.

Для примера возьмем роль Прокофия в «Пазухине». Я уже несколько раз упоминал о том, что речь, интонация и еще добавлю — дикция Москвина, как простейший атом роли, решает выразительность образа. Темперамент Москвина сказывается в ритме роли, в кривой пауз, в интонационных высотах. Москвин движет действие роли не плавными, ритмическими кругами, волнами и петлями, а нервными, процарапанными, резкими или чуть касающимися и затушеванными рывками, черточками, точками — то ли рыданиями, то ли нежными просьбами, вскипаниями, глумлениями, стонами и т. д., и т. д.

Его роли построены не линиями и пятнами, а нервными черточками разной силы. Так, в роли Прокофия Пазухина — не лучшей роли Ивана Михайловича — легко проследить, в каком куске, где средняя ось роли и через какие интервалы, в каких актах он располагает найденную им характерность образа.

Начну с последнего акта. Что им найдено в этом темном человеке? Упрямая, мохом времени поросшая душа. Доселе молчавший человек, надсаживавшийся в невыносимо тяжелом труде. Мужичья сила и лукавая, скаредная алчба кровопийцы к копейке, к нажитому — это вылилось в какой-то гундосый, гунгнивый тон, монотонный, повлекший за собой насупленность, напряженность, как бы невозможность выразить и несмелость сказать перед начальством и старшими то, что хочешь, что думаешь.



Н. В. Гоголь. «Ревизор».
Городничий—И. М. Москвин
Фото 1921 г.

Образ построен так, что в созданном Москвиным человеке видишь не человека, а то ли вола под ярмом, то ли быка в стаде. Под бровями, под усами как бы засунуто все, что могло бы сказать о человеке: речь, глаза. И сутулость и наклон головы к земле — все говорит о придавленности и о том тяжелом, что разлито в теле этого существа. И руки тяжелые, и плечи, налитые свинцом, и шея тугая, как у вола, и вся фигура неподвижная.

Каждый акт дает Москвину возможность вариаций этого сочетания. В этих вариациях и повторях найден им ритм роли. Так верно и четко он впаял в каждую часть текста угаданные им черты характера Прокофия Пазухина, так построена роль, что доминантное пятно приходится на последний акт. Но Прокофий будет неожидан для зрителя, если в нем вдруг полыхнет этот огонь скарденности, проявится власть над ним алчности будущего кровопийцы,

какими были его отец и дед,—алчности, которой зритель не подозревает в нем в первых трех актах. Поэтому, приберегая все яркие краски к доминантному пятну образа, Москвин, наконец, устанавливает среднюю ось роли, от которой идут расположенные вокруг нее части единого образования. Для этого самый финал второго акта (с Фурначевым) перекликается с финалом третьего акта. И между этими двумя кусками заложена в роли средняя ось. Именно в тех кусках сцены, где Прокофий почти готов раскрыться, показать, кто он, какова спрятанная в нем ненависть ко всем, присосавшимся к папенькиному капиталу, — он себя сдерживает: во-первых, потому, что он смышлен; во-вторых, им владеет страх лишиться наследства и, в-третьих, Москвин дает почувствовать, что в нем живет особая, пазухинским чутьем диктуемая ему необходимость не снимать личины. И вот в финалах второго и третьего актов Москвин искусно играет гранями страшной природы Пазухина. Вы его почти узнали. Он вынесет глумление над сбритой бородой, он вынесет издевательство, когда поднесут ему водку, он вынесет унижение от Фурначева, потому что такова сила его желания добиться папенькиных денег, такова сила стремления не дать копейке уйти из его рук. Но где-то в этих же сценах мы уже видим как бы тупое и покорное животное, затаив-

шегоса страшного человека. В глазах ли его мелькает это? В интонации ли прорывается? В движении ли вздыбливается Прокофий четвертого акта? Но мы это чувствуем.

И вот это умение соединить всю сложность характера средней осью образа требует огромного таланта, вкуса, опыта, тех особых знаний, которыми обладает Москвин, и огромной силы воли, сосредоточенности, умения во-время отдать себя актерскому темпераменту. Это и выматывает силы. Это и заставляет, сначала физически напрягаясь, нечто в себе преодолеть.

Когда он все это преодолевает, по его словам, «роль становится легкой», а внутренний голос подскажет, что вернее сделать, не напрягаясь.

Наблюдая за Иваном Михайловичем, когда он работал над образом Червакова в пьесе Леонова «Унтиловск», я пришел к заключению, что он слепил образ интуитивно, как-то догадавшись, каков мог быть в действительности Черваков, а не из рассказов Леонова о своем герое, не из сообщений об обстоятельствах жизни ссыльных, живших приблизительно так же, как леоновский Черваков.

Когда было уже больше чем достаточно рассказано об этом человеке, Москвин стал искать в себе человека безграничного самолюбия, громадных масштабов, нежных фантазий и невероятных возможностей в будущем при ничтожнейшей своей биографии. Морильщик клопов в захолустье Унтиловска чувствует себя демоном, утопистом, анархистом, человеком уэллсовской фантастики, страшным соперником Буслова, законного мужа Раисы, которую он страстно любит, без которой для него жизнь — мерзлая, засыпанная сугробами тундра, который уверенно ждет ответной страсти, потому что он убежден — она увидит в нем сложное, интересное явление, близкого ей человека.

Как актерски подходил к воплощению Червакова Москвин?

Он долго не показывал никакого отношения своего к тексту, читал монотонно, не связываясь с исполнителями. Текст ломал, приспособлял к себе, мучился над фразами до чрезвычайности. Самое главное для него было, чтобы в каждом куске текста найти живой ход движения роли. Все, что не двигало, не освежало, он просил вымарывать. Начинив каждый кусок роли надуманной им мыслью и страстью, он стал учить роль.

На репетициях Москвин не связывался ни с партнерами, ни с общей атмосферой сцены; он вслушивался в себя и иногда пробовал пережить какой-нибудь один кусок до физического потрясения, до полной размагничности. Он прилаживался то к своему внутреннему действию, то к языку роли, но быстро бросал эти опыты.

Однажды он завязал себе щеку платком, будто у него вздулся флюс и болит зуб. Он внутренне и внешне взъерошился, его ладони и пальцы как бы стали окостеневать в минуту гнева и безумных излияний. Он стал находить тихие, ядовитые, пронизывающие интонации, колющие партнеров, как иглой. Он стал искать живоотно следящий за женщиной глаз, расширяющиеся от страсти ноздри. Он перестал жить одними интересами с компанией, которая попивала и

закусывала в жилище Буслова. Он уходил в себя и оттуда, из своего мира бросал тихие, но пронизанные желчью реплики. Он неслышно входил в комнаты, незаметно появлялся в дверях. Он нашел черваковское озорство. И постепенно вылепился особый человек, цельный, нигде не встречавшийся и вместе с тем близкий миру Унтиловска.

Но все это делалось задолго до перехода на сцену, в репетиционном помещении и как бы незаметно.

Как и в остальных ролях, Москвин в роли Червакова, готовя ее, был замкнут и заперт на все замки.

Москвин никогда никого не копирует. Он типизирует. Поэтому круг людей, который его занимает, из которого складываются его образы, — это люди, не примиряющиеся с мелким и ничтожным в быту, люди, не желающие оставаться во власти признанного, назначенного судьбой, люди великого устремления, жажды вырваться из того состояния, в которое их поставила жизнь.

Кто бы ни были эти люди — царь Федор, Опискин, Снегирев, Черваков, Арнольд Крамер, Лука и т. д., — это непременно люди с запросами. Им мало того, что отпущено им наравне с прочими. Им надо другого. Вся сущность их в том и заключается, чтобы быть непримиримыми с окружающими их условиями. Они уходят, ищут, зовут, толкают людей к недовольству или поискам нового, к желанию прислушаться к голосу совести. Они зовут, пробуждают, они непокойны, тревожны; это искатели, непоседы, взыскующие и упорные. Разные характеры различно это выражают, но выражают они это всем содержанием своего существа.

Все образы Москвина непременно выдвигают вопрос о человеке. Непременно, посмотрев на человека, созданного Москвиным, задумаешься, какова человеческая личность и какова доза мудрости, которая заложена в него природой. Человек, созданный Москвиным на сцене, заставляет задумываться о свойствах его своеобразного ума, раскрывающегося перед нами различными своими сторонами. Все образы Москвина непременно или ироничны, или лиричны. Никогда не скажешь, что человек, показанный им, — это сумма бытовых черт, это явление быта, среды, эпохи, обстоятельств, и только.

В чем же у Москвина заключается типизация образа? По-моему, в том, что через национальные черты он вскрывает и поведение, и переживания человека, и острые углы его психики. Типическое в его людях — это острая характерность и невозможность скрыть хоть в маленьком, если это маленький, незначительный человек, или в огромном, исключительном, если это человек большой воли, владение в нем страстей и преобладание той страсти, которую Москвин увидел как доминирующую. Все существо его подчиняется воле этой страсти, воле желаний, томлений, предчувствий, стремлений. И его поведением Москвин проявляет это типическое.

И непременно этот человек у Москвина всегда или окутан в дымку иронии, или очень нежно и с большим тактом погружен в лирические тона. И никогда эти люди не перестают быть действительными образами, выхваченными из жизни. Лицо, созданное Мо-



А. К. Толстой. «Царь Федор Иоаннович». Картина. «Терем царицы». Царь Федор — И. М. Москвин, Ирина — О. Л. Книппер, Борис Годунов — А. Л. Вишнеvский

Фото 1898 г.

сквиным в определенной роли, неотделимо от него самого как натуры творческой, от его физической личности. Физически и психически качества Москвина заключены в его образах. Это — он сам в десятках тех лиц, которые он создал. Мы наблюдаем тождество и постоянство его «я» в образах, им созданных. Так же, как каждый из живых людей в злобе и гневе или в проявлении своих лучших качеств остается все тем же «я», зная, что он сделал данный героический поступок или он сделал поступок, за который ему надлежит понести наказание, так же, как каждый из живых людей знает, что это тот же «он», который в детстве был таким-то, а теперь, в старости, вот таков, — и Москвин знает, что это он — Опискин, он — царь Федор, он — Лука, он — Елиходов или он — Арнольд Крамер.

Будучи художником глубоко национальным, Москвин-реалист плохо себя чувствовал в области нереального, фантастического и условного искусства. То, что им создано на основе творчества Метерлинка, Гамсуна или Ибсена, конкретнее, грубее, чем то, что написано авторами, о которых я упомянул.

Даже когда чудесно была поставлена «Снегурочка» в Художественном театре, Москвин, игравший Бобыля, оказался мужиком

из подлинной деревни, не той берендеевской, которая была расположена где-то вокруг хором Берендея, куда ходила Снегурочка, могла опуститься Весна-Красна, а из той деревни, которую позже описал Лев Толстой. А в семье мужика, описанного Львом Толстым, не появилась бы Снегурочка — дочь Весны и Мороза. И Кот в «Синей птице» был очень тонко подмечен Иваном Михайловичем, как существо, в котором проявились черты домашнего кота. Но обобщения, фантастики, легких штрихов своеобразной мечты Метерлинка в его образе не было. Реалистические краски Москвина вытеснили эти легкие штрихи условного письма Метерлинка.

Сильная творческая личность Москвина на репетициях ли, на спектакле ли захватывает, как музыка, зрительный зал или партнеров. Когда Москвин творит, в его творчестве несомненно развита стихия национального искусства, прежде всего — в дикции, в говоре, в тембре, в интонациях, в жесте, в лице, во всем существе его.

Когда он на сцене и им властвует его талант, он захватывает так, как захватывает русская метель, тихий осенний пейзаж, как воздух весенней рожи в нашей средней полосе. Все это непосредственно чувствует, видит и слышит зритель. Это его захватывает эмоционально. Когда зритель придет в себя от сильного потрясения или наслаждения искусством исполнения Москвина, он непременно рассудит, что в глубине его стихийного таланта крепко заложен зоркий ум.

Творчество Москвина — умное. Глубокая основа его выношена годами размышлений, наблюдений над жизнью. Она-то и лежит в сердцевине его образов.

Вот почему, я думаю, Москвин так замкнут, осторожен на репетициях, так неохотно разворачивает то, что постепенно складывается у него в период обдумывания, прилаживания, прикидок, прислушивания. Он медленно и осторожно становится тем, что мы узнаем в новом его «я», в новом его образе.

Его творческая личность крепко связана с его жизненным опытом, с его физическими данными, с волевым напряжением его острого, зоркого и мудрого таланта.

В. Сахновский



РАЗДЕЛ

III



МАТЕРИАЛЫ

Ранний Москвин
Роли И. М. Москвина
Критика
Библиография



РАННИЙ МОСКВИН



История творческого пути Ивана Михайловича Москвина начинается со школьного спектакля Филармонического училища. В феврале 1896 года на экзаменационном спектакле Москвин выступил в двух диаметрально противоположных ролях: доктора Ранка («Нора» Ибсена) и Елеси («Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского).

В мягком, лирическом исполнении Москвиным роли доктора Ранка драматическая нотка зазвучала так ярко, что сразу же приковала внимание всех присутствующих к дарованию молодого актера. «Когда он в последнем акте тихо говорил о том, что в следующем маскараде будет присутствовать в шапке-невидимке, и глаза его, устремленные в какую-то загадочную даль, рассказывали без слов о великой трагедии, раздирающей его больную душу»¹, — зрители увидели в новом актере несомненную талантливость. От глубокого трагизма переживаний доктора Ранка Москвин перешел к легкости, веселой непринужденности и непосредственности Елеси.

В театральной среде этот спектакль произвел сильное впечатление и неразрывно связал Вл. И. Немировича-Данченко с его талантливым учеником.

Первые самостоятельные шаги Москвина на сценическом поприще начались в Тамбове, куда он был приглашен в труппу Д. А. Бельского, организованную для гастролей Г. Н. Федотовой. С 6-го по 16 июня 1896 года небольшая драматическая труппа давала спектакли в тамбовском летнем театре Коннозаводского собрания. Сведения об игре артистов этой труппы чрезвычайно общи и скудны, но и из них мы узнаем, что «подмостки тамбовского театра давно не видели такого выдающегося ансамбля и художественной игры»², в то время, как обстановка для спектаклей была самая неблагоприятная — «во время хода пьесы, в самых патетических местах драмы из сада раздаются звуки вальса «Клико» или попури с камаринским и «барыней»³.

¹ Н. Эфрос, МХАТ. М., 1924, стр. 94.

² «Театр и музыка». «Тамб. губ. вед.», 8 июня 1896 г., № 60.

³ «Театр и музыка». «Тамб. губ. вед.», 13 июня 1896 г., № 62.

Из-за малочисленности труппы в некоторых спектаклях Москвин играл несколько ролей. Так, в «Василисе Мелентьевой» А. Н. Островского он исполнял сразу три роли: Бориса Годунова, мужика-доносчика и врача немца Бомелия. Но во время спектакля молодой артист так растерялся, что одну из реплик Бориса Годунова произнес за него товарищ. А следующую роль — мужика-доносчика — Москвин сыграл с таким неподдельным чувством страха и жуткой боязни, что оно, соответствуя содержанию роли, вызвало аплодисменты.

«Этого жуткого момента, — вспоминает Москвин, — я всю свою жизнь не могу забыть. Этот спектакль оказался для меня первым настоящим уроком драматического искусства. Я сразу понял, что ценно в театре и чего это стоит»¹.

Рядом с такой ролью, как Борис Годунов, Москвин исполнял роль Деперо — танцмейстера в «Мадам Сан-Жен» В. Сарду, где с легкостью прирожденного танцора обучал Катрин придворным церемониям и учил ее легко и грациозно раскланиваться. Но уже из первых своих выступлений Москвин делает для себя вывод: «Для искусства нужны нутро, взволнованность»².

После гастролей в Тамбове Москвин попадает в Ярославль, в труппу З. А. Малиновской, бывшей актрисы Малого театра. Малиновская стремилась создать в своем театре ансамбль, с которым можно было бы ставить серьезные пьесы русских и западноевропейских классиков. Антреприза Малиновской отмечается критиками как лучшая в Ярославле. «До Малиновской театр влачил жалкое существование, но с Малиновской все пошло по-иному: она сумела заинтересовать публику и репертуаром и составом труппы»³. За время с 1894 по 1897 год в ярославском театре гастролировали К. С. Станиславский, А. И. Южин. Вместе с Южиным выступал и Москвин. Режиссером был приглашен М. Ф. Тройницкий.

Спектакли ставились четыре раза в неделю. Приходилось играть почти каждый день, чуть ли не всякий раз в новой роли. За год актер должен был сыграть не менее шестидесяти-семидесяти больших ролей. Труд провинциального актера был тяжел, но в то же время и плодотворен. Недаром лучшие актеры-реалисты XIX века, накопив большой опыт работы в провинции, признавали, что провинция является школой для актеров. Так было и с Москвиным, который за один только сезон 1896/97 года в Ярославле сыграл семьдесят четыре новых роли. Конечно, при такой спешке молодому актеру трудно было особенно серьезно заниматься разработкой ролей. Но бешеные темпы и постоянное творческое напряжение открывали для него большие возможности в накоплении опыта и экспериментировании над собой. Москвин в своих творческих поисках шел в ту пору от жизни, от своих впечатлений и наблюдений, а когда нехватало ни

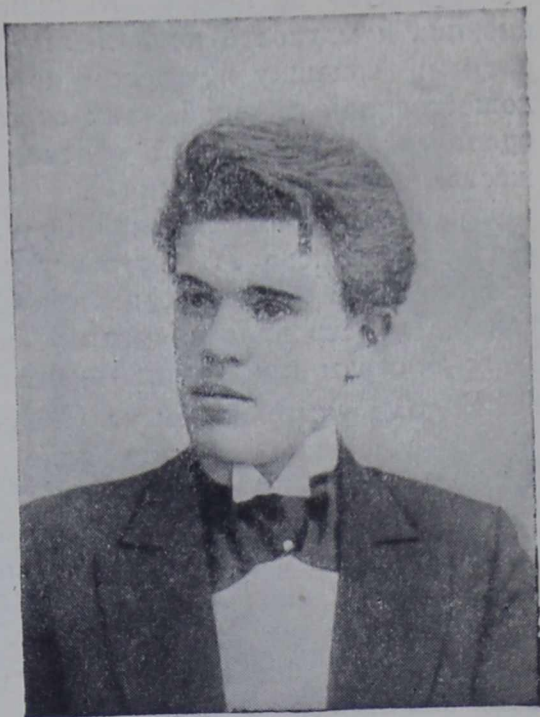
¹ О. Любомирский, И. М. Москвин. «Колхозный театр», 1936, № 3, стр. 8.

² И. Москвин, Творческие беседы мастеров театра. ВТО, М., 1938, стр. 8.

³ «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 14 декабря 1896 г., № 271.

времени, ни опыта, подражал тем образцам, которые в свое время произвели на него огромное впечатление.

Сам он пишет по поводу ярославского периода: «Я помню, как в молодые годы я играл в Ярославле. Играть приходилось по 60 раз в год, и роли часто большие, а «вспахивать» их было некогда. Но я видел в Москве таких характерных актеров, как Правдин, Макшеев, и я, грешным делом, иногда подумывал: «Дайка я махну под Правдина», или шел под Макшеева, под его манеру говорить... Это в какой-то степени мне помогало, я чувствовал, что я во что-то одет... Я не выходил совсем пустым на сцену»¹. Но подражательный период был чрезвычайно короток. Москвина привлекало в О. А. Правдине то, что в игре этого актера каждый



И. М. Москвин
(год окончания Филармонии)
Фото 1896 г.

шаг, каждая интонация, каждый переход, каждая деталь костюма были строго взвешены, продуманы, чеканно выявлены и точно зафиксированы. Мастер передачи акцента, он привлекал Москвина и с этой стороны. В В. А. Макшееве не могли не привлекать Москвина неизменная правда чувств, большая задушевность, искренность сценического юмора, без единого намека на шарж или штамп.

Все роли, переигранные Москвиным за этот период, при всем их разнообразии, можно разделить на четыре категории: роли драматические, комико-драматические, комические, и опереточные.

Москвин был характерным актером. Для каждой новой роли он искал свои краски, старался не повторяться. Уже и в этот период он был, как отмечает критика, «настоящим художником по части грима»².

При первом же выступлении в роли Чирикова («Старые годы» И. Шпажинского) Москвина сразу выделяют среди других актеров.

Бедный дворянин, нескладный, рыжеватый, живущий на правах приживала в доме самодура-помещика, старается сохранить свое человеческое достоинство, мечтая о времени, когда будет смель выражать собственное мнение. Он добродушен, прост, любит жизнь, но все окружающее его угнетает, и Чириков—Москвин «протестует»: «Удручен и пью», — говорит он с горечью. Несуразный, но милый человек, Чириков готов в нужный момент не только дерзить, но и

¹ И. Москвин, Творческие беседы мастеров театра. ВТО. М., 1938, стр. 45.

² М. Ч. «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 1 декабря 1896 г., № 261.

«пострадать» за правду. Москвину были присущи здесь рельефность рисунка и мягкость исполнения. К такому же типу ролей следует отнести и Аркашку в «Лесе», которого Москвин исполнял с такой художественной правдой, «так стремился к воспроизведению правдивых сценических положений образа, что доставлял зрителю часы художественного наслаждения»¹.

Большой драматической силой была наполнена роль Владимира («Прославились» А. Островского и Н. Соловьева). Эту забытую человеческую личность, пьяницу Москвин играл так, что в его персонаже чувствовалась «искра», настоящая страсть человека, мечтающего о своем призвании — стать актером.

В роли учителя Семена Семеновича Медведенко («Чайка» А. Чехова) Москвин особенно ярко передавал в последнем акте безнадёжную грусть, и ревность, и покорность своего героя.

В «Последней жертве» Островского Москвин играл Луку Герасимовича Дергачева. Москвин подчеркивал невзрачность Дергачева, его костюма, фигуры, всего внешнего облика, соответствующего моральному облику этого господина, способного за деньги продать свою душу, готового на любую подлость. Критик отмечал по поводу этой роли, «что и молодые и старые Москвину удаются одинаково хорошо»².

В «Трудовом хлебе» А. Островского Москвин играл Ивана Федулыча Чепурина, лавочника, хозяина дома, косоватого, рябого, с рыжей бородкой клином. Чепурин ведет себя скромно и сосредоточенно. Взгляд, речь, движения энергичны. Он знает жизнь, он сам ее строит, он занимает в ней свое самостоятельное место. Он наживет капиталы, так как себя уважает больше всего, — таков был Иван Федулыч в изображении Москвина.

Образ хитрого и пронырливого, лукавого, хамелеона в жизни, Москвин создал в роли генуэзского купца Скарчиафико («Принцесса Греза» Э. Ростана). Любитель «ловить в водиче мутной рыбку», ловкий в движениях и увертливый в речах, вкрадчивый и скользкий, с быстрым говорком, — таким предстал этот персонаж в исполнении Москвина. В этой новой роли Москвин, как отмечала критика, «превзошел все ожидания, как всегда с большим чувством художественной меры выполнил свою видную роль»³.

Так же правдиво и продуманно сыграл Москвин и роль Оргона («Тартюф» Мольера), ни на секунду не впадая в грубый шарж, что было обычно для актеров, игравших эту роль в провинции.

«В молодости я был актером нервным и очень быстрым в движениях, — вспоминает И. М. Москвин, — поэтому невольно очень живо откликался на все происходящее на сцене. А главное, очень

¹ В л-ов, «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед», 13 октября 1896 г., № 224, стр. 3.

² М. Ч., «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 1 декабря 1896 г., № 261.

³ В. Розанов, «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 1896 г., № 263, стр. 3.



И. М. Москвин и актеры театра Корша

Фото 1897 г.

быстро и резко двигался»¹. Вот почему Москвин в этот период был прекрасным исполнителем и в водевиле и в оперетте.

Особенно близки были Москвину роли народные. В них москвинская простота жестов, сочная народная речь (которую критики называли «певучей») давали возможность создавать реалистические, народные, взятые из самой гущи жизни образы. Особенно ярко играл он их в водевилях, бытовых картинках, где даже маленькие эпизодические роли превращал в запоминающиеся, рельефные жизненные образы.

Москвин блестяще сыграл дедушку Михеича — старика на пасеке («Ночное» М. Стахович), с его народной речью и русскими народными песнями, мастером которых был Москвин.

¹ И. Москвин, Творческие беседы мастеров театра. ВТО, М., 1938, стр. 54.



И. М. Москвин. Фото 1898 г.

Неподражаемо просто и комично исполнял Москвин роль Ивана-денщика («Денщик подвел» И. Турбина). Строго и четко продуманный внешний рисунок, скупость жестов усугубляли комизм положений, вызывая искренний смех зрителей.

Патриота родины, глубоко честного русского крестьянина волнующе играл Москвин в эпизодической роли Кузьмы — бывшего денщика Ириарха Матвеевича («Разгром» П. Гнедича).

Комические, озорные, почти буффонные роли Москвина блещут заразительным весельем и радостью. Такой была роль Бобматроса (в третьестепенной инсценировке романа «Дети капитана Гранта»). Боб все время попадает в неожиданно комические положения. Матрос любит погулять, но в силу сложившихся обстоятельств (он думает, что утопил свою жену) вынужден скрываться. Переодевшись в женское платье, он поступает в качестве горничной в ус-

лужение к одной даме. Отсюда — смешные и даже озорные выходы, которыми Москвин веселил публику.

В этот сезон Москвин сыграл и Елесю («Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Островского). Уже при первом появлении, когда он, сидя на заборе, тихо напевает:

Чижик-пыжик у ворот,
Воробушек маленький, —

и продолжает громче:

Ах, братцы, мало нас,
Голубчики, немножечко, —

Москвин своей непосредственностью, неподдельностью юмора покорял всех. Ярославский критик Розанов пишет: «Москвин—Елеся был бесподобен. Этот юный и талантливый комик нашей труппы пользуется выдающимся успехом и с каждой новой ролью выказывает все более и более крупное дарование, которое он не зарывает в землю, а совершенствует в полной мере»¹.

Наряду с серьезными большими ролями Москвин переиграл

¹ В. Розанов, «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 19 ноября 1896 г., № 252, стр. 3.

множество водевильных папаш, дядюшек, эпизодических ролей. И все это он делал с большим увлечением, стараясь найти что-то оригинальное, характерное для играемого образа, густо уснащая отобранными деталями внешнюю сторону рисунка роли.

Москвин выступает в этом сезоне в опереттах, комических операх, пьесах с пением и танцами. Ярославские критики, высоко оценивающие его талантливую игру в драматических вещах, выдвигают его исполнение в оперетте чуть ли не на первое место среди других актеров. По поводу роли в оперетке «Цыганские песни в лицах» критик отмечает, что Москвин, выступая как певец, «обладает прекрасным голосом и хорошей школой»¹. Так, он выступает в «Русских песнях» (Н. Куликова), в «Красном солнышке» (комическая опера, перевод Забельского) в роли пастуха Пипо — в главной роли, в которой много пения и танцев, в водевиле с пением «В погоне за прекрасной Еленой» (В. Крылова), в дивертисменте, в «Мамзель Нитуш» (перевод Александрова), в которой он прекрасно исполнял роль Августина. Критик пишет: «Прекрасно прошел и дуэт мяу-мяу, спетый Стрешневой и Москвиным»².

Среди огромного количества сыгранных в Ярославле ролей, первое место занимают образы из пьес А. Н. Островского. Поэтому закономерно было желание Москвина выбрать для бенефиса роль Бальзаминова («Праздничный сон до обеда»). Как лучшему исполнителю в репертуаре Островского, Москвину было преподнесено полное собрание сочинений А. Н. Островского.

В Ярославле Москвин знакомится и с трилогией А. К. Толстого и играет в двух его пьесах: «Смерть Иоанна Грозного» (роль Шуйского) и «Царь Борис» (роль посла).

Ярославцы, провожая Москвина после его бенефиса, писали: «Москвин представляет собой отрадное сценическое явление, разумно трудящегося художника, крупный талант которого заметно совершенствуется с каждым разом»³, и предсказывали, что он «в недалеком будущем станет украшением русской сцены»⁴.

Летом 1897 года Москвин попадает в кусковский подмосковный театр. Этот театр носит наименование летнего «фамильного отделения театра Корша», так как в составе труппы преобладали актеры театра Корша. Режиссером в этот сезон был С. А. Андреев-Корсиков, с осени ставший режиссером театра Корша. Спектакли начались 3 мая и продолжались до 10 июля 1897 года.

За этот период Москвин, как и в ярославском театре, сыграл ряд значительных, но больше всего комических ролей.

¹ В. Розанов, «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 10 декабря 1896 г., № 267, стр. 3.

² Леонид З., «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 30 ноября 1896 г., № 260, стр. 3.

³ В. Розанов, «Театр и музыка». «Яросл. губ. вед.», 28 января 1897 г., № 22, стр. 3.

⁴ Там же.



И. М. Москвин

Фото 1910 г.

Чрезвычайно яркий образ создает молодой артист в роли Несветаева («Не так страшен чорт, как его малюют», перевод Нарского). Редактор-либерал, ратующий за «эмансипацию женщин», одетый по моде, с белыми курчавыми, дыбом стоящими волосами. Слова произносит скороговоркой, повторяя их по нескольку раз. Таким предстал этот человек в исполнении Москвина. Москвин «сумел ярко и очень характерно передать Несветаева»¹.

Здесь же он снова играет Аркашку в «Лесе», и даже на фоне игры опытных актеров исполнение его отмечается как удачное. В «Бесприданнице» Москвин играет Вожеватова. Ему же поручают роль Митрофанушки в «Недоросле». И все роли, несмотря на тот же короткий срок подготовки (с двух-трех репетиций), Москвин от-

дельвает тщательно, старательно, проводит строго по тексту, играя без суфлера.

Критика отмечает, что «при несомненном комическом даровании роль Митрофанушки отличается тщательностью и продуманностью деталей»².

В запутанном фарсе «Заяц», в котором, по отзыву критики, «артисты силой своего таланта каждое положение брали с боем»³, Москвин сумел создать из незначительной роли яркий образ учителя Краснопольского. Краснопольский—Москвин слегка заикался. Спасая своего приятеля Спешнева, он сам попадает в запутанное положение, и его женят. В критические моменты в пьесе у Краснопольского разбалчиваются зубы, и Москвин, набрав в рот воды, мимически-выразительно объяснялся с окружающими. Критик отмечает, что «почти безупречен был в отношении усвоения роли и прекрасен в отношении исполнения Москвин (Краснопольский)»⁴.

Так же комичен был Москвин и в водевилях типа «Иван Иванович виноват» (В. Билибина), где герой, выступая в роли примирителя мужа и жены, сам оказывается виноватым.

С осени 1897 года Москвин был приглашен в труппу театра Корша. Критик по этому поводу пишет, что Корш в лице Москвина

¹ П., «Летние подмосковные театры». «Театрал», 1897, № 118, кн. 18, стр. 40.

² Там же.

³ П., «Летние подмосковные театры». «Театрал», 1897, № 120, кн. 20.

⁴ Там же.

приобрел «способного актера», хотя «исполнение его часто грешит шероховатостями, носит характер молодости, незрелости, но там и сям Москвин дает такие искренние и неподдельные моменты, его «искорка» вспыхивает иногда таким веселым и ярким пламенем, что внушает самую твердую надежду... что из него выработается со временем хороший буффонный комик»¹.

О театре Корша Москвин мечтал, как и все актеры, которые хотели попасть в лучшие творческие условия. Из всех частных театров коршевский, праздновавший в том сезоне свое пятнадцатилетие, считался лучшим и по своему направлению, и по составу труппы, и по репертуару. Сезон в театре Корша принес Москвину то, что он наряду с третьестепенными ролями сыграл несколько серьезных

и крупных ролей. К последним следует отнести: Загорецкого в «Горе от ума», Бобчинского и Добчинского в «Ревизоре», графа фон-Моора в «Разбойниках», Капитона в «Чужом пиру похмелье», Нарокова в «Талантах и поклонниках», Бестужева в «Шпильки и сплетни».

Уже в первой своей роли — Бобчинского, чрезвычайно отвечающей актерской индивидуальности Москвина, он проявляет большую талантливость. Но первое его выступление на сцене театра Корша проходит не совсем удачно. Волнуясь, Москвин скомкал начало роли и лишь в конце, оправившись, сумел создать ярко характерный образ. Так, критика отмечает в сцене с Хлестаковым чрезвычайно талантливую мимику Бобчинского, выразительность глаз, в которых были и робость, и просительность, и слезливое умиление.

К удачам молодого Москвина следует отнести маленькую эпизодическую роль Буадрю во французской мелодраме «Два подростка», игранной в те годы всеми театрами. Москвин появляется только в одной сцене — в больнице. Буадрю — проходимец; свое уродство — нарост на носу, — вызывающее интерес у медиков как редкий во врачебной практике случай, он использует для паразитического существования.

Москвин играл эту роль блестяще. Простые водевильные или эпизодические роли, но с малейшим намеком на характер Москвин уже и в этот период часто превращал в замечательные произведения искусства.



И. М. Москвин. Фото 1902 г.

¹ Б. П., «Современное обозрение». «Театрал», 1897, № 126, кн. 26 стр. 45.

Но, зная Москвина (по сезону у Корша) только как комического актера, многие были удивлены и отнеслись предубежденно к его новой роли — графа фон-Моора. Однако, отмечая небрежную постановку всей трагедии Шиллера, особенно в отношении костюмов, критики вынуждены были отметить, что молодой актер Москвин в трудной роли, не подходящей к его дарованию, «...играл старательно, добросовестно и роли не провалил»¹.

По окончании сезона Москвин вместе с труппой театра Корша едет в гастрольную поездку в Варшаву и на Кавказ.

В Тифлисе труппа играла с 16 апреля по 25 мая. Критика особенно отмечала блестящее исполнение «Ревизора», в котором выделялся Москвин—Бобчинский.

Три спектакля театр играл в Кутаисе, затем небольшая часть труппы возвратилась в Москву, а Москвин с другой частью труппы остался на Кавказе. 7 июня гастроль закончилась спектаклями в Батуме, после чего театр и вся труппа вернулись в Москву.

Во время гастролей Москвин играл в старых ролях, так как новые спектакли не готовились. За один сезон в театре Корша Москвин сыграл двадцать восемь новых ролей. Как он сам вспоминает, «серьезные-то роли играть в театре Корша не всегда давали». Так, в «Лесе» здесь он играл уже не Аркашку, а помещика Милонова.

После возвращения с гастролей один критик посоветовал Москвину, «на долю которого пало много черного труда, часто непроизводительного»², не оставаться на коршевской сцене, а уехать в провинцию, чтобы занять там самостоятельное и ответственное место.

Москвин ушел из театра Корша, но только не в провинцию, а во вновь открывшийся Общедоступный Художественный театр: его пригласил туда его учитель Вл. И. Немирович-Данченко.

Н. Антонова

¹ Б. П., «Современное обозрение». «Театрал», 1897, № 139, кн. 39, стр. 13—15.

² В. П-ий. «Театр Корша». «Театральные известия», 20 марта 1898 г., № 851.

РОЛИ И. М. МОСКВИНА¹

ДО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

1896—1898 гг.

ВЫПУСКНОМ ЭКЗАМЕНЕ В ФИЛАРМОНИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

1. «Нора», пьеса Г. Ибсена. Доктор Ранк. Февраль 1896 г.
2. «Не было ни гроша, да вдруг алтын», комедия А. Н. Островского. Емеля, сын Мигачевой. 1896 г.

ГАСТРОЛИ В ТАМБОВЕ с Г. Н. ФЕДОТОВОЙ

1. «Цепи» А. Сумбатова. Неизвестно. 6 июня 1896 г.
2. «Мадам Сан-Жен», комедия В. Сарду. Делперо, танцмейстер. 7 июня 1896 г.
3. «Без вины виноватые», комедия А. Н. Островского. Иван, слуга. 14 июня 1896 г.
4. «Василиса Мелентьева», А. Н. Островского. Борис Годунов, мужик-доносчик, врач Бомелий. 16 июня 1896 г.

ТЕАТР им. Ф. ВОЛКОВА в г. ЯРОСЛАВЛЕ. 1896—1897 гг.

1. «На жизненном пути», драма в 4 д., В. Александрова. Бежан Аветыч Амирагов, дисконтер. Воскресенье 29 сентября 1896 г.
2. «В старые годы», драма в 5 д., И. Шпажинского. Чириков, бедный дворянин. Вторник 1 октября 1896 г.
3. «Гибель Содома», драма в 5 д., Г. Зудермана. Неизвестно. Четверг 3 октября 1896 г.
4. «Коварство и любовь», трагедия Ф. Шиллера. Гофмаршал фон-Кальб. Воскресенье 6 октября 1896 г.
5. «Лес», комедия А. Н. Островского. Аркадий Счастливец. Пятница 11 октября 1896 г.
6. «Тартюф», комедия Мольера. Оргон. Вторник 8 октября 1896 г.
7. «Бесчестные», драма в 3 д., А. Веселовского. Неизвестно. Четверг 10 октября 1896 г.
8. «Чужое добро впрок нейдет», драма в 4 д., Потехина. Неизвестно. Суббота 12 октября 1896 г.
9. «Слабая струна», водевиль в 1 д., пер. П. Баташева. Колифуршон. Суббота, 12 октября 1896 г.

¹ Список ролей проверен, уточнен и утвержден народным артистом СССР И. М. Москвиным.

10. «Жизнь», пьеса в 4 д., И. Потапенко и П. Сергеенко. Неизвестно. Вторник 15 октября 1896 г.
11. «Школьная пара», картина с натуры, в 1 д., Бабецкого. Дедушка, отставной капитан 70 лет. Вторник 15 октября 1896 г.
12. «Роковой шаг», драма в 4 д., Ф. Корева. Неизвестно. Четверг 17 октября 1896 г.
13. «Ночное», летняя сцена из русского быта, М. Стаховича. Михеич, старик на пасеке. Пятница 18 октября 1896 г.
14. «Царь Борис», трагедия в 5 д., Ал. Толстого. Ричард Ли, посол английский. Вторник 22 октября 1896 г.
15. «Муж знаменитости», комедия в 4 д., А. Сумбатова. Неизвестно. Четверг 24 октября 1896 г.
16. «Кузнец Вакула, или бес в мешке», фантастическая пьеса в 5 карт. по Гоголю. Чорт. Воскресенье 27 октября 1896 г.
17. «Честь», комедия в 4 д., Зудермана. Неизвестно. Вторник 29 октября 1896 г.
18. «Гроза», драма в 5 д., А. Н. Островского. Старик. Пятница 1 ноября 1896 г.
19. «Отелло», трагедия В. Шекспира. Неизвестно. Воскресенье 3 ноября 1896 г.
20. «Воровка детей», драма в 5 д., 7 карт., пер. Ф. Бурдина. Неизвестно. Вторник 5 ноября 1896 г.
21. «За Волгой», драма в 5 д., Н. Северина и П. Свободина. Неизвестно. Воскресенье 10 ноября 1896 г.
22. «Денщик подвел», водевиль в 1 д., И. Турбина. Иван-денщик. Воскресенье 10 ноября 1896 г.
23. «Запутанное дело», водевиль, пер. П. Каратыгина. Неизвестно. Вторник 12 ноября 1896 г.
24. «Блуждающие огни», комедия в 5 д., Л. Антропова. Неизвестно. Четверг 14 ноября 1896 г.
25. «Женщины-арестанты», шутка-водевиль, в 1 д., Куликова. Надзиратель бала. Четверг 14 ноября 1896 г.
26. «Не было ни гроша, да вдруг алтын», комедия А. Н. Островского. Елесья, сын Мигачевой. Пятница 15 ноября 1896 г.
27. «Столичный воздух», комедия в 4 д., Кадельберга, пер. Ф. Корша. Неизвестно. Воскресенье 17 ноября 1896 г.
28. «Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова. Вторник 19 ноября 1896 г.
29. «Фауст» по Гёте, трагедия в 6 д., пер. Д. Мансфельда. 12 карт. Неизвестно. Четверг 21 ноября 1896 г.
30. «Доходное место», комедия А. Н. Островского. Василий, половой. Пятница 22 ноября 1896 г.
31. «Тайна женщины», водевиль, пер. Пушкина. Лалуэт, привратник. Воскресенье 24 ноября 1896 г.
32. «Ограбленная почта», драма в 5 д., Ф. Бурдина. Неизвестно. Воскресенье 24 ноября 1896 г.
33. «Не так живи, как хочется», А. Н. Островского. Неизвестно. Вторник 26 ноября 1896 г.

34. «Комедия с дядюшкой», водевиль в 1 д., Григорьева 1. Неизвестно. Вторник 26 ноября 1896 г.
35. «Мамзель Нитуш», ком. оперетта в 3 д., Мельяна, пер. В. Александрова, муз. Герве. Августин. Четверг 29 ноября 1896 г.
36. «Последняя жертва», комедия А. Н. Островского. Лука Герасимович Дергачев. Воскресенье 1 декабря 1896 г. (утро).
37. «Принцесса Греза», пьеса в стихах, в 4 д., Эдмонда Ростана, перев. Т. Щепкиной-Куперник. Скарчафико, генуэзский купец. Воскресенье 1 декабря 1896 г. (вечер).
38. «Укрощение строптивой», комедия В. Шекспира. Неизвестно. Вторник 3 декабря 1896 г.
39. «Русские песни в лицах», оперетта в 1 д., Н. Куликова. Неизвестно. Вторник 3 декабря 1896 г.
40. «Горячее сердце», комедия А. Н. Островского. Неизвестно. Пятница 6 декабря 1896 г.
41. «Голь на выдумки хитра», водевиль в 1 д., пер. Баташева. Бонами—аптекарь. Пятница 6 декабря 1896 г.
42. «Горнозаводчик», драма в 4 д., Жоржа Онэ, пер. Матерна. Неизвестно. Вторник 10 декабря 1896 г.
43. «Цыганские песни в лицах», оперетта с пением и танцами. Неизвестно. Вторник 10 декабря 1896 г.
44. «Смерть Иоанна Грозного», трагедия в 5 д., Ал. Толстого Шуйский. Четверг 12 декабря 1896 г.
45. «Предложение», шутка А. Чехова. Иван Васильевич Ломов. Воскресенье 15 декабря 1896 г.
46. «Волки и овцы» А. Н. Островского. Неизвестно. Вторник 17 декабря 1896 г.
47. «Цыганка», водевиль в 1 д., Куликова. Неизвестно. Вторник 17 декабря 1896 г.
48. «Тетушка из Глухова, или проказы студентов», водевиль в 2 д., Д. Мансфельда. Неизвестно. Четверг 19 декабря 1896 г.
49. «Шутники», комедия А. Н. Островского. Недоростков. Пятница 20 декабря 1896 г.
50. «Чайка», комедия в 4 д., А. Чехова. Семен Семенович Медведенко, учитель. Воскресенье 29 декабря 1896 г.
51. «Родина», драма в 4 д., Зудермана. Неизвестно. Четверг 9 января 1897 г.
52. «Свадьба Кречинского», комедия Сухово-Кобылина. Бек, ростовщик. Воскресенье 12 января 1897 г.
53. «Скупой рыцарь» А. С. Пушкина. Неизвестно. Воскресенье 12 января 1897 г.
54. «Цыганка Занда», драма в 4 д., пер. Марии Ватсон. Один из рабочих. Вторник 14 января 1897 г.
55. «Каширская старина», драма в 5 д., Д. Аверкиева. Дьячок Живуля. Четверг 16 января 1897 г.
56. «Граф-литограф», водевиль в 1 д., пер. Д. Ленского. Неизвестно. Четверг 16 января 1897 г.
57. «Трудовой хлеб», комедия А. Н. Островского. Иван Федулыч Чепурин. Пятница 17 января 1897 г.

58. «Медведь», шутка А. Чехова. Лука, лакей Поповой. Пятница 17 января 1897 г.

59. «Ямщики, или как гуляет староста Семен Иванович», водевиль в 1 д., П. Григорьева 2. Неизвестно. Воскресенье 19 января 1897 г.

60. «В погоне за прекрасной Еленой», водевиль в 2 д., с пением, В. Крылова. Неизвестно. Вторник 21 января 1897 г.

61. «По памятной книжке», комедия в 1 д., пер. Матерна. Неизвестно. Четверг 23 января 1897 г.

62. «Прославились», комедия А. Островского и Н. Соловьева. Владимир, сын Дегтярников. Пятница 24 января 1897 г.

63. «Уриэль Акоста», трагедия в 5 д., Гуцкова. Неизвестно. Воскресенье 26 января 1897 г.

64. «Не зная броду, не суйся в воду», водевиль в 1 д., Д. Мансфельда. Неизвестно. Воскресенье 26 января 1897 г.

65. «Праздничный сон до обеда», комедия А. Н. Островского Бальзаминов. Вторник 28 января 1897 г.

66. «Муж же и виноват» («Жорж Данден»), комедия в 3 д., Мольера, пер. Егорова. Жорж Данден. Вторник 28 января 1897 г.

67. «Правда хорошо, а счастье — лучше», комедия А. Н. Островского. Платон, сын Зыбкиной. Пятница 31 января 1897 г.

68. Дивертисмент (танцы, пение). Неизвестно. Вторник 4 февраля 1897 г.

69. «Дети капитана Гранта», в 5 д., 7 карт., пер. А. Лентовской. Боб-матрос. Четверг 6 февраля 1897 г.

70. «Лови момент», фарс в 3 д., И. Мясницкого. Неизвестно. Воскресенье 9 февраля 1897 г.

71. «Красное солнышко», оперетта, муз. Одрана. Пипо-пастух. Четверг 13 февраля 1897 г.

72. «Бедная невеста», комедия А. Н. Островского. Иван Иванович Милашин. Пятница 14 февраля 1897 г.

73. «За двадцать минут до звонка», шутка М. Богемского. Больной господин. Пятница 14 февраля 1897 г.

74. «Угнетенная невинность», водевиль. Андрей Макарыч, старый холостяк. Пятница 14 февраля 1897 г.

75. «Идеальная жена», комедия в 3 д., пер. Н. Лухмановой. Неизвестно. Воскресенье 16 февраля 1897 г.

76. «Разгром» (из семейной хроники 1812 г.), пьеса в 4 д., П. Гнедича. Кузьма, денщик Иринарха Матвеевича. Понедельник 17 февраля 1897 г.

77. «Откуда сыр-бор загорелся», комедия В. Крылова. Неизвестно. Воскресенье 23 февраля 1897 г.

ЛЕТНИЙ ПОДМОСКОВНЫЙ ТЕАТР В КУСКОВЕ С 9 МАЯ ПО 10 ИЮЛЯ 1897 г.

1. «Каширская старина», драма в 5 д., Аверкиева. Дьячок Живуля. 9 мая 1897 г.

2. «Не так страшен чорт, как его малюют», пословица в 4 д., пер. И. Нарского. Несветаев. 11 мая 1897 г.

3. «Иван Иванович виноват», комическая шутка в 1 д., В. Билибина. Иван Иванович Митинов. 11 мая 1897 г.
4. «Бесприданница», пьеса А. Н. Островского. Вожеватов. 14 мая 1897 г.
5. «Недоросль», комедия Фонвизина. Митрофанушка. 1 июня 1897 г.
6. «Лес», комедия А. Н. Островского. Аркадий Счастливец. 19 июня 1897 г.
7. «Заяц», фарс в 3 д. Евгений Львович Краснопольский, учитель, старый холостяк. 10 июля 1897 г.

ТЕАТР КОРША С 15 АВГУСТА 1897 г. ПО 7 ИЮНЯ 1898 г.

1. «Ревизор», комедия Н. В. Гоголя. Бобчинский. Пятница 15 августа 1897 г.
2. «Горе от ума», комедия А. С. Грибоедова. Загорецкий. Воскресенье 17 августа 1897 г.
3. «Школьная пара», карт. в 1 д., А. Бабецкого. Дедушка, отставной генерал 70 лет. Понедельник 18 августа 1897 г.
4. «В последний раз», комедия в 1 д., В. Преображенского. Чередов Павел Петрович, генерал в отставке. Вторник 19 августа 1897 г.
5. «Много шума из пустяков», водевиль, пер. А. Яблочкина. Неизвестно. Пятница 22 августа 1897 г.
6. «В чужом пиру похмелье», комедия в 2 д., А. Н. Островского. Капитон. Среда 3 сентября 1897 г.
7. «Тюркаре», комедия в 5 д., Лессажа. Фламан, слуга Тюркаре. Пятница 12 сентября 1897 г.
8. «Два подростка», пьеса в 5 д., 7 карт., Пьера де-Курсель. Буардю. Понедельник 15 сентября 1897 г.
9. «Помолвка в Галерной гавани», картинка из петербургской жизни, в 1 д., В. Щигрова. Чиновник. Пятница 19 сентября 1897 г.
10. «Шпильки и сплетни», комедия в 3 д., Н. Куликова. Бестужев. Воскресенье 21 сентября 1897 г.
11. «Разбойники», трагедия в 5 д., Ф. Шиллера. Граф фон-Моор. Пятница 24 октября 1897 г.
12. «Недоросль», комедия Фонвизина. Митрофанушка. Воскресенье 2 ноября 1897 г. (утро).
13. «Человек, который торопится», водевиль в 1 д., Неизвестно. То же (вечер).
14. «Два часа правды», комическая шутка в 3 д., И. Мясницкого Павел Акимович Храбрецов, 60 лет. Среда 12 ноября 1897 г.
15. «Бракоразводные сюрпризы», комедия в 3 д., пер. К. Ларина. Корбилен. Воскресенье 16 ноября 1897 г.
16. «Дамский вагон», шутка в 1 д., пер. С. Бойковского. Павел Иванович Баранов. Пятница 19 декабря 1897 г.
17. «Ревизор», комедия Н. В. Гоголя. Добчинский. Воскресенье 14 декабря 1897 г.
18. «Лес», комедия А. Н. Островского. Милонов, помещик. Воскресенье 4 января 1898 г.

19. «Роковой дебют», шутка в 1 д., П. Ленского. Федор Яковлевич Гуляев, начальник отделения департамента. Четверг 8 января 1898 г.

20. «Борьба за существование», драма в 5 д., А. Доде. Неизвестно. Пятница 9 января 1898 г.

21. «Бедный Макар», комедия в 3 д., пер. В. Новицкого. Дитц, бухгалтер. Пятница 16 января 1898 г.

22. «Мать сыра земля», драма в 5 д., Макса Гальбе, пер. с немецкого В. Саблина. Неизвестно. Пятница 23 января 1898 г.

23. «Капризница», комедия в 1 д., Фролова. Андрей Федорович Бабичев. Пятница 30 января 1898 г.

24. «Кречинский в юбке», фарс в 2 д., Базарова. Валерий Григорьевич Шустов. Пятница 6 февраля 1898 г.

25. «Дело Клемансо», драма в 5 д., пер. Арман д'Атруа. Неизвестно. Понедельник 9 февраля 1898 г.

26. «Бедовая девушка», водевиль в 1 д., Куликова. Николай Костыльков, холостяк-старик. Понедельник 9 февраля 1898 г.

27. «Мадам Сан-Жен», комедия в 4 д., В. Сарду и Э. Моро. Деперо, танцмейстер. Среда 11 февраля 1898 г.

28. «Плоды просвещения» Л. Толстого. Лакей Яков.

В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ

1898/99 г. 1. «Царь Федор Иоаннович» — царь Федор.

2. «Венецианский купец» — Саларино.

3. «Самоуправцы» — Подьячий.

4. «Счастье Греты» — Фриц.

1899/900 г. 5. «Смерть Иоанна Грозного» — Федор.

6. «Геншель» — Фабиг.

7. «Царь Федор Иоаннович» — Гусляр.

8. «Эдда Габлер» — Тесман.

9. «Одинокие» — Браун.

10. «Чайка» — Повар.

1900/901 г. 11. «Снегурочка» — Бобыль.

12. «Три сестры» — Родэ.

1901/902 г. 13. «Дикая утка» — Гость.

14. «Микаэль Крамер» — Арнольд.

15. «В мечтах» — Григорий Кириллович.

1902/903 г. 16. «На дне» — Лука.

17. «Столпы общества» — Крап.

1903/904 г. 18. «Юлий Цезарь» — Гай Лигарий.

19. «Вишневый сад» — Епиходов.

1904/905 г. 20. «Слепые» — 1-й слепорожденный.

21. «Иванов» — Львов.

22. «Хирургия» — Дьячок.

23. «Привидения» — Освальд.

- 1905/906 г. 24. «Дети солнца» — Назар Авдеич.
 1906/907 г. 25. «Горе от ума» — Загорецкий.
 26. «Драма жизни» — Отерман.
 27. «Стены» — Кастьянов.
 1907/908 г. 28. «Борис Годунов» — Самозванец.
 29. «Доктор Штокман» — Мартен Киль.
 1908/909 г. 30. «Синяя птица» — Кот.
 31. «Ревизор» — Бобчинский.
 1909/910 г. 32. «На всякого мудреца довольно простоты» —
 Голутвин.
 1910/11 г. 33. «Братья Карамазовы» — Снегирев.
 1911/12 г. 34. «Живой труп» — Протасов.
 1912/13 г. 35. «Месяц в деревне» — Шпигельский.
 36. «Екатерина Ивановна» — Коромыслов.
 1914/15 г. 37. «Смерть Пазухина» — Прокофий.
 1917/18 г. 38. «Село Степанчиково» — Фома.
 1921/22 г. 39. «Ревизор» — Городничий.
 1925/26 г. 40. «Пугачевщина» — Пугачев.
 41. «Горячее сердце» — Хлынов.
 1927/28 г. 42. «Унтиловск» — Черваков.
 1930/31 г. 43. «Воскресение» — Мужик.
 1932/33 г. 44. «Мертвые души» — Ноздрев.
 1936/37 г. 45. «Любовь Яровая» — профессор Горностаев.
 1942/43 г. 46. «Фронт» — Иван Горлов.
 1943/44 г. 47. «Последняя жертва» — Флор Федулыч Прибыт-
 ков.
 1944/45 г. 48. «Офицер флота» — контр-адмирал Белобров.

В КИНО

- 1919 г. «Поликушка» — Поликей.
 1925 г. «Коллежский регистратор» — Симеон Вырин.
 1928 г. «Хамелеон» («Чины и люди») — пом. надзирателя
 Очумелов.
 1928 г. «Смерть чиновника» («Чины и люди») — Червяков.
 1929 г. «Человек родился» — Федор Кулыгин.
 1938—1939 гг. «Хирургия» — дьячок.

КРИТИКА¹

1

ЦАРЬ ФЕДОР («Царь Федор Иоаннович»)

Глаголь. *«Царь Федор Иоаннович на 3-м представлении».*

Центральная фигура трагедии — царь Федор, и несомненно это самая интересная и самая трудная в ней роль, и я должен признаться, что хотя по первому впечатлению я отдал пальму первенства г. Вишневному в роли Годунова, но теперь смело выдвигаю вперед созданную г. Москвиным фигуру царя...

...Я не могу судить вообще о силах Москвина по исполнению этой роли, но в ней он точно и не актер, точно и сам он такой же ничтожный и слабый, и в то же время великий своей чистой душой, а если впечатление таково, то, значит, и исполнитель вполне сроднился с своей ролью, слился с ней во единое целое.

«Курьер», № 288, 19 октября 1898 г.

Ф. «Царь Федор».

Высшим торжеством этой существенной стороны царя Федора является сцена с Шуйским, когда тот признается, что встал мятежом на царя, и Федор, спасая Шуйского, объявляет:

«Я Митю сам велел царем поставить».

Сцена сыграна с таким проникновением в душу изображаемого лица, артист сумел найти такие дивные интонации, таким светом глубочайшей грусти и всепрощения светились его глаза, что в ответ на слова Федора:

«Все на себя беру я, на себя».

¹ В этом разделе сборника воспроизводятся критические отзывы о творчестве И. М. Москвина за время его работы в Московском Художественном театре с 1898 г. по 1945 г. Выдержки из газетных, журнальных статей и книг расположены в хронологическом порядке, соответственно ролям, сыгранным И. М. Москвиным. В настоящий раздел вошли материалы, содержащие конкретные замечания об исполнении И. М. Москвина, за исключением отзывов, приведенных в статьях сборника об отдельных ролях артиста, и высказываний, аналогичных по смыслу.

не Шуйский только, но, думается, и каждый в зрительном зле готов был воскликнуть: нет, он святой.

Федор подымался тут на недостижимую для обыкновенного смертного высоту, и силы любящего сердца, так в наши дни дискредитированного, торжествуют победу над всеми другими качествами духа, над гордым умом. Пусть Федор во всем другом остается восьмилетним ребенком, с его крутозором, с его интересами, с его способностью увлекаться пустяками в любом деле и не видеть важных сторон его, пусть прав Грозный в первой части «трилогии», что «второй его сын и телом и духом слаб». Его высоко поднимают над всем окружающим отмеченные качества «голубинового сердца».

Это — одна из лучших сцен в пьесе и, безусловно, лучшая у г. Москвина, и одною ею он заслужил бы больших похвал.

Не забыты и другие черты, суммою которых образуется сложный образ Федора. Г. Москвин верно изображает его, в другие моменты — тем остановившимся в росте отроком, о каком я говорил выше, и в этом толковании прочно срастаются две разноречивые черты образа.

«Новости дня», № 5529, 20 октября 1898 г.

Ф. «Царь Федор».

Хорошо показаны и еще некоторые черты в этом образе — любовь Федора к Ирине, его глубокая религиозность, наконец, его способность, вследствие болезненно легкой возбудимости, **доходить** на короткие мгновения до исступленного гнева, когда **откуда-то, со дна** всколыхнутой души подымается наследие Грозного. Но вспышки недолги и быстро разрешаются полным бессилием, почти прострацией. Такова сцена, когда Федор узнает о намерении насильно постричь Ирину, и г. Москвин ведет ее с чрезвычайным напряжением, умея прекрасно сочетать исступление гнева с безумием отчаяния и полным отсутствием деятельных сил.

«Новости дня», № 5529, 20 октября 1898 г.

Ф. «Царь Федор».

Конечно, промахи и были; конечно, против кое-чего в исполнении г. Москвина можно поспорить. Вступительная сцена, гнев на «вздыбившегося» под царем коня, была, для примера, проведена не то что плохо, а как-то очень странно и производила впечатление какого-то недоразумения. К тому же г. Москвин заметно растерялся при выходе на сцену, как-то захлебнулся и во весь этот акт не мог вполне оправиться. Чувствовалось тут, что нет у исполнителя твердой почвы под ногами...

...И в дальнейшем исполнении были недочеты. Прежде всего некоторая однозвучность. Не было достаточного звукового разнообразия и в жестике и в жестикуляции. Затем, желая быть безупречно правдивым и вполне достигая этого, г. Москвин умышленно лишил свою игру «красивости», лучшего слова не подберу, и кое-где слегка чувствовалась вульгарность. Хотелось бы, чтобы ореол поэзии, каким осенен этот образ, рассеивался реже, чем это было у г. Москвина...

...Полный любви к людям и к родине, весь горящий желанием —

Всех согласить, все сгладить. —

он оказывается виною ряда жестоких бед. В этом — глубокий трагизм его положения, и он прекрасно передается г. Москвиным, он сообщается зрителю, и заключительный аккорд пьесы, мастерски произносимый последний монолог, вызывает слезы...

...Таким понимается и так воспроизводится юным артистом этот сложный образ. За сделанными выше оговорками, я решительно становлюсь на сторону этого толкования и этого сценического воссоздания и приветствую г. Москвина с большою художественною победой. Им затрачена на роль масса труда и нервной силы, но затрата дала свой полный результат. Автор хотел, чтобы зритель унес из театра глубокую любовь к Федору, умиление перед его «высокими душевными достоинствами, далеко превышающими его недостатки», и чтобы нигде не был его герой смешон, и разве вызывал улыбку любовного снисхождения к большому ребенку, а то «и улыбку сквозь слезы». И авторское желание исполнено вполне, несмотря на то, что актер не хотел никакой ретуши и одинаково откровенно и полно показывал обе половины, из которых слагается Федор.

«Новости дня», № 5529, 20 октября 1898 г.

Исполнителю роли царя Федора г. Москвину был поднесен лавровый венок с надписью: «Талантливому артисту от признательной публики» и такой же венок от дирекции.

Жетон, поднесенный г. Москвину, несколько иной, чем жетоны прочих. Цифра «50» усыпана алмазами, и вверху вставлен крупный бриллиант.

«Русское слово», М., 12 февраля 1899 г.

Ю Соболев. «Царь Федор».

Москвин — в парике в скобку, с жидкой светлой бородкой — говорил слабо, в иных местах — еле слышно, слегка нараспев, подъячковски и с изумительными, ему свойственными московскими, кремлевскими стародавними интонациями. Такого человека, как Москвин, — как потом обнаружилось, крупнейшего актера, — нужно было бы сто лет выискивать и не найти для того, чтобы такой не сыграл, а просто вышел на сцену, как подлинный, милый, телом слабый, духом романтический кремлевский царь...

...В трактовке роли Федора И. М. Москвиным отмечено, что артист усиленно подчеркнул «детскость» Федора. Некоторые сцены (примирение с Годуновым и по поводу возвращения Дмитрия в Углич) были исполнены превосходно.

«Московский Художественный театр. 1898—1905 гг.»;
изд. «Рампа и жизнь», т. I, стр. 48—49.

Вл. Боцяновский. «У москвичей».

Какой сильный, свежий и разнообразный талант Москвин!

Конечно, это не новость, но никогда это не чувствовалось до та-

кой степени осязательно, как вчера на «Федоре Иоанновиче». Он сосредоточил на себе не только главное, но все внимание, и даже больше, чем внимание. Все были взволнованы и напряженно следили за каждым словом, каждым жестом артиста. Царь Федор Иоаннович получился у Москвина свой особый, тихий, святой, радостный, детский...

Это не ничтожный, безвольный человек, каким его представляют обыкновенно, главным образом на основании показаний иностранцев, его видевших, а нечто гораздо более тонкое, своеобразное. Борис Годунов в одном месте пьесы характеризует его тихим провалом на родной долине, где вошла в землю церковь, с колоколами.

Порой, чаще всего на пасху, как говорят, такой провал звучит глухим колокольным звоном, оттуда слышится согласное, тихое пение.

Вот Федор Иоаннович Москвина.

Тихий, святой, весь светящийся, весь звучащий и только порой вспыхивающий гневом, загорающийся негодованием... Москвин едва ли не впервые сделал понятными те моменты, когда светом, исходящим от Федора, начинают светиться все окружающие, когда даже такой суровый, враждебно настроенный против него, как кн. Шуйский, и тот падает перед ним на колени и говорит: «Нет, он святой».

Москвин сделал понятным все то обаяние, которое разлито вокруг царя Федора, несмотря на всю его видимую внешнюю ничтожность, объяснил главное в пьесе, и недаром в его изображении роль царя Федора заслонила все остальное и всех других.

А какие тонкие детали в обрисовке всего характера, переходы от доброго настроения к гневу, от припадка вспыльчивости к тихой скорби и раскаянию. Сцены с Борисом и Шуйским, сцены у собора — все это сделано удивительно.

Мастерской портрет, и кисть большого таланта чувствуется в художнике, его написавшем.

Москвин провел за собой всех остальных...

...Повторяю, однако, что сейчас, в данный момент, я не могу отделиться от впечатления, произведенного на меня Москвиным.

Москвин пока заслонил все, и прекрасные детали остальной картины всплывают пока слабо, нужно их восстанавливать.

Какой талант Москвина, какой талант!

«Новая Русь», 25 апреля, 1910 г.

Ю. Б. «Театр и музыка».

Приятно, что, вопреки ожиданиям, г. Москвин не ударился в «иконописность» игры, не представил Федора золоченым идолом, но создал живую общечеловеческую, общепонятную фигуру. Превосходен прим: эта бледность и болезненная одутловатость; прямые никлые волосы; тонкие стрелки усов и чахлая бородка.

Хороши перебивчатые интонации, быстро устающий голос. Типичны нервные движения нетерпеливости и властности — это наследственность конвульсий Грозного. Но случается излишняя суетли-

вость, — она не в стиле трагедии, как таковой, но некоторая «паточность» речи, сменяющаяся чрезмерным опрошением, нарушает иллюзию искренности. Можно посоветовать талантливому г. Москвину уничтожить слащавость в обращении Федора с царицей, а также поднять тон во все время беседы с Годуновым. Довольно той внешней растерянности и беспомощности, которые артист передает мастерски. Беспрестанно повторяющиеся «ребяческие» интонации кажутся лживыми и однообразными.

«Новое время», СПб., 26 апреля 1910 г.

Л. В а с и й. «Московский Художественный театр. «Царь Федор Иоаннович».

Но и великолепно перенесенный быт и изумительная (например, нищий у собора в последней картине) толпа бледнеют перед впечатлением от Москвина—Федора.

Вне московской труппы лучшим, — по крайней мере, в первые годы, — царем Федором считался Орленев, но насколько ниже, бесконечно ниже Москвина этот последний! У Орленева — просто жалкий, безвольный человек, святость и ограниченность которого маскируют одна другую. У Москвина — цельный, законченный образ, из тех, которых, казалось, и мы видели в жизни. Не очерчена небрежной рукой психопатичность этого страдальца на троне, которая сразу объяснила бы зрителю и неуравновешенность Федора, и быстрые смены настроений, и беглые вспышки гнева, — напротив, истинная душа Федора, как это и должно быть, запрятана в сложную сеть разнородных черт и чувств. К мастерству, в смысле тонкой и искусной отделки образа, мы уже привыкли у москвичей, и все-таки Москвин изумляет деталями. Еще изумительнее, пожалуй, та проникновенность, та волнующая искренность творчества у Москвина, которая вне Чехова не такая уже частая гостья в игре московской труппы.

«Речь», СПб., 4 мая 1910 г.

К. «Царь Федор Иоаннович» в Московском Художественном театре».

Все так же превосходит Москвин в роли царя. Быть может, ему одному из всех исполнителей удастся вызвать в зрителе глубокое сочувствие, удастся побороть внешнюю оболочку исторического облика и дать такие интимные и захватывающие черты страдания человека, изнемогающего под непосильным бременем, возложенным судьбою на его хрупкие плечи.

«Утро России», 5 марта 1913 г.

Н. В и л ь д е. «Царь Федор».

Я был тронут вчера исполнением г. Москвина. Мне показалось, что с годами душевная сторона роли у него, как будто, еще углубилась. Много было полно истинной душевной красоты, были интонации, были сцены незабываемые. Я в особенности укажу на четвертую картину и на шестую. Как трогательно прозвучали, точно у

больного ребенка, с такой наивностью эти слова Федора о своем недолговечии, о том, что у него «давно уж что-то тут болит». Или сцена с Шуйским, когда Федор прощает ему даже заговор против царской власти, защищает виновного, беря все на себя, вырастая в святого. Менее сильно выраженной я нашел сцену перед собором, когда Федор узнает о гибели Шуйского, а затем и Дмитрия. Самый порыв бешенства, в котором просыпается что-то от царя Ивана Васильевича, прозвучал утомленно в голосе артиста, но затем это воспоминание об игрушках, которые царь только что послал брату Дмитрию, и заключение драмы превосходны.

«Голос Москвы», 30 октября 1914 г.

И. Кр. «МХАТ. «Царь Федор Иоаннович».

Федор Москвина—менее психологичен (чем у Орленева. — *Ред.*), но более реален, как реалистичен весь конец XIX века. Это — слабый, последний отпрыск рода, болезненный, безмерно добрый, слабый, растерявшийся, ищущий у всех поддержки «соглашатель».

«Известия», Одесса, 4 июня 1925 г.

Сим. Дрейден. «Открытие гастролей. «Царь Федор».

Прекрасное же мастерство отдельных исполнителей вливает жизнь в этот музейный, музейный в лучшем смысле слова, спектакль. И здесь прежде всего должно быть вспомнано имя И. М. Москвина, — благостного и «душевного» Федора, — образ исключительной художественной силы и обаятельности. При всей «несовременности» трактовки роли Федор Москвина наглядное свидетельство огромной культуры актера и того театра, который взрастил и Москвина и других больших артистов современности.

«Ленинградская правда», 2 июня 1927 г.

2

САЛАРИНО («Венецианский купец»)

Другие эпизодические роли играли такие артисты, как гг. Санин, Москвин, Лужский, и потому, конечно, умело и художественно распоряжались с своим материалом.

«Русское слово», М., 23 октября 1898 г.

3

ПОДЬЯЧИЙ («Самоуправцы»)

Исполнители некоторых эпизодических ролей, например, г. Москвин — подьячий, дали очень живые и характерные образы, с яркою окраскою, щеголяли и прекрасными деталями.

«Новости дня», М., 5 ноября 1898 г.

ФРИЦ («Счастье Греты»)

Хороши были и нежная маменька — госпожа Самарова и г. Москвин в роли фата, брата Греты, и г-жа Якубенко, да и вообще весь ансамбль.

«Курьер», М., 4 декабря 1898 г.

ФАБИГ («Геншель»)

Ф. «Геншель» № 3».

Г. Москвин играет старьевщика Фабига совсем шутком гороховым, слова в простоте не скажет, все с ужимкой, усиленно «мимирует» пальцами, коленками, глазами, даже языком. Говорят, Фабиг — берлинский гамен, профессиональный задира и уличный буфф. Может быть. Я не так хорошо знаю немецкую улицу и ее нравы. Но на меня, как, смею думать, и на ⁹⁹/₁₀₀ залы, такая игра производит подчас впечатление только ненужного кривлянья, и мне кажется, что ни занимательность спектакля, ни характерность Фабига ничего не проиграли бы, если бы его не было или было бы поменьше.

«Новости дня», № 5880, 8 октября 1899 г.

И н. «Извозчик Геншель».

Этот упрек может быть сделан в особенности г. Москвину, изображающему Фабига слишком уж большим кривлякой.

«Курьер», № 287, 17 октября 1899 г.

ТЕСМАН («Эдда Габлер»)

Петр Кичеев. «Эдда Габлер».

Всех неудачнее исполнение г. Москвиным роли доктора Тесмана, приват-доцента истории культуры. Тесман — человек, хотя и не старый и очень добродушный, но бездарный и недалекий, ученый педант, неприятный своей недалекостью, своей напускной серьезностью и манерой даже и о пустяках говорить фальшиво-деловым тоном. Это тип ремесленника, ученого, свою внутреннюю бессодержательность не совсем искусно прикрывающего серьезною тогой ученого. Ничего подобного не дал своей игрой г. Москвин. Его Тесман был каким-то придурковатым, суетливым, жизнерадостным гимназистом, которого насмех зачем-то называют на сцене доктором и который «зря брешет» о том, что ему дадут какую-то кафедру, и т. п. несообразности. Местами г. Москвин сбивался на тоны, которые доминируют в исполнении им роли царя Федора, и вообще был в такой пьесе, как «Эдда Габлер» Генриха Ибсена, совсем не ко двору.

«Русское слово», № 321, 20 ноября 1899 г.

С. Васильев. «Театральная хроника».

Г. Москвин превосходно играет роль Тесмана. Он создает в нем необыкновенно характерное и совершенно живое лицо. Если поискать повнимательнее, то таких Тесманов много наберется и у нас, а разве, может быть, с тем отличием, что наши ученые тупицы необыкновенно высокого мнения о себе и вследствие этого склонны изображать из себя олимпийцев.

«Русское слово», № 353, 22 декабря 1899 г.

7

БРАУН («Одинокие»)

Петр Кичеев. «Художественное недоразумение».

Г. Москвин совсем сделал незаметным Брауна.

«Русское слово», № 353, 22 декабря 1899 г.

8

ПОВАР («Чайка»)

Сергей Глаголь. «Чайка».

Почему усиленно играют одни и совсем не играют другие? Почему для роли Федора чуть ли не совершенно неожиданно нашелся превосходный исполнитель в лице Москвина, после того как перепробовали на эту роль нескольких артистов, а на другие роли никого не ищут, не пробуют и не сравнивают?..

...Почему г. Москвин так и тренируется специально в какого-то вечного «царя Федора», точно у него и нет ничего для другой большой роли, и он может изображать каких-то шутов гороховых в «Тейлоре» и «Грете»? Почему?? Ах, эти проклятые «почему».

«Новости дня», 1 марта 1899 г.

Особенно шумные овации были по адресу К. С. Станиславского, Вл. И. Н.-Д., которому поднесли лавровый венок, и И. М. Москвина.

«Новости дня», 1 марта 1899 г.

9

БОБЫЛЬ («Снегурочка»)

Л. Р.

Бобыль г. Москвина в погоне за реализмом достиг эффекта, которого никак нельзя было ожидать от умного, вдумчивого артиста. Вместо добродушно-плутоватой, комичной фигуры, вызывающей незлобивый смех, в исполнении Москвина получился пошловатый пропойца, готовый продать первому встречному приемыша-Снегурочку, утопивший в вине все человеческие стороны своей природы.

«Северный курьер», № 312, 28 сентября 1900 г.

В а с и л ь е в. «Театральная хроника».

Я боюсь за г. Москвина. Я говорю все это не по его адресу, а просто потому, что мне приходится очень уж похвалить его за роль Бобыля.

Нет ничего опаснее, как сцена между Бобылем, его женою и Снегурочкой в первом акте. При малейшей ошибке в тоне сцену эту можно сделать отвратительным и бесстыдным подстреканием, почти принуждением Снегурочки торговать своею красотой для выгод Бобыля и его жены. На новом театре опасность эта не была избегнута в тот раз, когда я видел там возобновление Снегурочки. Г. Москвин спасает всю эту сцену бесконечным, неопикуемым добродушием, с каким он ее ведет. Его Бобыль — пьяница и лентяй. Но он покладист, прост и невзыскателен. Совершенно, как неаполитанский *lazzagoni*, тип совершенно вымирающий, последних представителей которого мне еще удалось застать в Неаполе.

Бобыль довольствуется кусками хлеба, которые собрал в своей мешок у соседей, точно так же, как лаццарони довольствовались арбузом да блюдом макарон, а за отсутствием их — простым лежанием на солнце, пока голод не заставлял наконец половить ракушек да морских пауков, различных *frutti di mare*, или поработать полчаса, чтобы получить несколько *centesimi*, достаточных для дневного продовольствия. Таков и Бобыль г. Москвина. Это характерный тип, выдержанный с начала до конца, одна прелесть.

«Московские ведомости», № 272, 2 октября 1900 г.

10

АРНОЛЬД («Микаэль Крамер»)

С. П. «Михаил Крамер».

Несчастный горбун в изображении г-на Москвина вырастает в настоящее трагическое лицо. Уже первая его фраза за сценой, передразнивающая голос Михалины, заставляет сжаться сердце предчувствием чего-то в высшей степени тяжелого; появление Арнольда производит тяжелое впечатление, и вся большая сцена первого акта держит зрителя в сильнейшем напряжении. Перед вами не простая игра артиста, а создание чего-то крупного, сложного, интересного, захватывающего. Г. Москвин прекрасно сумел изобразить несчастного уроды так, что сердце ныло и плакать над ним хотелось.

«Русское слово», № 298, 29 октября 1901 г.

И. «Театр и музыка».

Роль Арнольда не представляет тех трудностей, которыми изобилует роль Микаэля Крамера. Г. Москвин легко справился с ними, хотя многие места его роли и следовало бы, по нашему мнению, исполнять иначе. Укажем, например, на сцену объяснения с отцом, где, как нам кажется, всего сильнее должно бы было чувствоваться затаенное озлобление Арнольда, артист же впадал в какой-то размягченно-грустный тон.

«Русские ведомости», № 229, 29 октября 1901 г.

Я. А. Ф-ин. «*Михаил Крамер*».

Перехожу к исполнению второй ответственной роли в драме — Арнольда Крамера — г. Москвину. Мне кажется, что г. Москвин мог бы создать идеального гауптмановского Арнольда, и если ему это не удалось, то только потому, что, в связи с толкованием характера Михаила Крамера г. Станиславским, г. Москвину пришлось придать изображаемому им Арнольду такие черты, которые у Арнольда драмы Гауптмана отсутствуют...

...Такого Арнольда и изображает г. Москвин: не столько непонятного, упрямо ушедшего в свою страсть, сколько несчастного пасынка судьбы, готового броситься в объятия отца. Но это не Арнольд Гауптмана, повторяю еще и еще раз. Вся суть драмы заключается именно в том, что отец и сын не понимают и не могут понять друг друга...

...Глубоко драматично мгновенное появление затравленного Арнольда, глубоко драматичен крик Михалины. И г-жа Андреева и г. Москвин превосходны в этой заключительной сцене.

«Курьер», № 300, 30 октября 1901 г.

Ехтег. «*Еще о Михаиле Крамере*».

Наконец, последний (если не считать служанку БERTУ) персонаж первого действия, на котором сосредоточивается главный интерес, Арнольд (г. Москвин). Роль очень трудная, но не потому, что она была слишком сложна по замыслу, — о, нет! Она, напротив, проста до элементарности, — а потому, что совсем не легко выделить и показать зрителям основные стихии, из каких составлена эта роль в чистом и беспримесном виде; г. Москвин разрешил свою задачу блестяще.

«Московские ведомости», № 312, 12 ноября 1901 г.

Кресло № 13. «*Михаил Крамер*».

Несравненно был слабее г. Москвин в роли беспутного, но гениального сына Крамера, Арнольда. Эта роль из коренных ролей г-на Орленева. Петербургский артист давал в ней живую, захватывающую фигуру. По меньшему соответствию роли, по внешним данным и по силе темперамента г. Москвин далек от совершенства. Малоподвижное, слишком сытое лицо, без печати ума и вдохновения. Эффект, произведенный г. Москвиным, был значительно слабее ожидаемого.

Журн. «Звезда», № 12, 23 марта 1902 г.

Ю. Соболев. «*Микаэль Крамер*».

Этот спектакль был новой значительной победой для Москвина, игравшего Арнольда Крамера, который в исполнении даровитого артиста вырос в настоящее трагическое лицо.

«Московский Художественный театр. 1898—1905 гг.», изд. «Рампа и жизнь», т. I, стр. 72.

ГРИГОРИЙ КИРИЛЛОВИЧ («В мечтах»)

П. Р. С-в. «В мечтах».

Просто и приятно играет г. Москвин роль студента.

«Русский листок», № 352, 23 декабря 1901 г.

ЛУКА («На дне»)

Н. Э-с. «Из Москвы».

И потом, в пьесе Горького центральная роль странника Луки, мудродума пьесы, выразителя ее лучших идей, — роль трудная, опасная. Кажется, что после упорных настояний самого автора решились поручить ее молодому актеру г. Москвину. Талант г-на Москвина был вне спора...

...Г. Москвин вышел истинным героем спектакля. После Москвина—Луки мне как-то особенно отрадно вспоминать Москвина — Ранке. Есть своя рецензентская гордость... и она не знает удовлетворения выше, как в робком шаге начинающего угадать настоящего артиста.

Лука — старикашка, бродяга, сермяжная душа, с хитрецей. Это не Перчихин, который и автором идеализирован и опоэтизирован. Это не Аким, в котором есть показное, есть нарочитая этичность. Исполнитель должен сохранить всю полноту, всю яркость жанра. Иначе на фоне «дна» это будет мелодрама.

Г. Москвин отлично понял это и не разменял большого образа на мелочи приторной поучительности, на жанровые побрякушки. И это сделали в нем одинаково чутье таланта и ум художника. Он великолепно разобрался в материале и нашел, где можно, без малейшего ущерба для жанровой правды, незаметно ввести второй элемент, вдруг, одной особенной интонацией, одной неожиданной паузой, движением или взглядом показать за Лукой дна другого, чтобы в луже заблестало небо. Я не могу последовательно перебирать моменты роли и подробно обосновывать свое впечатление и свою оценку. Отмечу лишь рассказ Луки в третьем акте о том, как мужик допытывал у инженера, где лежит праведная земля, и как этой земли ни на каких «плантах» не оказалось, и тот, у кого отняли моральную опору, удавился.

Все это было рассказано с чрезвычайной простотой, совершенно бесхитростно; порою казалось, что и сам-то Лука не придает рассказу особого значения. И вдруг одно настроение голоса, какой-то огонек в старых моргающих глазах — и открылось небо, и Лука озарился. Мораль драмы выступила вперед выпукло и ярко. Кто слышал у г. Москвина этот рассказ, его не забудет.

«Театр и искусство», № 1, 1903 г.

Пек. «Маленький актер».

Много-много лет назад у дяди Корша служил один маленький актер. Совсем маленький актер, только что окончивший школу. Но

такая была в этом маленьком актере искренность, такое мягкое и симпатичное в нем горело дарование, что даже злые буки — рецензенты любили его и гладили по головке. Только дядя Корш не любил маленького актера с симпатичным дарованием и заставлял его играть то водевильных юношей, то глупых стариков вроде отца Моора. Маленький актер терпел и плакал, а потом ушел от дяди Корша и уехал в провинцию.

Когда дядя Станиславский с дядей Немировичем открыли в Москве свой театр, они взяли маленького актера к себе и дали ему играть царя Федора. Маленький актер сыграл отлично. Злые буки — рецензенты хотели даже написать, что маленький актер сыграл царя Федора гениально, но одумались и написали только «превосходно», чтобы приберечь эпитет «гениально» для Сальвини, имевшего тогда приехать в Москву. Потом маленького актера запрягли на выхода, и он все выходил и выходил, пока не досталась ему главная роль в пьесе дяди Горького. И эту роль он сыграл так проникновенно, что все уже, — и дяди рецензенты, и публика, — воскликнули: «Ах, какой большой актер сидит внутри у этого маленького актера»... а узнав про это, дядя Корш почесал у себя за ухом и сказал: «Неужели, однако, и я могу ошибаться?..»

«Новости дня», 23 декабря 1902 г.

Ф. Б а т ю ш к о в. «Театральные заметки».

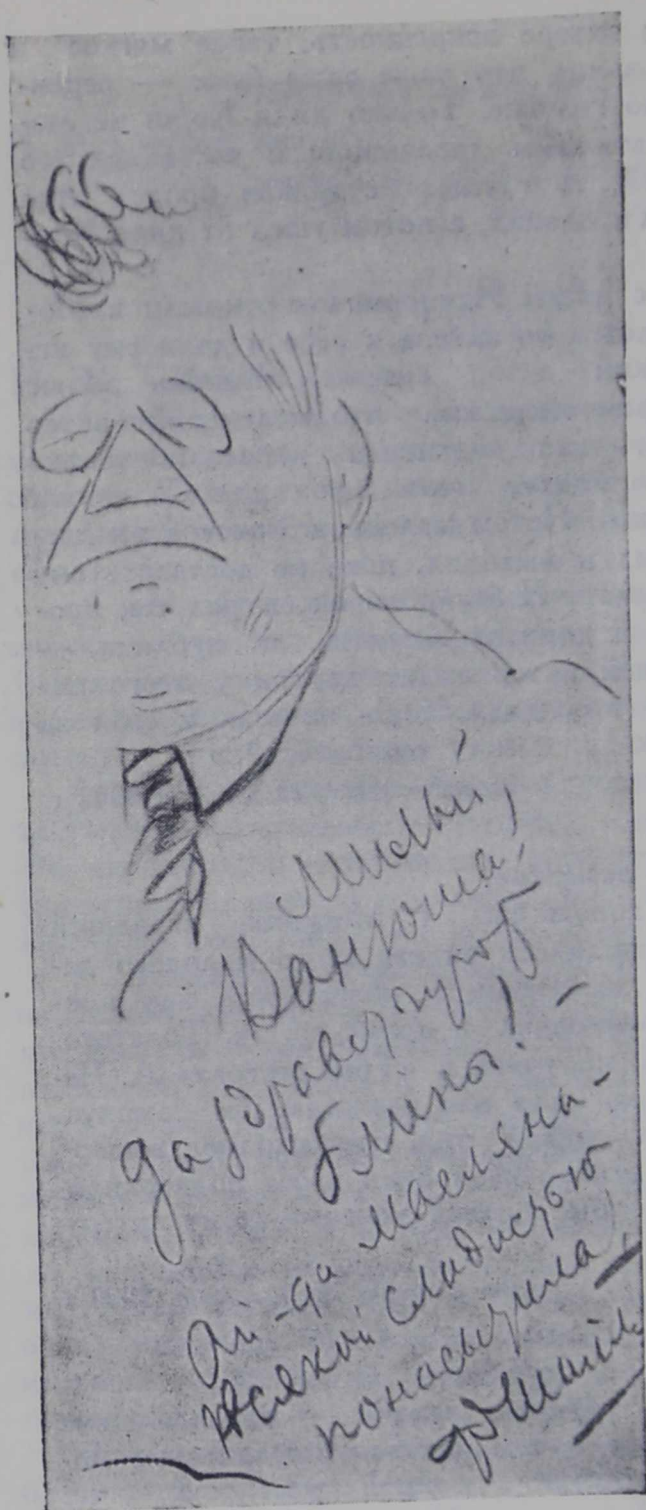
Из мужских ролей особенно хорош был г. Москвин, игравший странника Луку. Нам еще не доводилось видеть этого молодого даровитого артиста, приобретшего заслуженную известность как прекрасный исполнитель Федора Иоанновича в драме гр. А. Толстого, сына Крамера в пьесе Гауптмана, поручика в «Трех сестрах» А. Чехова и т. д., на таком несколько для нас неожиданном амплуа. Между тем перед нами оказался живой тип, превосходно выдержанный от начала до конца, без всякой утрировки и без подчеркивания сентенций, на что легко было бы сбиться менее чуткому актеру именно в этой роли.

«Мир божий», № 1, январь 1903 г.

М. Ю р ь е в. «На дне».

Москвину предстояло решить трудную задачу — дать вполне живую жанровую фигуру и вместе с тем явиться выразителем моральной идеи. Нужно было избежать двойной опасности — не увлечься жанром в ущерб идейной стороне образа и не превратить в то же время Луку в абстрактную, неживую фигуру выдуманного бродячего моралиста. С тактом большого художника преодолел Москвин все трудности. Его Лука — яркая бытовая фигура своеобразного представителя «дна» и вместе с тем выразитель высшей правды. Одного самого незаметного движения бывало артисту достаточно, чтобы озарять данный им облик обаятельным душевным светом.

«Московский Художественный театр. 1898—1905 гг.», изд. «Рампа и жизнь», т. I, стр. 84.



И. М. Москвин
Зарисовка Ф. И. Шаляпина

Григорий К. «На дне»
(Художественный театр)».

И как широко воспользовался этой возможностью г. Москвин, так проникновенно игравший Луку. Сколько правды — одухотворенной правды — было в каждом его слове, в каждом движении, сколько мягкости и теплоты в отношении к людям! И ни намека на театральность — в интонации, в жестах, во взглядах. Только привычное прикосновение руки к усам порою выдавало в нем исполнителя других ролей. Но это, конечно, мелочь.

«Киевская почта», Киев, 26 мая
1912 г.

Н. Эфрос. «На дне» (Лука)».

Было громадной чуткостью Немировича-Данченко, что он сумел угадать, как отлично пристроятся свойства Москвина к добродушно-лукавому, знающему какую-то тайную правду о человеке старичку-ходоку. В театре прочили на эту роль Артема, заключая к Луке от его горьковского Перчихина, еще больше — от толстовского Акима. Как будто и автор и Чехов также хотели этого исполнителя. Москвин казался и молодым для роли и без нужной основной ноты. Именно она-то, эта основная нота, и зазвучала в его Луке с полной и вместе с тем тонкою внятностью. В его сценической ду-

ше — мы уже видели — богатый родник тихой благостности. Но тут это прекраснотушие, мирность нужны особые. Они извратили бы образ, если бы устранили или умалили «хитрецу» этой сермяжной души,

много помыкавшей по белу свету, сильно помятой жизнью. Лука — совсем не Аким, совсем не дядя Влас. Итти по таким тропам было легко, Москвину — в особенности. Но на них образ коцто менялся, это была бы не горьковская фигура. На фоне «дна» она стала бы фигурой приторномелодраматической.

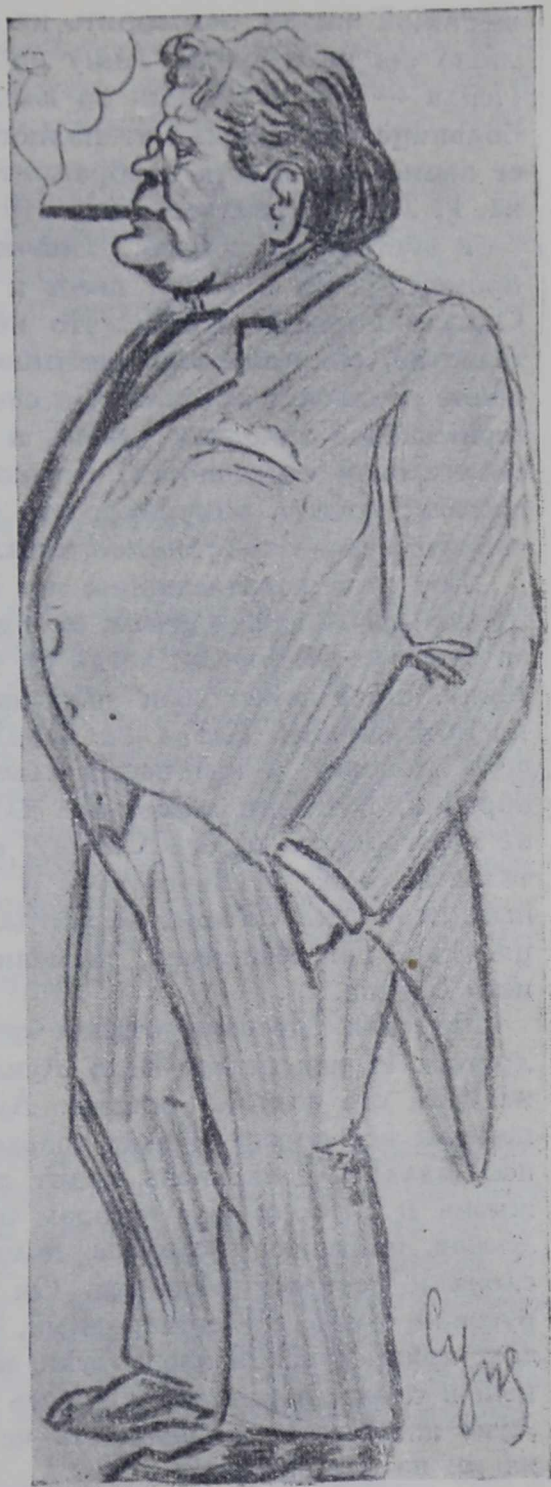
Москвин решительно снял ее с ходуль сентиментальности. Сохранил всю свою острую горечь правды. Как будто он даже хлопотал только о жанровой характеристике и выразительности образа. Лукавый огонек поблескивал в маленьких, подслеповатых глазах, смотревших из-под лохматых бровей, а хитренькая улыбка играла сквозь седенькие трепаные усы. Старичок-хлопотун, себе на уме... И только как последнее излучение души, как последняя основа образа — благостность и любовь к человекам, вдруг все залившая таким ласковым теплом. Большая жанровая насыщенность игры Москвина в этой роли сочеталась, таким образом, с такою же большой «душевностью».

Такое сочетание — еще характерная черта актерского облика Москвина. Свойства роли, авторского материала определяли перевес в его игре той или другой стихии.

«Московский Художественный театр. 1898—1923 гг.», ГИЗ.. М.—П., стр. 334—335.

Ю. Юзовский. «35-летие постановки пьесы «На дне». Юбилейный спектакль Московского Художественного академического театра».

Исполнение Москвина, очевидно, пережило определенную эволюцию. Как известно, Горький впоследствии пересмотрел своего Луку. Лука проповедует утешительную ложь, чтобы отвлечь людей от их



И. М. Москвин
Зарисовка Л. А. Сулержицкого

жестокой жизни, заговорить их страдания. Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало. Анну он утешает тем, что она попадет в рай, Пепла — что в Сибири он найдет свое счастье, Актера — что в больнице его излечат от пьянства, Настю убеждает остаться в мире ее вымыслов. Настя воображает себя героиней великосветского романа. И Лука укрепляет в ней эту иллюзию: «Коли ты веришь, была у тебя настоящая любовь... Значит была она!» Лука достаточно компрометируется в самой пьесе и Сатиным, и Бубновым, и Клецом. Однако Горький считал, что непротивленчество Луки, его утешительство, его проповедь взаимной любви всех друг к другу неоправданно подкупает зрителя. Он считал, что Лука — это ко «всеми притерпевшаяся холодная душа», и в нем вовсе нет той задушевности, обаятельной сердечности, с какой он был изображен. Критика того времени писала, например, что вместе с Лукой в спектакль вошло «каратаевское» толстовское начало.

Вот этой каратаевщины мы не заметили в нынешнем исполнении Москвина. Москвин никак не вдохновляется толстовством Луки. Лука вовсе не расстроган, когда он утешает Пепла или Настю, или даже Анну. Он говорит свои утешения словно механически, по привычке, по обязанности. Когда он заявляет Насте, что верит в ее «настоящую любовь», в интонации слышится затаенная насмешка. Таким образом, Москвин делает все для того, чтобы его Лука так сказать не перегородил дороги Сатину, который выступает как враг утешительства, как разоблачитель и обличитель. К сожалению, Подгорный, игравший Сатина, не всегда подхватывает эту москвинскую инициативу. Так, например, знаменитый монолог о человеке прозвучал у него бледно.

Но если Москвин отдает «утешительство», он берет реванш в другом. И как берет! Ведь Лука не только благостный утешитель, недаром его создал Горький. Лука — человек, прошедший вдоль и поперек все дороги. Каких только людей он не видел, чего только не наблюдал! Он насквозь видит жизнь, ее запах, ее вкус, он любит жизнь и с достойным юмором переносит все ее испытания. Вот это земное, плотское, греховное, человеческое в самом широком смысле слова и передает Москвин. Он превосходно выражает юмор Луки, русский юмор, простонародный, с лукавством, с хитрецей. Он передает яркий русский язык Луки, наслаждается этим языком, влюбленный в слово, в живую сущность этого слова. Москвин утверждает в Луке живучесть, жизненность человеческой природы, жизнь, несмотря ни на что, вопреки всему.

«Правда», М., 2 января 1938 г.

С. Дурьлин. «35-летие «На дне».

То же самое надо сказать о Луке — И. М. Москвине. В юбилейный спектакль Москвин играл с особым вдохновением. По силе переживаний, по свежести движений Луку играл 31 декабря 1937 года молодой Москвин 1902 года. Невозможно было поверить, что роль эта играна многие сотни раз и в течение трех с половиной десятилетий.

Но великолепная зрелость формы, глубина творческой мысли, безошибочная меткость каждого удара кисти живописца удостоверяли, что этот Лука — создание зрелого художника, обогащенного великим опытом революции.

Лука, показанный Москвиным в юбилейном спектакле, — это великое создание подлинно народного художника, которому ведомы самые близкие и верные пути к постижению народной жизни во всех ее исторически сложившихся укладах и наслоениях.

«Вечерняя Москва», 4 января 1938 г.

13

КРАП («Столпы общества»)

«Театральная хроника».

Г. Москвин в роли Крапа, как мы уже сказали, был очень хорош: подневольное, суетливое в нем видно во всем; но в то же время выступает и озабоченно-честное. Однако, если бы из него захотели сделать символ темы, как мы ее объяснили выше, тогда следовало бы отношения переставить — сначала честная озабоченность, а потом уже и выражение зависимости, подневольности... Я думаю, что это было бы ближе к намерениям Ибсена. Маленькие, не кричащие о себе деятели — вот «столпы общества», которыми оно, пожалуй, только и держится и во всяком случае держалось бы, если бы этих честных, хотя и маленьких деятелей не давили «столпы» заправские, насквозь прогнившие «тузы».

«Московские ведомости», № 61, 3 марта 1903 г.

С. П. «Столпы общества».

У г. Москвина роли не было; управляющий делами консула появляется на сцене только мгновениями, чтобы сообщить то или иное деловое известие; эта роль могла бы свестись на-нет, и никто не поставил бы это в упрек исполнителю. У г. Москвина эта фигура на первом плане без излишнего к этому стремления. Вы видите насквозь этого, всегда деловитого, в высшей степени исполнительного, ограниченно-честного, всегда озабоченного делами консула-груженника. Он стоит перед вами во всей своей внешней и внутренней корректности.

«Русское слово», № 56, 26 февраля 1903 г.

14

ГАЙ ЛИГАРИЙ («Юлий Цезарь»)

Ехтер.

Напротив, вопреки ожиданиям, гг. Лужский (каска) и Москвин (сенатор Лигарий) были чрезвычайно бесцветны.

«Московские ведомости», № 273, 6 октября 1903 г.

ЕПИХОДОВ («Вишневый сад»)

В. Дорошевич. «Вишневый сад».

Превосходен г. Москвин в роли приказчика Епиходова, — поистине художественное создание.

«Русское слово», № 19, 19 января 1904 г.

Смоленский. «Вишневый сад».

Великолепный Епиходов г. Москвин.

Прекрасное комическое дарование. Живой человек, а не актер. Московские художники умеют играть даже тогда, когда молчат и другие персонажи ведут действие. Так играл г. Москвин, — всегда, когда он появлялся на сцене, угадывалась и смешила совершающаяся в душе Епиходова молчаливая трагикомедия ревности.

«Биржевые ведомости», 3 апреля 1904 г.

К. Арабажин. «Вишневый сад».

Со своим недоуменным видом, с исполненным обиженного достоинства лицом Епиходов высококомическая фигура. И. М. Москвин, к слову заметим, играет роль Епиходова великолепно, внося на сцену вполне уместное оживление и смех, нисколько не нарушая гармонии целого.

«Новости и Биржевая газета», 3 апреля 1904 г.

А. Кугель. «Заметки о Московском Художественном театре».

Вот еще фигура — Епиходов. Г. Москвин сыграл Епиходова крайне упрощенно — по линии наименьшего сопротивления, как г. Качалов играл Трофимова: по прямому смыслу слов. Епиходов говорит дурацкие слова — стало быть, это просто болван, Трофимов говорит бодрые слова — значит, он жизнерадостный оптимист. Но дурацкие слова Епиходова скрывают, в сущности, глубокую, для него еще самую темную драму. Он только ее выразить не умеет, и потому слова его дурацкие. Это фигура трагикомическая, а отнюдь не сюжет из фарса, каким его изображает г. Москвин, утрируя слова Епиходова, вроде того, что у Чехова говорится: «Будто я какое насекомое», а у г. Москвина выходит: «Будто я какая насекомая». И никакой любви к Дуняше г. Москвин не дает, никакого страдания, ничем решительно не напоминает глубоко унылого смысла «22 несчастья». Епиходов, страдающий во всей, так сказать, красе своей нескладности, мучающийся человек, — фигура крайне необходимая, если ставить «Вишневый сад» по характеру чеховской поэзии, а не как жанровую, легким духом проникнутую, беззаботную комедию; и обратно, приняв «овидиево превращение», сочиненное Художественным театром, необходимо, в первую голову, сделать из Епиходова дурацкую, водевильную фигуру. Потому что странно, если дурак будет страдать, а умные, при всем своем уме, станут радоваться, что живут, станцовав оптимистами фигуру залихватской кадрили.

«Театр и искусство», 11 апреля 1904 г.

В. П. «Вишневый сад».

Контрощик Епиходов, или, как его называют в пьесе, «двадцать два несчастья», принадлежит, например, к числу последних, но г. Москвин играет его так, что невольно становится жаль, зачем это только вводное, эпизодическое лицо. Смотрите вы на тупую, прилизанную физиономию, на которой словно застыло обиженное и вместе с тем не лишнее самодовольства и даже самолюбивости выражение, слушаете вы эту тугую, с расстановками, цветистую и с претензией на глубокомыслие речь, в которую никак не могут вылиться его столь же туго и безнадежно ворочающиеся мысли, и вы чувствуете, что где-то и не раз вы видели в жизни таких Епиходовых, которые в одно и то же время и смешны, и назойливо-надоедливы, и жалки-жалки, потому что все-таки искренно несчастны.

«Семья». № 5, 1904 г.

Н. Эфрос. «Вишневый сад» (Епиходов)».

Другое замечательное исполнение в этом спектакле — Москвин в роли Епиходова, редкий по удаче образчик сценической карикатуры. Громадное богатство сценической выдумки и такая же меткость изображения. Москвин внес от себя некоторые подробности, мимические, даже прибавки в тексте, — последнее, конечно, с разрешения автора. Выдумки были так удачны, словечки — так в духе и стиле образа, что Чехов охотно покрывал их своим авторитетом, и они стали как бы «традицией» исполнения этой роли. Епиходов и царек-мужичок Федор — как бы два полюса человеческой природы. Оба были переданы Москвиным одинаково замечательно. Так разнообразно, многогранно и гибко это актерское дарование, одно из самых больших в русском театре конца прошлого и первых десятилетий этого века. Тупая самовлюбленность и обидчивость, всегда уязвленное самолюбие и, вместе, какой-то омещаненный романтизм, — это было самым характерным в Епиходове — Москвине.

Позднее — отмечено это на основании указания Немировича-Данченко, — когда Москвин сроднился через свою сценическую работу с Достоевским, его Епиходов получил еще несколько иной отсвет, «какую-то трагикомическую окраску».

«Московский Художественный театр. 1898—1923 гг.», ГИЗ, М.—П., стр. 254.

К. С. Станиславский. «Вишневый сад».

Но у нас не было подходящего по фигуре актера и, в то же время нельзя было не занять в пьесе талантливого и любимого Антоном Павловичем актера И. М. Москвина, который в то время был юный и худой. Роль передали ему, и молодой артист применил ее к своим данным, причем воспользовался экспромтом своим на первом капустнике, о котором речь впереди. Мы думали, что Антон Павлович рассердился за эту вольность, но он очень хохотал, а по окончании репетиции сказал Москвину:

«Я же именно такого и хотел написать. Это чудесно, послушайте!»

Помнится, что Чехов дописал роль в тех контурах, которые создались у Москвина.

«Моя жизнь в искусстве», изд. 2-е. Л., 1928, стр. 461.

16

ЛЬВОВ («Иванов»)

Сергей Яблоновский. «Иванов».

Просто неврастеник. Как просто неврастеник и доктор г. Москвина, почему-то заикающийся. Впрочем, по вере Художественного театра, необходимо, чтобы один артист не выговаривал букву *р*, другой сюсюкал, третий заикался, четвертый имел сведенные пальцы на руке, — против этого уж ничего не поделаешь.

Доктор уж неврастеник меньше всего; он, именно, слишком здоров, до полного непонимания больных людей.

Глядя же на двух неврастеников, решительно не хотелось думать ни над психологическими, ни над социальными вопросами.

Думалось только: обливание бы им да электризацию. А доктора Львова, сверх того, еще и к Гимплеру, полечиться от заикания.

«Русское слово», 21 октября 1904 г.

Н. Эфрос. «Из Москвы».

Г. Москвин хорошо, цельно играет врача Львова. Честен так, что подложечкой сосет и мухи дохнут со скуки. Безысходно честен. И ведь доподлинно честен, не делает из этого маскарада. Искренно любит ближнего, искренно терзается подлостью Иванова, не видя, как его мотает какая-то «*bifega infernale*». Позвольте опять процитировать Герцена: «Внутри все цело, совесть покойна, они довольны. Оттого-то червь, точащий других, им кажется капризом, эпикуреизмом сытого ума, праздной иронией. Они видят, что раненый смеется над своей деревяшкой, и заключают, что ему операция ничего не стоит. Им и в голову не приходит, отчего он состарился не по годам и как ноет отнятая нога при перемене погоды, при дуновении ветра».

Это отлично определяет отношение Львова к Иванову. В самом Львове чувствовалась трагедия, трагедия ограниченности, пошлости. И на вид был этакий черноземный работник, наивный фанатик «принцыпов», непременно — принцыпов, с той внешностью, в которой у нас еще недавно видели, а может быть, и сейчас видят патент на народолюбие и «идейность». И как к Шабельскому шло и ничего не портило парижское грасирование, так к этому Львову шло легонькое оканье и временами, когда Львов начинал волноваться, и некоторое заикание. Опять «тик», но опять законный, уместный, помогающий индивидуализации фигуры. Ведь в этом, в индивидуализации, — задача сценического искусства. Драматург дает тип, и чем шире, т. е. общее захватывает больший круг жизни, тем произведение выше. Актер должен дать обобщение кистью и кровью личности, дать индивидуальную подкладку.

«Театр и искусство», С.-П., 31 октября 1904 г.

Solus. «Иванов».

И. М. Москвин не оценил по достоинству доктора Львова. Он не выдвинул в нем «честную и жесткую бездарность», он его опростил и сделал слишком добродушным. По моему мнению, Львов должен возбуждать в зрителе почти ненависть. Он худой и жесткий человек с «твердыми правилами». А у г. Москвина это был глуповато-добродушный народный учитель или писарь.

«Новости и Биржевая газета», 21 апреля 1905 г.

Н. Эфрос. «Иванов» (Львов)».

Москвин взглянул сложнее, такой прямолинейности «обличительности» не захотел. И его Львов остался бездарной честностью, по меткому определению одного критика. Иначе не был бы Львовым и исказилось бы его назначение в общей картине и в коллизиях пьесы. Но он придал Львову большую силу убежденности, полную искренность, он убавил в своем Львове пошлости и черствости. У его Львова душа — мягкая, умеющая чувствовать, любить и ненавидеть. Глаза у него не совсем закрыты шорами куцых моральных идей. В таком рисунке актер был очень осторожен, все делал с большим чувством меры. И в таком изображении «разум» образа, хотя лишенный подчеркнутости, был только яснее и с большей меткостью бил в цель.

«Московский Художественный театр. 1898—1923 гг.»
ГИЗ. М.—П., стр. 263—264.

17

ДЬЯЧОК («Хирургия»)

Омега. «Театральное эхо».

Вторая из миниатюр, чеховская «Хирургия» — веселый пустячок, который хорошо был разыгран г.г. Грибуниным и Москвиным, в особенности последним.

«Петербургская газета», № 105, 1910 г.

А. Горнфельд. «Миниатюры».

И, однако, нам пришлось однажды слышать «Хирургию» Чехова в простом чтении того же г. Москвина: впечатление было полнее, законченнее и художественнее.

«Сын отечества», 27 апреля 1910 г.

18

ОСВАЛЬД («Привидения»)

Н. Эфрос. «Привидения». Из Москвы».

Г. Москвин очень добросовестно отнесся к немощам безумия Освальда. Вероятно, он держал совет с психиатрами, навещался в их клиники. Много верных деталей, вроде проявления расстройства двигательных центров или финальной картины полного слабоумия, возвращения к детству. Но актер шел от внешних признаков, боль-

ше верил психиатрам, чем живому, не рассеянному в лабораториях художественному чувству. И оттого достоинства исполнения куда больше достигались умом, чем воспринимались чувством, и потрясения не было.

«Театр и искусство», П., 1905 г., № 15, стр. 240—241.

Ф-в. «Привидения».

Зато мы не можем сказать этого про господина Москвина. Его исполнение было значительно ценнее и ровнее. Детальная отделка роли, ее глубокая продуманность, наконец, реальность передачи картины болезни — вот черты исполнения г. Москвиным роли Освальда, сделавшие его самым интересным участвующим лицом спектакля.

«Новости дня», 3 апреля 1905 г.

Ехтер.

Подставьте же теперь под эту, столь сложную и тонкую, живущую в столь исключительных настроениях фигуру г. Москвина — типичного Елиходова, превосходного царя Федора Иоанновича, пожалуй, недурного буршикозного доктора в чеховском Иванове.

Две совсем различные психологические основы, с различными ритмами и стихиями. Тут, при всей виртуозности и старательности, ничего не создашь.

Неудивительно поэтому, что г. Москвину совсем не удалось ввести зрителей в подлинную психологию Освальда. По крайней мере, на мой взгляд, это наименее удачный Освальд из всех, каких я когда-либо видал. В частности, он стоит несравненно ниже Линдемана, исполнителя этой роли в немецкой труппе, с которой москвичи имели возможность познакомиться в прошлом на сцене театра Корша.

Лишь самый конец — погружения Освальда в идиотизм — несколько примирил меня с артистом: он тактично уберется здесь от бьющих по нервам конвульсий, чем обыкновенно грешат исполнители этой роли, — оттенив, однакоже, все характерные законы физиогномики идиотизма.

«Московские ведомости», 4 апреля 1905 г.

19

ЗАГОРЕЦКИЙ («Горе от ума»)

Сергей, Глаголь. «Художественный театр и «Горе от ума».

Антон Антонович Загорецкий (Москвин) опять удивительная живая фигура. Такое неуязвимое паскудство, что дальше, кажется, уже и некуда идти. Не могу только не придраться к внешности и, главное, к костюму. К чему это паскудство даже в цвете горохового фрака и пр. Это уж немножко шарж. Загорецкий по внешности все-таки приличен, артист же умеет вложить столько яркого и типичного в каждое слово, в каждый жест, в каждую ужимку и смешок, что дополнять это внешностью — излишне.

«Из жизни искусства». «Московский еженедельник», 1906 г.

А. Керзин. *«Горе от ума»*.

Загорецкий — одно из действующих лиц водевиля «Помолвка в Галерной гавани», а уж ни в каком случае не действующий персонаж из «Горя от ума». Зачем г. Москвину понадобилось изображать какого-то неприличного стрюцкого, когда про него Горич говорит Чацкому: «человек он светский», когда он сам говорит и о знакомстве с директором театров, когда его принимают у Фамусова и у Хлестовой (да еще такой, какой она изображена на сцене Художественного театра). Такого господина и на порог не пустят в такие дома. А к чему этот насильственный, ничего не выражающий смех, о котором, кстати сказать, в тексте комедии нет ни полслова.

«Русский листок», 1906 г.

Н. Эф. *«Горе от ума» в Художественном театре»*.

И почему Загорецкий все-таки — кость от кости московских салонов, свой в них человек, входящий к самой Хлестовой, обращен г. Москвиным и по виду, и по ужимкам в Добчинского из города, «откуда три года скачи — никуда не доскачешь»?

«Новый путь», № 36, 28 сентября 1906 г.

Юрий Соболев. *«Горе от ума»*.

Загорецкий у Москвина излишне суетлив, даже жуткое есть что-то в этой непоседливости, в этом беганье, в этом гаденьком смешке.

«Театр», № 1591, 30 октября 1914 г.

П. Марков. *«Горе от ума» (МХАТ)»*.

...У Москвина — Загорецкого роль достигла почти монументального предела; как некое обобщение — стильное и навсегда запоминающееся — вырастает он из сатирического и ядовитого зерна грибоевской комедии — из «недр» той Москвы.

«Правда», 28 января 1925 г.

20

ОТЕРМАН («Драма жизни»)

Старик. *«О «Драме жизни»*.

Меньше всех выдерживал новый курс, по-моему — от начала безнадежно махнул на него рукою, Москвин, — и был выше всех, развернув в неожиданной глубине и силе всю трагедию скупости.

«Театр и искусство», № 19, 1907 г.

Ч. *«Спектакли Московского Художественного театра. «Драма жизни» Кнута Гамсуна»*.

Прекрасен был Москвин в роли Отермана. Его бред-шопот в последнем акте был настоящим художественным откровением. Это раскрывалась перед нами северная душа, раздавленная, обремененная темной глыбой сумасшествия. Душа расстилалась на земле и — слепая — ползла, шипела, как холодный гад.

«Товарищ», СПб, № 259, 6 мая, 1907 г.

Е х т е г. «Драма жизни» на сцене Художественного театра».

Г. Москвин хорошо передал все оттенки душевной драмы старика Отермана. Но этот психиатрический этюд выиграл бы, по моему мнению, в силе и правдивости, если бы артист удержался в последнем акте от всех клинических иллюстраций, на которых он, повидимому, специализируется все больше и больше. Эти конвульсии, с перекошенным лицом и болезненно выпученными глазами не в моем вкусе.

Дело, конечно, не в этом, ибо о вкусах не спорят. Но думаю, что и с точки зрения физиологической психологии эти мимические эффекты критики не выдержат. Ведь скупость, как и все духовные страсти, характеризуется именно чрезвычайной внутренней выработкой, при которой человек все живые душевные движения душит в себе прежде их рождения.

А тут такое обилие внешне бурных проявлений!

«Московские ведомости», 1907 г.

С к и ф. «Драма жизни».

Прекрасен был в роли обезумевшего приобретателя г. Москвин. Драму жизни этого благочестивого буржуа, превратившегося в безумного Гарпагона, г. Москвин вывел, вопреки всем фокусам режиссуры, затемнявшим действие пьесы.

«Вечерняя заря», 1907 г.

Л. Г у р е в и ч. «Заметка об искусстве».

Зловещий, внезапно помешавшийся старик, снедаемый жадностью и скупостью, несмотря на превосходную игру Москвина, не вполне удовлетворяет художественное чувство чересчур мягкими и реалистическими контурами своего грима. Его внешний образ должен быть резче, уродливее, потому что его фигура в пьесе все более приближается к трагической карикатуре, гротеску.

«Товарищ», СПб., № 277, 27 мая 1907 г.

21

КАСТЬЯНОВ («Стены»)

В. П. «Стены». Драма в 4-х д. С. А. Найденова».

Из отдельных же исполнителей только г. Москвин идет дальше автора и создает цельный, выразительный, глубоко трогательный и скорбный образ.

«Голос Москвы», 1907 г.

С. П. «Стены».

Совсем хорошо, в высокой степени типично сделал г. Москвин старика-учителя, идеалиста-шестидесятника. Какая-то особенная чистота, и внешняя и внутренняя; весь он так и светится, как стеклышко. Одному из знакомых в театре я сказал, что знаю в провинции точь-в-точь такого учителя; оказалось, и знакомый мой тоже

знает такого; и все, вероятно, знают. В этом и состоит секрет типичности.

«Русское слово», 1907 г.

САМОЗВАНЕЦ («Борис Годунов»)

Н. Эфрос. «Борис Годунов».

Другая центральная фигура Лже-Дмитрия. И с ним потерпел театр неудачу. Я не знаю, почему его отдали г. Москвину. Я читал, что решающее значение сыграл малый рост. Это весьма похоже на правду. Художественным театром, хотя он уже бредит стилизацией, символизмом, «Синей птицей» и «бархатной сценой», еще владеют пережитки «исторического натурализма». И они побудили предпочесть малорослого г. Москвина. Прекрасный это артист. Люблю его правдивый, сочный талант. И вряд ли кто расточал ему за все время его сценической карьеры столько восторженных похвал, как я. Но растяжимость таланта не безгранична. И трудно было представить, как он приспособит свой талант к этому пушкинскому образу. И потом сам ли артист или ставившие пушкинскую трагедию захотели как-то по-особенному, очень уж хитро прокомментировать Лже-Дмитрия. Смутно рисовался пред ним образ некоего пламенного мстителя, который с огненным мечом в трепетных руках пронесется над Россией, чтобы покарать за вековые неправды, воплотившиеся в лице Бориса, убийцу на троне. Это сомнительно исторически, но это красиво, это смело, это — с большим историко-философским смыслом. И никто бы, вероятно, не стал спорить, если бы это удалось. Но это свелось на какую-то взбудораженность, почти на истеричность. Быт нескладно путался с символом, вдохновенная озаренность — с болезненной издерганностью. Пестрые клочки, которые не складывались ни во что целое. Да, местами была глубокая скорбь, и чувствовалось, что это — избранник, который идет на продиктованной судьбою или историей подвиг мстителя и спасителя. Какой-то русский pendant к Орлеанской девице. И сейчас же такой замысел путался. И была лишь издерганность, больной надрыв почти в стиле Достоевского. Благодаря такой спутанности, совсем пропала сцена у фонтана — жемчужина трагедии.

При отсутствующем Борисе и перепутанном Лже-Дмитрии трагедия не могла не быть обреченной.

«Театр и искусство», № 43, 1907 г., стр. 702—705.

Н. Россов. «Борис Годунов».

Роль Дмитрия Самозванца вряд ли подходит к дарованию г. Москвина.

Прежде всего артист слишком опрощает Самозванца, придает ему типично бытовой тон. Это, по-моему, неверно. Самозванец — рожденный актер, с переимчивой, романтической душой, с непреодолимой склонностью к позе, к щегольству. Живя в Польше, видя на поляках и тогда уже яркие следы западной культуры, Самозванец по

крайней мере внешнее изящество должен был перенять от них. Да есть, наконец, источники, из которых видно, что он был даже достаточно образован.

В пленительно-волшебной сцене с Мариной, как ни толкуй эту сцену, а Самозванец типичный любовник, пламенный, задорный юноша, весь потонувший в гармонии своей любви, с чем, наверно, согласится и г. Москвин. Впрочем, может быть, артист не совсем овладел ролью и впоследствии даст этого юношу и с манерами настоящего рыцаря средневековья.

«Театр и искусство», П., 1907 г., № 44, стр. 718—721.

23

КОТ («Синяя птица»)

Д и й О д и н о к и й. «Дневник театрала».

Характерные и большие роли Пса и Кота исполняли гг. Лужский и Москвин. Оба чрезвычайно хорошо воплотили в своей игре типичные черты ближайших друзей человека из царства четвероногих.

«Голос Москвы», СПб., № 228, 2 октября 1908 г.

24

БОБЧИНСКИЙ («Ревизор»)

И. «Ревизор» в Художественном театре».

Бобчинский и Добчинский (гг. Москвин и Павлов) — хорошие Бобчинский и Добчинский, без чего-либо нового (да и что можно тут дать нового?), кроме внешности.

«Русские ведомости», № 295, 20 декабря 1908 г.

Б е л и д о р. «Ревизор» в Художественном театре».

У г. Москвина трогателен только момент, когда он говорит Хлестакову: «И государю скажите — живет Петр Иванович Бобчинский». А в остальном у него и у г. Павлова много шаржа, и вот, к крайнему огорчению, приходится сознаться, что хорошо было лишь то, что напоминало «Ревизора» в Малом театре.

«Раннее утро», № 331, 21 декабря 1908 г.

25

ГОЛУТВИН («На всякого мудреца довольно простоты»)

Э ф р о с. «На всякого мудреца довольно простоты».

Еще отличная фигура — Голутвина; г. Москвин играет его вразрез с традицией, не пропойцем, не грязным прощельгой «со дна», а больше под барина, давно все проевшего, пропившего, лизоблюда и чающего у чужих столов и докатившегося до маленьких шантажей через посредство уличных листков и все-таки сохранившего некоторую, хотя и весьма потасканную и заплатанную барственность. Это оригинально задумано и мастерски выполнено, в прекрасных полутонах.

«Московский Художественный театр. 1905—1913 гг.», изд. «Рампа и жизнь», т. II, стр. 77.

Дий Одинокий. «Дневник театрала».

Из эпизодических ролей великолепно фигура Голутвина в художественной лепке г. Москвина.

«Голос Москвы», 13 марта 1910 г.

А. Кугель. «На всякого мудреца».

Замечу лишь, что Москвин в роли Голутвина, великолепен, почти гениален. Эту маленькую роль он подлинно возводит в «перл создания», и одной этой роли, созданной Москвиным, достаточно, на мой взгляд, для того, чтобы не считать напрасной постановку «На всякого мудреца».

«Театр и искусство», 1910 г., № 12, стр. 258.

Н. Пересветов. «На всякого мудреца довольно простоты».

Уже менее ортодоксален по Островскому яркий, сочный, поразительно жизненный, скульптурный Голутвин г. Москвина. У талантливого артиста, одного из лучших украшений труппы, Голутвин не просто человек, не имеющий занятий, как будто случайный шантажист, а вполне определенный общественный паразит, знающий себе цену, самоуверенный. Если у него нет занятий, то завтра будет: станет издавать копеечную газетку и шельмовать всех по алфавиту, объявит себя «патриотом», учинит самозванство, пойдет по провокации и т. д. Г. Москвин создает шедевр. Сцена в четвертом действии, когда Голутвин—Москвин приходит к Глумову с намерением выманить у него 25 рублей, проводится артистом выше всяких похвал.

«Одесский листок», май 1913 г.

Лоренцо. «На всякого мудреца довольно простоты».

Великолепен и Голутвин г. Москвина, с его потертым джентльменством. Фигура сделана с поистине блестящим юмором, нарисована рукой настоящего виртуоза. Изумляешься всему, — его манере держаться, говорить, его гриму и движениям. Этот маленький эпизодический персонаж вырастает до размеров большого художественного создания.

«Одесские новости», май 1913 г.

Б. Мазинг. «На всякого мудреца».

Или Москвин, только в двух своих выходах, тянет на одной ноте свои короткие фразы, и фигура мелкого шантажиста жива и наполнена жуткой выразительностью.

«Рабочий и театр», Л., 1927, № 25, стр. 10.

СНЕГИРЕВ («Братья Карамазовы»)

Сергей Яблоновский. «Художественный театр».

Великолепный «Мочалка» г. Москвин. Особенно хороша первая часть его сцены «Надрыв в избе». Здесь и огромный драматизм и приобретенное в унижении гаерство великолепно слились в одно це-

лое. Все было так ново, так неожиданно, так полно искренности переживаний и опромного мастерства.

«Русское слово», М., 14 октября 1910 г.

П. Яр-в. «Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра».

Все эти фразы, то, как их произносит г. Москвин, навсегда остаются в ушах. Но и все другие превосходно сказаны. «Вы даме представляетесь, надо встать-с», — в этом месте Москвин злобно и сильно толкает Алешу. Г. Москвин играет вообще очень смело, но он все переживает, с начала до конца, и потому все может в роли. Г. Москвин — актер перворазрядный, и нет ему равного в Художественном театре по силе непосредственного актерского таланта без отношения к высокой культуре театральной в этом театре. Мне не в первый раз приходится об этом говорить...

...Алеша сидит на камне, Снегирев с ним рядом. Монологи г. Москвина здесь предел высокого искусства сценического. Особенно чудесна в них постоянная растерянность, двойственность и великая душевная боль, которая заставляет Снегирева иногда на секунду перед словом останавливаться, набирать воздуха и произносить слово, опуская его звук — так, что кажется, что он сейчас или замолчит, или зарыдает. Но он продолжает. Слушать это больно до слез, а между тем все это говорится внешне спокойно, нигде крикливо или театрально, с дурною театральностью. Почти со страхом произносит г. Москвин: «В маленьком существе, а великий гнев-с».

С силой потрясающею он заканчивает сцену: «Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Доложите пославшим вас, что Мочалка чести своей не продает-с!» И весь вдруг изменившись, опустившись, «плачущеюся, срывающеюся, захлебывающеюся скороговоркой» кричит, повернувшись на беге: «А что ж бы я моему мальчику-то сказал, если б у вас деньги за позор наш взял?»

«Киевская мысль», 23 ноября 1910 г.

М. Юрьев. «Братья Карамазовы».

Но ведь при такой планировке выпадают, например, обе сцены у Снегирева. Мне их не жаль, несмотря на прекрасную (с оговорками, о которых после) игру Москвина. Думаю даже, что их нужно опускать, их нельзя ставить. Именно в этих сценах сценическая иллюстрация Достоевского оказывается слишком бедной и слабой по сравнению с многогранностью и силой соответствующих страниц романа.

В рассказе Снегирева, когда вы его читаете, вы переживаете не только драму «Мочалки». Трагедия души Илюшечки столь же сильно чувствуется в этом рассказе, такая страшная трагедия детской души, что трудно становится переворачивать эти страницы. Вы видите перед собой и самого «Мочалку», и Илюшечку, и всю семью «Мочалки», переживаете вместе с ними все моменты гнетущей драмы их жизни. А на сцене перед вами (в картине «И на свежем воздухе»)

только Снегирев, и его внешний облик, его характерность, слишком конкретно воплощенные его страдания заслоняют от вас всю картину душевной пытки Илюшечки, которая принадлежит к гениальнейшим у Достоевского. Самое простое чтение, только выпукло передающее все содержание этих страниц, произвело бы здесь неизмеримо сильнейшее впечатление, чем талантливая игра Москвина.

«Рампа и жизнь», 1910 г., № 43, стр. 686.

Лоренцо. «*Братья Карамазовы*».

Из первого спектакля хотелось бы сохранить сцены Снегирева, которого так прекрасно, с таким огромным надрывом играет г. Москвин. Фигура, полная глубочайшей трагедии «униженных и оскорбленных», представлена артистом до ужаса реально и правдиво. Это леденящая душу смесь иступленного шутовства с безумной, сладострастной мукой. Уголок этой бездны кошмарных ужасов, в которых Достоевский искал свою высшую правду.

И по психологическим заданиям, и по рисунку фигура для сцены совершенно новая. Г. Москвин воплощает ее с искусством большого и настоящего мастера, наполняет ее страстным, почти трагическим переживанием. Это фигура, которая не скоро забывается, которая надолго оставляет в душе какой-то мучительно ноющий след.

«Одесские новости», май 1913 г.

27

ПРОТАСОВ («Живой труп»)

Ф. М—т. «*Живой труп*».

Г. Москвин пытался заполнить столь же пунктированную роль Протасова своей мимикой, к слову сказать, весьма однообразной, усиленной суетливостью, а также истреблением невероятного количества папирос. Но это не трогало и могло дать слабое понятие о задуманной Л. Н. интереснейшей фигуре. К тому же и внешний рисунок вышел у исполнителя уж очень простоватым, едва ли подходящим для того «круга», в котором Протасов вырос и вращался. Даже места, в которых артист имел возможность развернуться, — и те вышли у него очень слабо.

«Раннее утро», 24 сентября 1911 г.

Н. Эфрос. «*Живой труп*» в *Художественном театре*».

Москвину играть трудно, потому что ему эти данные не помогают, но мешают, и он должен многое победить. Тем больше чести артисту, что, в результате, он победу эту одерживает и заставляет полюбить Федю Протасова, заставляет зажить сочувствиями ко всем горестям и всем бунтам его большой и красивой души. Итак, есть некоторый недостаток в контуре образа. Но то, что этот контур наполняет, в полной мере прекрасно. Уже в первую встречу с Протасовым, у цыган в Грузинах, где на рассвете идет кутеж, умеет исполнитель многое наметить, дать почувствовать основную мелодию этого лица и заразить тою большою тревогою, которою охвачен



И. М. Москвин. 20-е годы

уносимый временем, и давал он себя знать лишь иногда, в первой половине спектакля значительно, чем во второй, где указанной раздвоенности уже не было.

«Речь», СПб., 25 сентября 1911 г.

«Живой труп».

Может быть, у Москвина для Федора Протасова нет подходящей внешности. Может быть, ему нехватало того непосредственного обаяния, которое так необходимо этому толстовскому герою. Но чрезвычайная искренность, простота и углубленность исполнения, из которого было решительно изгнано все театральное и сентиментальное, всякие дешевые средства воздействия заставляют забыть об этих недочетах. Особенно захватывающими прошли сцены: когда Федор собирается покончить с собой, сцена у следователя и, наконец, сцена смерти в коридоре окружного суда перед Митрофаниевским залом. Эта последняя по яркости и вместе простоте переживания дала громадное впечатление.

«Волжское слово», Самара, 28 сентября 1911 г.

Сергей Волконский. «Живой труп».

...Зато посмотрите, как он великолепен в тех сценах, где есть это внутреннее движение; как он бесподобен в ресторане, после попытки на самоубийство, когда входит Маша: ...И, наконец, в коридоре суда — какая смерть! Этот голос, который в первую минуту поражает, как будто бы он слишком силен для умирающего, а потом кажется именно таким, каким иначе быть не мог: эти выкрики, которые он бросает живущим, зарубежность этих звуков и этот божественно примиряющий юмор. Подумайте только — юмор в смерти! Слияние в улыбке посюсторонности с потусторонностью... Мне меньше понравилась сцена у следователя, это был скорее Достоевский, чем Толстой. Большая разница в отношении Мити Карамазова к прокурору и Феде Протасова к следователю: Митя говорит с человеком, взывает к совести себе подобного, Федя говорит с чиновником, взывает к отвлеченной справедливости, перед ним не человек, перед ним функция, — когда он говорит следователю «вы», это не значит «вы, такой-то», это значит — вы и вам подобные. Некоторая странность, «личность» игры в этой сцене выводила Москвина из Толстого и вводила в Достоевского. Впрочем, легко это говорить, а между тем невозможно забыть благородство и простоту его «про-



И. М. Москвин с фронтовиками-радистами. 1943 г.

щания» с Лизой и Виктором: как трудно здесь не впасть в приказчиный, островский тон с биением в грудь, с прядью растрепанных волос на лбу...

«Аполлон» (Летопись), октябрь 1911 г., № 14.

Н. Т. «Театр и музыка. Русские спектакли. «Живой труп».

В главной роли Феде Протасова выступает г. Москвин, и благодаря массе нервной силы, проникающей в глубину души зрителя, этот артист, сильный одинаково в трагедии и в комедии, заставляет всякого встать на сторону Феде, как бы полюбить его, несмотря на его грехи, на его безволие и слабости. Может быть, его Федя не вполне, не во всех отношениях «барин», может быть, он не вполне обаятелен с внешней стороны, не блещет изяществом, — но его душа полна такого благородства, такой чистоты взглядов на обязанности человека по отношению к близким, что эти достоинства с избытком покрывают недостающие элементы в обрисовке г. Москвиным образа Феде. С технической стороны игра отличается выдающимся совершенством.

«Варшавский дневник», май 1912 г.

Н. Эфрос. «Живой труп» (Протасов)».

Позднее, когда он играл Феде Протасова в толстовском «Живом трупе», — у него были такие же, только у души подслушанные тона и интонации, нигде не подсмотренная, не разученная, опять — от душевных движений идущая мимика, немая, но выразительная речь глаз, всего лица. Сквозь Федины глаза просвечивало так многое, в словах недоговоренное, иногда — самое главное. Иногда интонация была неожиданная, словно бы вразрез с рисунком роли. Но тона никогда не была выдуманная, и был у нее корень в какой-то глубочайшей правде.

В обоих этих толкованиях, в обоих Федорах, Москвин одинаково умел передать (потому я их и сблизжаю) всю поэзию чистой наивности и детской нежности. Был в обоих тихий свет. Все было иное в образах, — этот тихий свет был одинаковый. Он — одно из очень больших средств, внутренних орудий воздействия. В передаче роли Федора это было чрезвычайно существенно. Это и была мелодия образа, не затерявшаяся среди всяких перипетий его души. И это заставляло зрителя вместе с Шуйским думать: «Нет, он святой». Если угодно, святой дурак, дурак во Христе. Таким же святым дураком был Федор Протасов, особенно — из второй половины пьесы, когда стал он уже «трупом», когда были излиты душою все бунты и обиды, когда пришла последняя примиренность.

Этому тихому свету, этой примиренной кротости ролью Протасова поставлены большие искушения. Им приходится в исполнении Москвина вступать в борьбу с дидактичностью (в сцене рассказа благолепному Петушкову о злоключениях) и с оппозиционностью (в сцене у следователя). Толстого занимало обличение суда, не только конкретной формы, но самой идеи этого института. Но был тихоскорбен москвинский Федя Протасов. В нем нет вызова — есть

только глубокое, сосредоточенное чувство. Эта тишина производила больший эффект, чем обличительный пафос. И это была совсем не елейность, — глубокая душевная правда так никогда не звучит, она приторной не бывает.

«Московский Художественный театр. 1898—1923 гг.»
ГИЗ, М.—П., стр. 332—334.

28

ШПИГЕЛЬСКИЙ («Месяц в деревне»)

Н. Эфрос. «Тургенев в Художественном театре».

Я слышал, что главная режиссерская работа была выполнена г. Москвиным. Тогда Станиславский и Немирович-Данченко нашли или вырастили себе замечательного помощника и продолжателя, передали ему свои режиссерские тайны и обаятельность. Г. Москвин уже делал опыты режиссирования. В прошлом году он обратил общее внимание театральной Москвы постановкой на маленькой сцене «Тривиальной комедии» Уайльда. Теперь он с блеском сдал экзамен на режиссера-художника. Мне довелось лет пятнадцать назад приветствовать первый актерский шаг г. Москвина и предсказать ему большое сценическое будущее. Возьму на себя смелость предсказать ему то же и в области режиссуры.

«Речь», СПб., 12 декабря 1903 г.

29

ХУДОЖНИК КОРОМЫСЛОВ («Екатерина Ивановна»)

Сергей Яблоновский. «Екатерина Ивановна».

А вот художник г. Москвина неожиданно вышел почему-то излишне солидным, излишне суровым и излишне скучным. Среди миноров остальных персонажей он единственный мажор: сильный, энергичный человек; на обязанности его — поднять настроение действующих лиц пьесы, на обязанности его исполнителя — поднять настроение зрителей. А г. Москвин так паузил, так паузил, что третий акт, вовсе неутомительный в чтении, вымотал в постановке Художественного театра всю душу.

«Русское слово», 19 декабря 1912 г.

Александр Койранский. «Екатерина Ивановна».

В роли художника Коромыслова Москвин проявил одно, в высшей степени свойственное ему, драгоценное сценическое качество: удивительную экономность, почти скупость сценических эффектов. Благодаря этому образ художника Коромыслова и место его в пьесе обозначились немногими, но очень определенными, очень убедительными и запоминающимися чертами. Но и о нем можно сказать то же, что и о Качалове: он уделил Коромыслову частицу своего собственного дарования, сделал его значительнее и интересней.

«Утро России», М., декабрь 1912 г.

ПРОКОФИЙ («Смерть Пазухина»)

А. Измайлов. «Смерть Пазухина».

В последнем акте г. Москвин — в неистовстве восторга обогащения и торжествующей мести. Да, того хотел и Салтыков, и слова его грубые, издевные, — Русь-матушка, Крутогорск, не взыщите! Но у г. Москвина это чистая истерика. Это не русский здоровый купчина, дорвавшийся до своего, — это Навуходоносор, это маньяк, это неврастеник, захлебывающийся словами, скрадывающий их, сейчас гремящий, сейчас утирающий слезы на глазах. Раскрываю пьесу ищу авторского указания, — ничего подобного. Да и не могло быть ничего подобного. Пазухин не сын нервного века; это — кряжистая, рогожинская натура, самодур чистой крови, и уж плакать-то ему в миг своего триумфа совсем не пристало. В сцене травли Фурначева г. Москвин бросается на него, щиплет, как в петушином бою, как в драке школьников. Весь финал обращается в кошмарный гротеск в стиле Гойи или Рабля. А для Салтыкова это была просто реальная сцена отечественного дикарства.

«Русское слово», № 279, 4 декабря 1914 г.

А. Измайлов. «Смерть Пазухина».

Неудачна передача г. Москвиным образа придавленного купца-старовера Пазухина, который вдруг вырастает в фигуру самодура совсем из Островского, с предельным проведением в жизнь принципа «моему нраву не препятствуй».

В малонатуральной сцене издевательства Пазухина над чиновником, пойманном на месте ограбления мертвого старика, г. Москвин не только приблизил резкие тона устарелой пьесы к житейской правде, но сгустил их до степени полного неправдоподобия, превратив обыкновенного купца-самодура в какого-то маньяка.

«Биржевые ведомости», П., 5 декабря 1914 г.

Зигфрид. «Эскизы. Московский Художественный театр».

На первом плане — Прокофий Пазухин, которого истинно великолепно играет Москвин. Давно уже не приходилось видеть у этого, вообще чрезвычайно талантливого, артиста такой тонкой художественной работы. Оставляя в стороне внешние подробности облика, жеста и тона, надлежит сказать, что внутренние переживания были даны артистом в чрезвычайно рельефной форме. Особенно показательным в этом смысле явился последний акт, когда Прокофий накрывает Фурначева на месте преступления. Перерождение Прокофия, едва ли не накануне только изгнанного из этого самого дома стариком-отцом, хотя сын явился к нему мириться и для вящего успеха даже пожертвовал своей бородой, было показано удивительно жизненно и в то же время просто, без каких бы то ни было лишних эффектов. Надо было видеть эту спокойную радость человека, который все ждал, что его за непокорность к родителю «чарочкой обнесут», что другие поспеют во-время и вырвут здоровеннейший кус

из-под самого его носа, а тут вдруг колесо счастья обернулось в его сторону: родитель умер, не успев совершить духовной, и все досталось ему, Прокофию Пазухину... Надо было видеть это сознание силы, потому что «мы теперича сами при капиталах находимся». С неподражаемой рельефностью, с удивительными по своей выразительности интонациями была проведена вся сцена с Фурначевым.

«Петроградские ведомости», № 98, 5 мая 1915 г.

А. В. Луначарский. «К возвращению «старшего» Художественного театра».

Москвин с такою виртуозностью изображал младшего Пазухина, что роль эта даже в изумительной коллекции других его ликов должна занять чуть ли не первое место. Но вот уже в его игре чувствовалось некоторое несоответствие. В самом деле, ничуть не погрешая против реальности, богато наблюденной и синтезированной, Москвин именно в силу своего огромного дарования каким-то образом делает этого отвратительного, жадного торгаша — симпатичным. Это не только мое впечатление. Многие, кого я спрашивал, сознавались, что они радовались победе младшего Пазухина над его врагами. Все время на лицах зрителей видны были улыбки, у некоторых смешивались восторг и ласковая усмешка, восторг, как дань москвинскому исполнению, а ласковая усмешка по адресу этого наивного и торжествующего плута, смешные стороны которого заслоняют и как бы искупляют его гнусные пороки.

«Красная нива», № 39, 30 сентября 1924 г.

П. Марков. «И. М. Москвин».

Вот она, старая купеческая Русь — денег, жадности и гнета — возникает в его Прокофии Пазухине. Москвин пользуется противоречием преувеличенного изящества движений с коренастым телом купца. Его Пазухин необыкновенно смешно подтягивает одежду: в минуту крайнего торжества он, ожесточенно выкидывая ногами и нежно помахивая руками, пускается в пляс; неподатливое тело ходит ходуном. Своими короткими, неуклюжими руками он схватывает, поглощает и вбирает в себя завоеванные деньги.

Но зритель скоро перестает смеяться. Москвин вводит его внутрь страшной и жестокой души Прокофия Пазухина. Он раскрывает страсть, его снедающую. Короткие неуклюжие руки становятся цепкими и жадными. Две сцены запоминаются навсегда: вот приходит Прокофий, сбивший свою старообрядческую бороду по приказанию отца, и стоит в униженной позе. И сколько гнева, мести и боли сквозит в глазах и лице Прокофия; и финальный — четвертый акт, когда торжествующий Пазухин у дверей, ведущих в спальню умирающего отца, овладевает наследством, — и здесь, в этой силе гнетущей победы Москвин достигает настоящих трагических высот: в момент высшего торжества и напряжения всех сил Пазухина он беспощадно обнажает всю глубину его внутреннего падения.

«Театр и драматургия», М., № 12, 1936 г., стр. 713—715.

С. Дурьлин. «Смерть Пазухина» в МХАТ СССР им. Горького».

И. М. Москвин превосходно передает елейную тихость и внешнюю благообразность Прокофия. Если бы Москвину здесь помогли исполнители ролей Николы, Баева и домашних Прокофия, мы совсем уверились бы, что Прокофий чуть ли не страдалец за старую веру. Зритель и должен на несколько минут увериться в этом. Прокофий ведь и сам склонен так думать. Но вот из двух источников Прокофий узнает, что отцовское наследство от него уплывает, — и он готов сам вырвать у себя бороду, этот символ правоверия, лишь бы не лишиться отцовской мощны! Выбранный Прокофий извивается, как червь, перед Фурначевым и перед отцом, желая удержать уплывающее богатство. Прокофий не «тише воды и ниже травы», — он тише и ниже болотной плесени стелется перед Фурначевым и отцом. Но вот кривая вывезла: отцовские деньги в его руках. Пресмыкающийся превращается в издеваемого. Прокофий ударяет во все колокола своего торжества и ликования. Москвин удивительно передает этот ликующий вопль и вой Пазухина-младшего, который празднует свой светлый день. Прокофий воеет от радости, что он может теперь сшибить денежным мешком всех, кто стоит на его пути, и в то же время, крадучись от самого себя, он трепещет еще за судьбу своих сундуков. С жестокой иронией ликующего хама он диктует Фурначеву его патент на звание вора. Даже Живоедова (чего стоит одна фамилия!), и та, глядя на хамское иступление Прокофия, на его свистопляску вокруг денежного мешка, — даже Живоедова не могла не воскликнуть: «Вот как ожесточился человек!» От смиренной тихости первого акта до ликующего буйства: «Эй, вы, все мое!» — Москвин раскрыл Прокофия Пазухина как одного из «китов» отжитого звериного царства: хищной наживы. Страшный и исторически верный образ.

«Советское искусство», М., 26 февраля 1939 г.

ФОМА («Село Степанчиково»)

П. Майгур. «Село Степанчиково».

Действие оживает в третьей картине, когда появляется Фома — Москвин. Своей необычайностью он приковывает внимание до конца спектакля; пьеса ярко живет лишь тогда, когда Фома на сцене.

Потерял ли что-либо литературный образ Фомы от театрального его воплощения? Ответить на это — значит оценить постановку... Мне кажется, что Москвин сыграл роль интересно, поняв ее верно. В его исполнении оригинально переплетались два мотива: перед зрителем являлся самодур-приживальщик, из «нищего» ставший «принцем». Но за этим бытовым героем, который желает хотя бы в усадьбе быть вознесенным, стать «генералом», чувствовалось иное существо — «мелкий бес», в котором живет и осколок души самого Достоевского. Несомненно ведь, что описан образ-пародия. Это «злодей», который, однако, создает «всеобщее счастье» и оказывается, вопреки

традиции, хранителем села Степанчиково. Театр это понял, а артист воплотил.

«Утро России», № 232, 7 апреля 1917 г.

И. Игнатов. «Село Степанчиково».

Повторяю, г. Москвин изобразил не характер, — он представил большее, — он дал целое общественное явление, не умершее и не умирающее. Я и иного не мог видеть в его игре, и за всей комичностью образа различал только тяжелое и потрясающее. Может быть, индивидуальные, конкретные черты господствовали над отвлеченными в изображении г-на Массалитинова, игравшего роль полковника, — но общественная слабость находит тысячи проявлений, и можно ли, и нужно ли придавать ей тот общий характер страшного явления, какой удалось представить г. Москвину в Фоме.

«Русские ведомости», М., № 220, 7 сентября 1917 г.

Сергей Глаголь. «Село Степанчиково».

В нерешительности останавливаюсь перед вопросом, кто виноват, что центральная фигура Фомы Опискина вышла у Москвина тоже не такую, какова она у Достоевского. Виновата ли в этом общая интерпретация театра, или же виновник этого сам Москвин, но в целом ряде сцен, где Фома — главное действующее лицо, публика хохочет. Таковы, например, сцены, когда после столкновения с племянником полковника Фома впадает в припадок бешенства и, визжа и кривляясь, убегает, сопровождаемый воплями приживалок, или сцена с издевательством над Фалалеем. А если эти сцены вызывают веселый смех, то ясно, что тут что-то не так. Фома не смешон, а жуток. От юродства его мороз по коже подирает, и наоборот, если невольно улыбаешься, то тогда, когда Фома становится торжествен.

«Русская воля», П., № 231, 29 сентября 1917 г.

Ю. Соболев. «Село Степанчиково» на сцене».

И, разумеется, самая сложная, самая ответственная задача выпала на долю И. М. Москвина. Об исполнении им роли Опискина говорили: «Москвин не похож на самого себя», — этим желая указать на полнейшее отречение артиста от своего «я»... Образ, созданный Москвиным, есть действительно совершенный пример художественного перевоплощения. Надо было впитать в себя душу Достоевского, который не напрасно указывал, что «главный герой» ему «несколько сродни», надо было отказаться от основных особенностей собственной природы, надо было, выражаясь вульгарно, «влезть в чужую шкуру», чтобы с такой внешней и внутренней полнотой представить образ, намеченный автором.

Незабываемы лицо, фигура, интонации Москвина — Опискина. Восхищает смелость тех сценических приемов, с помощью которых воплощает Москвин Опискина. Это благословляющий жест Фомы, эти его почти бабьи истерики, этот блеск двойной игры лукавства и слабости последней картины, это ядовитое и тонкое, подлинно бесов-

ское жало издевательства над Фалалеем, — как все сверкающе, ярко, свободно и смело!..

Однако все эти приемы мне казались бы неожиданными в творчестве Москвина, размах которого огромен — от фарса до трагедии, — если бы и внутреннее освещение образа не было бы отмечено одной новой чертой.

Мы знаем, что основной душевный тон мастерства Москвина в его глубочайшей человечности, в той милости к падшим, к той любви и жалости к людям, которой озарены все лучшие создания артиста. Не говорю уже о царе Федоре или о Феде Протасове, но и нелепый Елиходов не только смешон, он и трогателен, отвратительный стяжатель Пазухин и страшен и жалок. И так во всех ролях. Актер-импрессионист, Москвин касается самых потаенных сторон человеческой души, в которую он верит, ибо знает, что зерна добра лежат в глубине и надо только уметь находить их.

Но какие же зерна добра можно отыскать в душе Опискина, — Опискина, который не только смешная пародия на человека, но и грозная сила?!

Конечно, не отрекись от своего «я», — Москвин и для этой души из подполья нашел бы нечто, с ней примиряющее. Но он пожелал быть верным замыслу Достоевского и всякую «жалость» из своего сердца изгнал. Не чувствует к Фоме жалости и зритель и говорит поэту: «Не похож Москвин на самого себя!»

В этой похвале, быть может, слышится и затаенный укор. И, думаю мне, он законен. Постараюсь объяснить: безнаказанно, безболезненно не проходит отказ от личного, от собственного! Не тяжела собственная ноша, но тягостно вживание в чужую натуру! Поэтому есть некая тяжесть в том образе, который выношен Москвиным. Страшен Опискин, или даже страшен не он, а страшна загадка, мучительная тайна его души, души национальной, — Москвин заглянул в эту бездну, и тень легла на его свободное, всегда полное жалости творчество. Но, повторяю, это вполне отвечает замыслу Достоевского. Спектакль вообще не был легким, светлым. Но в этом вина не театра, хотя и казалось порой, что театр слишком усердно и долго работал.

«Рампа и жизнь», № 39, 1 октября 1917 г., стр. 6—7.

ПУГАЧЕВ («Пугачевщина»)

Петроний. «Актер в клетке».

Не может Москвин либо Леонидов из пустого материала слепить Пугачева. Москвин дает ряд моментов, пронизывающих внимание зрителя, но с образом Пугачева не связанных. Москвин связал их истеричностью. Леонидов сдержаннее. Он, как хороший хозяин, экономил средства. Он стремился к простоте. Москвин наделил Пугачева хитростью, лукавством, он быстр в движениях.

Речь густо окрашена этнографией. Пугачев Леонидова простенький малый, пожалуй, добродушный, ленивый и нехрабрый человек. Такого не могут бояться.

Сцену, в которой Чика вызывает гнев Пугачева, Москвин ведет смертельно-кипуче. Какое-то восстание слов, которое вот-вот сметет противника. И все время в москвинской руке неистовствует нагайка. У Леонидова эта сцена проходит менее гневно. Актер ведет ее почти без жестов.

Когда Лысов стреляет в Пугачева, Москвин прикрывает себя дрожащей ладонью, со страху закрывает глаза и взволнованно-трусливо кричит: «Стреляй скорее». Москвин не верит в спасенье. Леонидов стоит спокойно, не защищаясь, уверенный в том, что уцелеет. Так может стоять человек, который действительно верит, что пуля его не берет. В клетке Москвин с невыразимой человеческой тоской раскачивает прутья; Леонидов встает во весь рост, крупный пойманный зверь, рычит и, припав к железным прутьям, пробует их сломать, но не может, и бессильно падают руки... Вот все, что можно сказать о двух больших актерах, пойманных в железную клетку неудачи.

«Новый зритель», № 41, 13 октября 1925 г.

Петроний. «Пугачевщина».

Пугачева Москвин выводит не предводителем (вожаком), не организатором масс.

Пугачев убеждается, что всему конец. Он, падая, сходит с колокольни и протягивает руки казакам: «Вяжите...»

Этот момент краха Пугачева Москвин передает с сильным драматизмом.

Пугачева, брошенного в железную клетку, привозят на расправу в первопрестольный град Москву. Сидит он затравленным, понурым зверем в этой клетке. У Москвина тут нет слов. Из-за железных прутьев клетки видны только его непокорные, тоскующие глаза. Невозможно смотреть в эти глаза, такую от них веет тоскою. Офицеры смеются над ним, издеваются, плюют в лицо. Пугачев остается недвижим. Только жарче и безнадежнее становится в глазах огонь тоски. Тут скупа на слова сцена с Суворовым.

«Всесвіт», № 20, 15 ноября 1925 г.

С. Городецкий. «Пугачевщина».

В этом же чисто живописном плане, за недостатком данных для роли в тексте, пришлось брать и Москвину Пугачева. На протяжении всей пьесы он имел только три театральных момента: Пугачев входит в роль Петра, Пугачев — Петр и Пугачев — в клетке, причем второй момент целиком статичен. В силу этого убедительными были только первый и третий моменты. Хитроватый мужичонка, принаравливающийся держаться, как царь, и испытывавший власть дикарь в клетке необычайно удались Москвину. Но во втором моменте он мог только позировать и кричать. Это был Пугачев без пугачевщины.

«Искусство—трудящимся», № 44, М., 29 сентября 1925 г.

ХЛЫНОВ («Горячее сердце»)

Ю. Соболев. «Горячее сердце» в Художественном театре».

А как вольно, смело и широко играет Москвин Хлынова! Режиссура показала его на фоне замечательно найденной обстановки. Этот сад, с его чудовищными львами, чучелом медведя, услужливо предлагающим бутылку шампанского, креслом, имитирующим почти что трон восточного сатрапа, лакеями в пестрых, как у жокеев, фраках, — как это помогло понять и в комической его насыщенности принять такого Хлынова, каким его изображал Москвин.

«Вечерняя Москва», 26 января 1926 г.

Борис Гусман. «Горячее сердце» (МХАТ 1)».

Среди исполнителей на первом плане И. М. Москвин (Хлынов). Он сумел дать такой образ, который не только смешил, но местами просто потрясал. Перед вами не просто кутил самодур Хлынов, перед вами бушевала разгулявшаяся стихия хлыновщины. Как общая трактовка типа, так и отдельные счастливые детали поднимают исполнение Москвиным роли Хлынова на такую высоту, которая обеспечивает этому исполнению прочное место в истории нашего театра.

«Правда», М., 19 февраля 1926 г.

В. Сахновский. «Горячее сердце» Островского в МХАТ 1».

Образ Москвина — Хлынова воистину страшен и жесток. Сцены в исполнении И. М. Москвина из-за юмора и могучего воплощения «народной» стихии катили волны такой разрушительной силы, что то царство, которое имел в намерениях разрушить Островский, разбито и омыто силами дарования Москвина.

«Красная нива», № 8, М., 21 февраля 1926 г.

Ал. П. «Гастроли МХАТ 1. «Горячее сердце» Островского».

Москвин — Хлынов раскрывает жуткую стихию хлыновщины с одному ему свойственной силой, в манере острого гротеска в приемах современной театральной эксцентрики (неподражаема сцена «многолетия» с пляской Хлынова). При этом, углубляя образ, артист сквозь сочный юмор своего гротеска умудряется даже показать трагедию человека, при всем своем неприглядстве стоящего выше окружающих.

«Заря Востока», Тифлис, 17 мая 1930 г.

ЧЕРВАКОВ («Унтиловск»)

П. К. «Унтиловск» (МХАТ 1)».

Совершенно изумительно играет Москвин центральную роль Червакова. Этот зловежий, отталкивающий образ, сделанный с большой скупостью внешних средств, полон живых, человеческих

«черт. В последнем действии игра Москвина достигает исключительной драматической силы (например, сцена с закушенной зубами рукой).

«Правда», М., 21 февраля 1928 г.

И. Крути. «Унтиловск» (пьеса Л. Леонова в МХАТ 1»).

Москвин. Он играет Червакова, с первого слова обнажая опустошенность «унтиловского человека». Черваков Москвина — пафос унтиловщины. Его высшая точка и последний предел. Его начало и конец. «Аз есмь Унтиловск!» — кричит Черваков в исступлении. Как злая осенняя муха, бьется он в последней тоске, и эту предсмертную тоску унтиловщины Москвин воссоздает своим замечательным мастерством, находящим все новые и новые средства выразительности. Сухой и тонкий рот, знающий жесткую гримасу мучительства; глаза, в которых и за очками горит огонь ненависти; цепкие руки, в которых все осуждено на увядание; скороговорка, за которой скрывается мысль «себе на уме», и, наконец, повышенная напряженность человека, шагающего на краю пропасти, в которой он видит свой конец, — эти «слагаемые» единого, монолитного образа — одно из крупнейших достижений большого художника сцены.

«Наша газета», М., 29 февраля 1928 г.

35

НОЗДРЕВ («Мертвые души»)

Яков Гринвальд. «Мертвые души» в МХАТ СССР им. Горького».

Превосходную фигуру дает народный артист Москвин. Его Ноздрев едва ли не самый яркий образ в спектакле. Пьяница, нахал, трус Ноздрев в мастерском исполнении Москвина весь, как на ладони. Зритель его видит и чувствует насквозь, с его «широкой русской жизнью». И плутовством, нахально-бесшабашным плутовством оскудевающего, морально разложившегося барина-дворянина.

Замечательно проводит Москвин сцену вранья Ноздрева у вице-губернатора. Эта сцена сделана по аналогии со сценой вранья Хлестакова. И это правильно: Москвин верно и тонко уловил самый прием, манеру Гоголя рисовать своих вралей, которые все ведут родословную от Хлестакова.

«Вечерняя Москва», 11 декабря 1923 г.

Эм. Бескин. «Ноздрев — И. М. Москвин».

Материалом в основном определилось исполнение Москвина. С огромным техническим мастерством сделанная роль не давала «слез до смеха», не давала смрада ноздревщины, а скорей — ее сценическое оправдание как игры, как характерного чтения в лицах, как виртуозного приема (хотя бы сцена с шашками). Гораздо больше от того искусника по части жанрового чтения и бытовых сценок, как Москвина, чем от страшного образа Гоголя. Поэтому и смех от такого Ноздрева был не «стыдный» и судорожный, а просто веселый и

оживляющий, смех и прием того Москвина, которого зритель так любит. Талантливый актер не преодолел дефектов инсценировочной композиции образа, а как будто еще более приспособил их к себе. Так, например, приемом чисто эстрадного усиления «под занавес» звучит «добавление» к Гоголю — сценка, когда раздраженный Ноздрев обсыпает растерявшегося Чичикова лопатами самого настоящего песка. Иногда с такой «педалью» произносятся и видоизменяются и отдельные фразы. И в конечном счете яркий, сочный, темпераментный Москвин не сумел уйти от себя. Он играл блестяще, но играл Москвина, а не Ноздрева.

«Советское искусство», М., 17 декабря 1932 г.

Юрий Соболев. *«Чичиков — Топорков. Собакевич — Тарханов. Ноздрев — Москвин».*

Москвин, играя Ноздрева, не заставляет забыть о Москвине, скажем, «Горячего сердца». Это значит, что в Москвине — Ноздреве остались черты, неожиданно напоминающие нам о Хлынове и других его созданиях последних лет.

И все же Москвин не до конца сливается с Ноздревым, ибо таков его творческий метод, не позволяющий ему «влезть в шкуру изображаемого лица», как говорил М. С. Щепкин, с таким расчетом, чтобы между «его собственной кожей и кожей играемого персонажа нельзя было и иголки пропустить». Москвин очень субъективен в своем творчестве. Играя разнообразнейшие страсти, и играя их в окраске великолепнейшего темперамента, поднимаясь до высот глубоко драматических и пребывая в атмосфере неподдельного юмора, он не растворяется до уничтожения своего артистического «я».

«Рабис», М., 1933 г., № 1, стр. 20—27.

36

ПРОФЕССОР ГОРНОСТАЕВ («Любовь Яровая»)

И. Михайловский. *«Любовь Яровая». Гастроли МХАТ им. Горького в Киеве».*

Трневский профессор Горностаев, как библейский Авраам, явился началом целого ряда поколений профессоров в советской драматургии. Даже наиболее оригинальные из них — профессор Полежаев из «Беспокойной старости» — и тот, по примеру Горностаева, интересуется отсветом глаз большевиков. Горностаев в исполнении Москвина — действительно библейски-мудрый и наивный старик. Как он житейски беспомощен и философски прозорлив. В малограмотных комиссарах он умеет увидеть законных защитников вековой культуры, а дипломированные и накрахмаленные господа — для него лишь хамствующие «Дуньки». И его знаменитое: «Пустите Дуньку в Европу» — относится не к одной лишь конкретной спекулянтке Дуньке, а ко всей буржуазной нечисти, выметенной железной метлой революции с прекрасной земли нашей родины.

«Сталинское племя», Киев, 15 июня 1939 г.

ИВАН ГОРЛОВ («Фронт»)

Д. Заславский. «Пьеса «Фронт» А. Корнейчука в театрах Москвы».

Командующего фронтом генерала Горлова играют: в Художественном театре — И. М. Москвин, в Малом — Н. Н. Шамин, в Театре драмы — В. А. Любимов.

...Ближе подошел к замыслу автора И. М. Москвин. Ограниченность — вот основная черта старого генерала Горлова—Москвина. Это именно старый генерал, хотя внешне он крепок и молодцеват. Его ограниченность — следствие его отсталости. Он действительно не понимает того, что произошло вокруг. Слова брата Мирона просто не доходят до него. От отсталости — его самовлюбленность, нетерпимость к критике.

Горлов—Москвин не злой человек. Напротив, в нем есть добродушие, располагающее к нему людей. Недаром его, «как отца», любит чуткий сын Сергей. Чувствуется в нем и талант незаурядного в прошлом человека. Это вообще сложная человеческая натура, некогда очень богатая. Он и теперь может быть очень ценным человеком для армии, для страны, если извлечет урок из своей личной драмы, если обнаружит способность учиться и будет учиться.

«Правда», № 324, 20 ноября 1942 г.

К. Финн. «Пьеса «Фронт» А. Корнейчука в московских театрах».

Москвин поставил перед собой большие задачи. Он должен был показать, что Горлов — храбрый и, в сущности, преданный нашему делу человек; он мог бы быть хорошим военачальником. Но в то же время это человек самовлюбленный, отравленный лестью Удивительных и Хрипунов. Горлов не учится, не совершенствуется. В упоении собой он даже презирает науки. Трагедия его в том, что он потерял чувство нового, перестал расти, двигаться вперед, стал балластом в условиях современной войны.

Трактуя Горлова в полном согласии с авторским замыслом, Москвин показывает нам человека, в тайниках души которого живут страх и предчувствие своей гибели. Он все время как бы успокаивает себя. На помощь ему приходят льстецы. Иногда Горлов окончательно убеждается в своем величии. Но эти моменты вновь сменяются дурными предчувствиями. Вот это предчувствие плохого очень верно и тонко передано Москвиным. Создание такой детали в образе Ивана Горлова под силу только большому художнику. Эта деталь дает правду образу. Благодаря ей мы верим, что Горлов некогда был настоящим человеком, ибо именно это «настоящее» в его характере и позволяет ему предчувствовать плохой исход. Мы верим, что падение Горлова происходило постепенно, что одна его ошибка цеплялась за другую, что Хрипуны и Удивительные постепенно отравляли Горлова.

Какой-то частью своего сознания Горлов понимает, что жить так, как живет, нельзя. Москвин как бы предостерегает других от та-

кого падения, от потери чувства нового. Не отставайте от жизни, говорит Москвин со сцены, иначе вы погибнете, как погиб Иван Горлов.

«Комсомольская правда», 21 ноября 1942 г.

И. Крути. «Три спектакля «Фронт»».

Еще труднее перебороть Ивана Горлова, каким его играет Москвин. Это по-своему талантливый человек. Он не знает головокружения от своего генеральства. Он уверен в победоносности своего полководческого умения. Он убежден, что приносит на своем посту пользу родине, и не сомневается, что своими методами добьется победы. Он против Огнева, и потому, что не в силах поверить в его военные знания, и потому, что Огнев — серьезная угроза его, казалось бы, незыблемому авторитету. Москвин—Горлов, быть может, даже несколько лиричен. Его конфликт с Огневим глубоко принципиален. Поэтому он тяжело переживает известие о своей отставке. Так тема спектакля приобретает драматическое звучание. Победа Огнева оплачена дорогой ценой. Но она исторически неизбежна и необходима во имя высших целей и задач освободительной войны.

«Литература и искусство», 21 ноября 1942 г.

С. Дурьлин. «Московский Художественный театр во время войны».

...Кто был Иван Горлов в прошлом? Рабочий-революционер, большевик, боец, вынесший на себе труды и дни гражданской войны. Это хороший русский человек, умевший в тяжелые для родины годы забывать о себе и отдавать все, что она от него тогда требовала.

Москвин не дает зрителю забыть об этом прошлом Горлова, и это хорошо и верно. Это делает понятным, почему Иван Горлов, этот самоуверенный и самоуспокоившийся человек, очутился на том важном посту, на котором он находится. К этому посту привели его действительные заслуги и положительные качества, обнаруженные им в прошлом, а не чей-то недосмотр и недогляд.

Но вся беда Ивана Горлова — и это усиленно подчеркивает Москвин, — что он пытается в настоящем жить прошлым. Войну с фашистами в 1941 году он ведет так же, как вел войну с интервентами и белогвардейцами двадцать с лишком лет назад. Он забыл, — а может быть, и не знал, — мудрое наблюдение, сделанное еще древними: *tempora mutantur et nos mutamur in illis*¹.

Отчего же он не сумел жить и действовать в исторический тон, в действенный ритм с настоящим, с героическим настоящим Отечественной войны и новой Красной Армии?

Оттого, что Иван Горлов неумен, неподатлив по природе, бездарен до мозга костей, — так отвечают многие, и очень яркие, исполнители Ивана Горлова.

Москвин хочет привести зрителя к другому ответу.

¹ Изменяются времена, и мы изменяемся вместе с ними.

Однажды Лев Толстой высказал такую мысль: каждый человек подобен дроби, у которой числитель — это то, что человек этот представляет собой на самом деле, а знаменатель — это то, что человек этот думает о себе. Чем больше человек думает и воображает о себе, чем больше увеличивает свой знаменатель, тем сильнее уменьшается его числовая величина.

Вот это самое случилось с Иваном Горловым. Москвин не уменьшает его числителя, как это делают другие исполнители, но он ясно показывает, к чему приводит постоянное увеличение знаменателя, которым Иван Горлов с помощью своих льстецов и прихлебателей занимался много лет и продолжал заниматься во время войны.

Сб. «Театр», изд. ВТО. М. 1944 г., стр. 89—90.

38

ПРИБЫТКОВ («Последняя жертва»)

С. Дурыйлин. «Последняя жертва» Островского в МХАТ».

Исключительному знатоку старой Москвы, блестящему портретисту купцов — Хлынова («Горячее сердце») и Прокофия Пазухина («Смерть Пазухина»), народному артисту СССР И. Москвину легко было бы насытить образ Флора Федулыча яркими бытовыми красками. Но взыскательный художник сознательно от них отказался. Его рисунок строг, его краски скупы так же, как богата его мысль, как глубок его замысел. Москвин не боится показать, что на стороне Прибыткова в его борьбе с баричами Дульчиными не только капитал, но и воля к жизни, и большой ум, и даже сердце. Москвин верно находит также слабое место в забронированном дельце Прибыткове: это — его страх перед одиночеством. Он знает, что всем нужны его деньги и никому не нужен он сам. Он цепко хватается за Юлию, как за исцелительницу его холодной старческой тоски. Образ Прибыткова, созданный Москвиным, — одно из наиболее глубоких истолкований этого труднейшего образа.

«Правда», 8 июля 1944 г.

Ю. Юзовский. «Награда за чуткость».

Москвин сделал рискованный шаг. Не будем скрывать, что его Прибытков вызывает симпатии зрительного зала, и Москвин откровенно этого добивается. Прибытков — положительная фигура, но не в том варианте, о котором мы говорили выше, не в «купеческом» варианте. Вообще в нем мало купеческого, так же как в Тарасовой. Москвин не скрывает купца в Прибыткове, но и не слишком его обнаруживает. Его мало привлекает купец. Москвин идет дальше. Он проходит мимо Прибыткова-хищника, задерживается здесь, но недолго.

Его взволновала в пьесе истина, которую он хочет преподнести зрителю. Его интересует не только вчерашний день, но и сегодняшний и завтрашний. Он хочет, чтобы классическое произведение не только отражало «соответствующую эпоху», — он хочет извлечь из нее правду более значимую, позволим себе сказать — вечную. Какая

же это правда? Правда о женщине, об уважении к женщине, о вере в женщину. Лейтмотив его игры — любовь Прибыткова к Юлии. Не влюбленность, он не хочет казаться моложе своих шестидесяти лет. Но и не любовь старика, последняя любовь в жизни человека. В одной из статей было такое утверждение: одинокий Прибытков хочет прислониться к этому цветущему дереву. Нет, тут нечто более значительное.

«Женщина», — он понимает, что заключено в этом слове.. Великое дело — уметь ценить женщину; вот у него есть это умение. Все эти Дульчины, пользуясь своей молодостью, не ценят того золота, которое попало в их бездарные руки. Они самоуверенны, самодовольны, самонадеянны, они чванливы! Слепцы, они не видят ни этой души, ни этого ума, ни даже этой красоты.

Прибытков видит благородство Тугиной, ее прелесть, даже то, что она в себе сама не видит и так безрассудно отдает в жертву Дульчину. Прибытков смотрит на Юлию не только с любовью или с уважением, но и с тем все углубляющимся чувством понимания женской души, которое доставляет ему известное наслаждение.

Юлия приходит просить деньги, приходит в своем малиновом платье, несколько вызывающем, «порочном», наивно-откровенном. Прибытков мог бы отомстить ей взглядом, полувзглядом хотя бы за этот наряд, которым она собирается грубо «соблазнить» его. Он не допускает себя до мести. Он оберегает ее репутацию и перед собой и перед публикой. Он укоряет ее без нравоучения. Внутренне возмущаясь и страдая за нее, он словно хочет, чтобы она разделила это страдание и возмутилась собой. Он поднимает ее в наших глазах в тот самый момент, когда она падает. Нет в нем здесь ни капли превосходства, на которое он вправе был претендовать.

Образ Тугиной пленяет нас не только благодаря Тарасовой. Мы смотрим на нее глазами При-



И. М. Москвин в роли Хлынова у памятника Островскому
Фото 1926 г.

Быткова—Москвина и видим ее душевное богатство благодаря Прибыткову—Москвину. Это богатство и есть тот капитал, который ценит Прибытков у Москвина и не позволяет растранижировать его Дульчину. Ему могут сказать: все-таки она не любит тебя, она любит Дульчина. И он может ответить: да, я это знаю, но я знаю, что их любовь недолговечна и что это несчастная любовь. Я буду завоевывать ее сердце не только преданностью и уважением, но и тем, что покажу ей самой, кто она. Я обнаружу красоту этого сердца и, быть может, за это именно буду вознагражден. Я, правда, рискую, оцените же мой риск и не спешите с вашим приговором.

И следует сказать, что публика, очень щекотливая в подобных вопросах, в конце концов дает «согласие» на этот брак.

«Литература и искусство», 22 июля 1944 г.

Г. Б о я д ж и е в. «Поэзия и правда».

И. Москвин играет роль Флора Федулыча с глубоким и благородным драматизмом. Актер сознательно смягчает цинизм и черствость натуры богатого старика и раскрывает эти черты в новом и несколько неожиданном значении. Его герой, лишенный каких-либо черт сентиментальной благообразности, внешне суровый и сухой, вначале действительно производит впечатление человека, излишне сдержанного и равнодушного. В нем нет ни пылкого любовного воодушевления, ни нежной отеческой озабоченности. Он совсем мало интересуется окружающими людьми, и даже пленительная Юлия Павловна вначале привлекает его не настолько, чтобы это нарушило душевное равновесие.

Но вот случайно Флор Федулыч увидел истинную душу молодой женщины. Точно зачарованный остается старик после ее ухода. За его плечами долгие годы большой жизни, отданной накоплению богатств, а на душе пусто и тоскливо. И Флор Федулыч, этот умелый делец и опытный стяжатель, среди своих людей кажется каким-то чужим и далеким человеком. Он одинок. Эту глубокую сущность драмы Москвин раскрывает с потрясающей силой. Но и добившись руки Тугиной, Флор Федулыч не преображается, — его лицо не озаряется блаженным счастьем. Глубокая грусть не покидает сердца старика, потому что печальная история Тугиной послужила ему не утешением старости, а еще одним, и особенно болезненным, доказательством жестокой несправедливости, царящей в мире.

«Литература и искусство», 22 июля 1944 г.

КОНТР-АДМИРАЛ БЕЛОБРОВ («Офицер флота»)

Н. К о в а р с к и й. «Офицер флота».

Оригинальный и умный замысел вложен И. Москвиным в исполнение небольшой роли контр-адмирала Белоброва. Это не начальник, которому Горбунов обязан отчетом, но старший и справедливый друг, чьей мудрой пронизательности сразу открывается все самое глубокое и главное в собеседнике. Ни обмануть его, ни скрыть от него что-ли-

бо невозможно. Два поколения моряков встретились в этой сцене — те, которые готовили Октябрь и штурмовали Зимний, и те, кто был воспитан уже после Октября. Проницательность Белоброва — от большого житейского опыта, от большой и почетной биографии, и он сразу узнает в Горбунове достойного преемника славному своему поколению.

«Советское искусство», 1 мая 1945 г.

Б. Лавренев. «Офицер флота».

Можно дискутировать, характерен ли сценический образ, созданный И. Москвиным, для флотоводцев нашего флота, которые в большинстве случаев сами молоды молодостью своей страны. Может быть, такой молодой адмирал, выросший в боях, был бы привычнее нашему восприятию. Но облик замечательного человека, прошедшего все ступени флотской службы — от матроса дореволюционной России до флотоводца Военно-Морского Флота СССР, умудренного огромным жизненным опытом, чуткого, с полуслова понимающего каждое движение человеческой души и любящего флот и его людей отцовской, нежной и заботливой любовью, — создан И. Москвиным с исключительной и незабываемой силой. Зритель, затаив дыхание, следит за каждым словом, малейшим жестом и движениями Москвина — командира, руководителя и человека.

«Известия», 19 мая 1945 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. СТАТЬИ И. М. МОСКВИНА

1. О Чехове. Русск. слово, М., 1910, 17/1, № 13. [Воспоминания.]
2. Моя автобиография. Сов. экран, М., 1926, № 36, стр. 6—7.
3. [Автобиография.] В сб.: «Актеры и режиссеры». М., 1928, стр. 39—42.
4. По-новому понять «Фауста». Сов. искусство, М., 1932, 21/III, № 14. [О драме Гете.]
5. Наш творческий год. Театр. декада, М., 1934, № 1, стр. 7. [О своей работе в 1934 г..]
6. Плакат еще рано. Рабоч. и театр, Л., 1934, № 22, стр. 8 [О советской эстраде.]
7. Прекрасный спектакль. Известия, М., 1935, 22/VI, № 145. [Отзыв о балете «Бахчисарайский фонтан» Асафьева в постановке Ленгаб.]
8. Театральное общество—шеф рабочего самодеятельного искусства. За Дворец Советов, М., 1935, 8/III, № 12. [В связи с 50-летним юбилеем ВТО.]
9. Великая Сталинская Конституция. Горьковец, М., 1936, 6/XI, № 16 (22).
10. Несколько слов к исполнителям спектакля «Синяя птица», Горьковец, М., 1936, 17/V, № 10(16). [В связи с возобновлением спектакля.]
11. Оправдать высокое звание. Сов. искусство, М., 1936, 11/IX, № 42. [В связи с присуждением звания народного артиста СССР.]
12. Оценка, награда и поощрение. Известия, М., 1936, 11/IX, № 212. [В связи с присуждением звания народного артиста СССР.]
13. Я счастлив и бесконечно горд. Горьковец, М., 1936, 6/XI, № 16(22). [В связи с награждением орденом Трудового Красного Знамени.]
14. Великая годовщина. Правда, М., 1937, 5/XII, № 334. [О Сталинской Конституции.]
15. Горячее спасибо великому Сталину. Горьковец, М., 1937, 7/XI, № 23. [Заметка о 20-летию Октябрьской революции и о выборах в Верховный Совет СССР.]
16. Заявление товарища И. М. Москвина в окружную избирательную комиссию. Рабоч. Москва, 1937, 11/XI, № 258. То же. Театр. декада, М., 1937, № 33, стр. 1. [О согласии баллотироваться в депутаты Совета Союза Верховного Совета СССР по Фрунзенскому избирательному округу г. Москвы.]
17. Мы счастливы, ибо мы—современники Сталина. Учит. газ., М., 1937, 23/XI, № 21. [О своей жизни до поступления в МХТ и после Октябрьской революции.]
18. Оправдаю доверие избирателей. Рабоч. Москва, 1937, 18/XII, № 290. [О выборах в Верховный Совет СССР.]
19. Советский актер служит народу. Рабоч. Москва, 1937, 16/XI, № 262. [О своей жизни до поступления в МХТ и после Октябрьской революции.]

20. Советский театр. Орджикидзе. Правда, Ворошиловск, 1937, 17/XII, № 290.

21. У нас с ней жизнь общая, нераздельная. Лит. газ., М., 1937, 5/V, № 24. [О газете «Правда».]

22. Чудесная жизнь. Моск. строитель, 1937, 5/XII, № 278. [О расцвете искусства в СССР.]

23. Актер на сцене. Народное творчество, М., 1938, № 1, стр. 17—22. [О работе над образом.]

24. Быть деятелем ленинского типа. Правда, М., 1938, 12/XII, № 341. [О работе в качестве депутата Верховного Совета СССР.]

25. Великий праздник. Сов. искусство, М., 1938, 5/XII, № 162. [О работе в качестве депутата Верховного Совета СССР.]

26. Да будут прокляты их имена! Сов. искусство, М., 1938, 6/III, № 29. [О процессе антисоветского «право-троцкистского блока».]

27. Депутат — слуга народа. Горьковец, М., 1938, 8/XII, № 21. [О работе в качестве депутата Верховного Совета СССР.]

28. Ее жизнь — пример для театральной молодежи. Ра-

боч. Москва, 1938, 18/X, № 242. [Отклик на смерть М. М. Блюменталь-Тамариной.]

29. Любимый воспитатель. Правда, М., 1938, 17/I, № 17. [Заметка о К. С. Станиславском в связи с его 75-летием.]

30. Моя «путевка в жизнь». Правда, М., 1938, 24/X, № 294. [Воспоминания о первых годах работы в МХТ.]

31. Народный театр. 40 лет МХАТ им. Горького. Машиностроение, М., 1938, 27/X, № 247.

32. Оправдаем доверие. Сов. искусство, М., 1938, 12/I, № 3. [О Верховном Совете СССР.]

33. Оправдать доверие избирателей. Лит. газ., М., 1938, 12/I, № 2. [О Верховном Совете СССР.]

34. Первая роль. Сов. искусство, М., 1938, 26/X, № 143. [Воспоминания о работе над ролью Федора в спектакле МХТ «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого.]

35. Подвижник искусства. Известия, М., 1938, 8/VIII, № 183. [Отклик на смерть К. С. Станиславского.]



И. М. Москвин на даче Сулержицких на Днепре в 1913 г.

36. Разумно и интересно организовать досуг детей. Правда, М., 1938, 5/XII, № 337. [Обращение к мастерам искусств о взятии шефства над школьными клубами и художественном обслуживании детей во время каникул. (За подп. И. М. Москвина, В. В. Барсовой, Джамбула и А. К. Тарасовой).]

37. Совет юным актерам. Пионерск. правда, М., 1938, 20/I, № 10.

38. Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров, организованная Всероссийским театральным обществом. М.—Л., ВТО, 1938, 62 стр., с илл. (ВТО. Творческие беседы мастеров театра, 1).

Рецензии: 1) Книжник [Загорский М.]. — Декада моск. зрелищ, М., 1938, № 32, стр. 16. 2) Херсонский Х. — Театр, М., 1939, № 1, стр. 150—152. 3) Мерлинский Г. — Новый мир, М., 1938, № 12, стр. 279—280. 4) Николаев С. — Декада моск. зрелищ, М., 1938, № 20, стр. 15. 5) Херсонский Х. — Новый мир, М., 1939, № 2, стр. 268—276.

39. Творческий путь Художественного театра. Строит. рабочий, М., 1938, 26/X, № 146. [Статья в связи с 40-летием театра.]

40. [Читатель о газете]. Большевицкая печать, М., 1938, № 7, стр. 9. [О задачах советской газеты в области театра.]

41. Шефство над художественной самодеятельностью. Правда, М., 1938, 9/X, № 279. [Призыв к мастерам искусств (За подп. И. М. Москвина и В. В. Барсовой).]

42. Величайшая дата в истории человечества. Сов. искусство, М., 1939, 5/XII, № 85. [О работе в качестве депутата Верховного Совета СССР — в связи с трехлетием Сталинской Конституции.]

43. Воспитывать таланты из народа. Труд, М., 1939, 6/II, № 30. [О шефстве мастеров искусств над художественной самодеятельностью.]

44. Замечательный мастер искусства. Труд, М., 1939, 8/X, № 228. [Отклик на смерть Б. В. Щукина.]

45. Мои встречи со Сталиным. Горьковец, М., 1939, 21/XII, № 22.

46. Мы будем вместе, дорогие братья! Сов. Украина, Киев, 1939, 12/XI, № 259. [В связи с освобождением Западной Украины и Западной Белоруссии.]

47. Наше оружие — смех. Декада моск. зрелищ, М., 1939, № 13, стр. 6. [В борьбе с прошлым и враждебными явлениями.]

48. Радость творчества. Известия, М., 1939, 29/IV, № 100. [О советском актере.]

49. «Смерть Пазухина» в МХАТ. Известия, М., 1939, 27/II, № 47.

50. Советский театр. М., Изд. лит. на иностр. яз., 1939, 32 стр. (на англ. яз.); то же — Isd. Kluba «Astra», 1940 (на хорв. яз.); то же — М., ВОКС, 1941 (на шведск. яз.).

51. Год работы. Горьковец, М., 1940, 14/II, № 6. [По шефству над самодеятельным драматическим коллективом завода им. Сталина.]

52. Мастера театра и самодеятельность. Правда, М., 1940, 19/IV, № 109. [В связи с предстоящим совещанием по вопросам шефства.]

53. Мой Лука. Горьковец, М., 1940, 31/XII, № 24. [Интерпретация роли в пьесе Горького «На дне».]

54. Обращение ко всем работникам искусств Советского Союза. Сов. искусство, М., 1940, 14/IX, № 50. [О шефстве над художественной самодеятельностью. (За подп. И. М. Москвина и В. В. Барсовой).]

55. Фашизм будет уничтожен. Сов. искусство, М., 1941, 20/VII, № 29. [Отклик на заключение военного союза СССР с Великобританией.]

56. Саратовский сезон. Лит. и искусство, М., 1942, 21/II, № 8. [О работе МХАТ в эвакуации.]

57. Художественный театр в Саратове. Лит. и искусство, М., 1942, 27/VI, № 26. [Статья о сезоне 1941/42 г.]

58. Ближайшие работы Художественного театра. Лит. и искусство, М., 1943, 31/VII, № 31.

59. Московский Художественный театр. (К 45-летию со дня основания театра). Известия, М., 1943, 26/X, № 253.

60. МХАТ в 1944 году. Вечерняя Москва, 1943, 31/XII, № 309. [Кратко о предстоящей работе театра.]

61. МХАТ — Красной Армии. Вечерняя Москва, 1943, 9/II, № 32. [Статья о военно-шефской работе. (В связи с 25-летием РККА).]

62. В логове фашистского зверя. Лит. и искусство, М., 1944, 28/X, № 44. [Отклик на вступление

Красной Армии в Восточную Пруссию.]

63. Новые спектакли МХАТ. Огонек, М., 1944, № 52, стр. 12. [Кратко о предстоящей работе в 1944 г.]

64. Советские войска в Берлине! Сов. искусство, М., 1945, 1/V, № 18. [Отклик на взятие Берлина.]

II. ПУБЛИЧНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ И. М. МОСКВИНА

65. [О роли Снегирева в пьесе Достоевского «Братья Карамазовы».] В книге: «Шебуев Н. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра», М., [1910], стр. 32.

66. [Отзыв об исполнении Вахтанговым роли Тэклтона]. В книге: «Вахтангов. Записки. Письма. Статьи», М.—Л., 1940, стр. 67. (Из дневника 1914 г.).

67. Против травли Максима Горького [в зарубежной печати]. Сов. искусство, М., 1931, 22/I, № 3.

68. [Анкета-молния.] За индустр., М., 1935, 16/XI, № 263. [О вечере художественной самодеятельности в Большом театре.]

69. Помогать молодым актерам. Горьковец, М., 1935, 15/VI, № 1. [Выступление на совещании коллектива МХАТ.]

70. Артисты МХАТ им. Горького в Таганроге. В сб. «Чеховские дни в Таганроге», Таганрог, 1936, стр. 39. [О советском Таганроге.]

71. Беседа И. М. Москвина с молодыми актерами. Подп.: А. Кут. Сов. искусство, М., 1936, 23/XII, № 59. [О Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов.]

72. Как избежать штампа. Подп.: А. Кутузов. Сов. искусство, М., 1936, 17/XI, № 53. [Изложение беседы Москвина с молодыми актерами.]

73. О режиссере МХАТ. Горьковец, М., 1936, 7/V, № 8(14). [Выступление на творческом совещании МХАТ.]

74. Обязательства народного артиста. Сов. искусство, М., 1936, 11/XII, № 57. [В связи с принятием Сталинской Конституции.]

75. Московское общегородское собрание работников искусств. Отчет делегата съезда Советов — нар. арт. СССР тов. И. М. Москвина. Правда, М., 1936, 26/XII, № 355; то же — Сов. искусство, М., 1936, 29/XII, № 60. [О Чрезвычайном VIII Всесоюзном съезде Советов.]

76. Соль земли. Сов. искусство, М., 1936, 6/XII, № 56. [О Сталинской Конституции.]

77. Моя жизнь связана с народом. (Выступление по радио 25/X). Сов. искусство, М., 1937, 29/X, № 50. [О выборах в Верховный Совет СССР.]

78. Выступление народного артиста СССР И. М. Москвина на приеме участников декады грузинского искусства в Кремле. Известия, М., 1937, 15/I, № 13.

79. Жизнь художника и гражданина. Сокр. стеногр. выступления на общемосковском предвыборном собрании киноработников. Кино, М., 1937, 28/XI, № 55. [О своей жизни до поступления в МХТ и после Октябрьской революции.]

80. Итоги конкурса чтецов. Вечерняя Москва, 1937, 1/XI, № 251.

81. Наш народ — великая сила. Из речи на собрании избирателей участков № 42 и № 82. Вечерняя Москва, 1937, 23/XI, № 268.

82. [Пушкинское слово в театре.] Горьковец, М., 1937, 9/VI, № 5(32). [О работе над чтением стихов в «Борисе Годунове».]

83. 140-тысячный митинг трудящихся Фрунзенского избирательного округа. Вахтанговец, М., 1937, № 19(35). [Из выступления Москвина.]

84. Доклад депутата. Вечерняя Москва, 1938, 16/II, № 38. [Отчет о докладе избирателям о 1-й сессии Верховного Совета СССР.]

85. И. М. Москвин. В сб.: «Мастера искусств депутаты Верховного Совета СССР». М., 1938, стр. 105—114. [1) Биографический очерк. 2) Речь Москвина на совещании агитаторов, пропагандистов и беседчиков Фрунзенского избирательного округа г. Москвы. 3) Высказывания избирателей о Москвине. 4) Рецензия П. А. Маркова на творческий вечер Москвина.]

86. Задачи советского театра. Труд, М., 1938, 4/II, № 28. [Речь на 1-м Всесоюзном съезде работников искусств.]

87. Новый чеховский фильм. Кр. газ., Л., 1938, 9/XII, № 282. [О работе над ролями в фильме «Злоумышленник».]

88. Речь тов. И. М. Москвина. Сов. искусство, М., 1939, 21/IV, № 40. [О задачах работников театра в связи с решениями XVIII съезда ВКП(б). (На собрании работников моск. театров, посвященном итогам съезда).]

89. Шефство мастеров искусств над самодеятельностью. Сов. искусство, М., 1940, 24/IV, № 23. [Выступление на совещании по вопросам шефства.]

90. К новому году! Театр. неделя, М., 1941, № 1, стр. 4—5. [Москвин и другие о перспективах своей творческой работы в 1941 г.]

91. Антифашистский митинг работников искусства и литературы. Лит. и искус-

ство, М., 1942, 30/XI, № 48; то же — Правда, М., 1942, № 335. [Речь на митинге в Москве 29/XI, 1942 г.]

92. Мой долг перед страной. Известия, М., 1943, 21/III, № 67. [В связи с присуждением Сталинской премии.]

93. Слава русского театра. Правда, М., 1943, 26/IV, № 108. [Отклик на смерть Вл. И. Немировича-Данченко.]

94. Встреча в госпитальном клубе. Мед. работник, М., 1943, 16/IX, № 37. [Приветствие на встрече группы артистов МХАТ с ранеными.]

95. Всю силу искусства — делу победы. Лит. и искусство, М., 1943, 11/XII, № 50. [Отклик на историческую встречу Сталина, Рузвельта и Черчилля.]

96. Торжественное собрание в Большом театре, посвященное 40-летию со дня смерти А. П. Чехова. Правда, М., 1944, 16/VII, № 170. [Изложение выступления Москвина и др. (15/VII).]

97. Хартия победы. Сов. искусство, М., 1944, 5/XII, № 5. [В связи с 8-й годовщиной Сталинской Конституции.]

98. Из беседы И. М. Москвина с молодыми актерами театров Москвы. Театр., М., 1946, № 1, стр. 66—69. [Проведена в ноябре-декабре 1936 г. в ВТО.]

99. Оснос Ю. Актеры советского театра о Родине. В сб.: «Театральный альманах», кн. 2(4), М., ВТО, 1946, стр. 16—18. [Подборка из опубликованных высказываний Москвина.]

III. ОБ И. М. МОСКВИНЕ

1. БИОГРАФИЧЕСКИЕ ОЧЕРКИ И ВОСПОМИНАНИЯ

100. Вишневский А. Ключки воспоминаний. Изд. «Академия», Л., 1928, стр. 29, 43, 45, 50, 51, 55, 79, 89.

101. Мгебров А. Жизнь в театре. Изд. «Академия», Л., 1929, т. I, стр. 229—230, 297—298.

102. И. М. Москвин. В хрестоматии: «Н. Львов и И. Максимов. Мастерство актера». М., 1935, стр. 264—270. [Краткая биография Москвина. Об игре Москвина. (П. Марков, «Современные актеры»

Фрагменты из кн. Н. Эфроса «Московский Художественный театр. 1898—1923».)]

103. И. М. Москвин. Правда, М., 1936, 7/IX, № 247.

104. Качалов В. Москвину. Сов. искусство, М., 1936, 17/X, № 48. [Стихи в связи с 40-летием сценической деятельности Москвина.]

105. Немирович-Данченко В. Из прошлого. Изд. «Академия», М.—Л., 1936, стр. 71—72, 151—152, 154, 178, 329, 373.

106. Народный артист СССР И. М. Москвин. Сов. искусство, М., 1937, 23/XI, № 54.

107. Вендт А. Жизнь актера. Октябрь, М., 1938, № 1, стр. 197—200.

108. Календарь искусств. Декада моск. зрелищ, М., 1938, № 17, стр. 15. [Краткая биографическая справка.]

109. Москвин Иван Михайлович. В кн: «Больш. сов. энц.», М., 1938, т. 40, стр. 416—418.

110. Вахтангов Е. Заметки. Письма. Статьи. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 39—43. («Лето с Сулержицким», 1913).

111. Телешов Н. Записки писателя. Гослитиздат, М., 1940, стр. 282—285. [Об игре Москвина в роли Федора («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого).]

112. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. Изд. «Искусство», М.—Л., 1941, стр. 259, 265, 283, 303, 307, 335, 346—347, 352, 450, 464—465. [О Москвине в ролях Федора («Царь Федор Иоаннович»), Епиходова («Вишневый сад»), чтении им чеховских рассказов, об участии его в капустниках.]

113. Леонидов О. Выдающийся мастер русской сцены. К 70-ле-

тию со дня рождения. Моск. большевик, 1944, 18/VI, № 144.

114. Бокшанская О. Из переписки с Вл. И. Немировичем-Данченко. (Европа и Америка. 1922—1924 гг.). В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943». М., 1945, стр. 499—500, 514, 524, 526, 544, 556, 565, 570, 578.

115. Вербицкий В. МХАТ в Минске в первые дни Отечественной войны. Июнь 1941 г. В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, стр. 725—742.

116. Литовцева Н. Из прошлого Московского Художественного театра. В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, стр. 398.

117. И. М. Москвин. Некролог. Правда, М., 1946, 17/II, № 41; то же—Известия, М., 1946, 17/II, № 42; то же—Сов. искусство, М., 1946, 23/II, № 9.

118. Шумский Ю. Выдающийся артист нашего времени. Правда Украины, Киев, 1946, 19/II, № 39.

119. Книппер-Чехова О. Л. Сверстник, друг, партнер. Театр, М., 1946, № 1—2, стр. 65—66.

2. ХРОНИКА

120. Современное обозрение. Театрал, М., 1896, кн. 20, № 70, стр. 39. [Указание на пребывание в труппе Г. Н. Федотовой, гастроллирующей в Тамбове.]

121. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 24/IX, № 207. [Указание на пребывание в труппе Ярославского городского театра в сезон 1896/97 г. (антреприза Э. Малиновской).]

122. Художественный театр. Русск. слово, М., 1909, 20/XII, № 292. [Об избрании в члены правления Художественного театра.]

123. Юбиляры МХАТ. Правда, М., 1923, 4/XI, № 251. [О присвоении звания заслуженного артиста Москвину и др.]

124. Постановление Совета Народных Комиссаров РСФСР от 17/III 1926 г. Известия, М., 1926, 30/III,

№ 72. [О присвоении звания народного артиста республики.]

125. Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР от 6/IX 1936 г. Известия, М., 1936, 7/IX, № 209. [О присвоении звания народного артиста СССР.]

126. Постановление Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР от 1/XI 1936 г. Бюлл. Всес. ком-та по делам искусств при СНК СССР, М., 1936, № 5, стр. 4. [О награждении орденом Трудового Красного Знамени.]

127. Сорок лет на сцене. Москвин. Сов. искусство, М., 1936, 17/X, № 48. [Два письма-приветствия — от К. С. Станиславского и М. П. Лилиной и В. И. Качалова.]

128. Постановление ЦИК СССР. Известия, М., 1937, 4/V, № 104. [О награждении орденом Ленина.]

129. Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах (1898—1938). М., 1938, стр. 643—644. [Сведения о работе в МХАТ: вступление в труппу, награждения, список исполненных ролей.]

130. Состав Художественного совета МХАТ. Горьковец, М., 1939, 9/Х, № 16. [Об утверждении ВКИ членами Совета Москвина и др.]

131. Постановление Совета Народных Комиссаров Союза ССР. Правда, М., 1943, 20/III, № 76. [О присуждении Сталинской премии 1-й степени.]

132. Новая дирекция МХАТ. Правда, М., 1943, 20/V, № 128. [Сообщение о назначении Москвина директором театра.]

133. И. М. Москвин — президент театральной секции ВОКС. Правда, М., 1944, 30/VI, № 156. [Заметка.]

134. Указ Президиума Верховного Совета СССР. О награждении народного артиста СССР Москвина И. М. орденом Ленина. Известия, М., 1944, 18/VI, № 144.

135. Чествование И. М. Москвина. Правда, М., 1944, 19/VI, № 147. [Отчет о чествовании в МХАТ 18/VI 1944 г. в связи с 70-летием со дня рождения.]

136. Об установлении стипендий имени народных артистов Союза ССР К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, И. М. Москвина... (и др.). Постановление СНК Союза ССР, № 1166, 26 октября 1938 года. В кн.: «Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах», М., 1945, стр. 298.

137. Вл. И. Немирович-Данченко — председатель Комитета по Сталинским премиям. В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, стр. 646. [О постановлении СНК СССР от 29/X 1943 г. о назначении Москвина после смерти Вл. И. Немировича-Данченко председателем Комитета.]

138. Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах. М., 1945, стр. 281. [Сведения о работе в МХАТ: вступление в труппу, награждения, список ролей, исполненных в 1938/39 — 1942/43 гг.]

139. Постановление Совета Народ-

ных Комиссаров Союза ССР о присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы за 1943—1944 годы. Правда, М., 1946, 27/I, № 23. [О присуждении премии 1-й степени Москвину и др.]

140. От Совета Народных Комиссаров Союза ССР. Правда, М., 1946, 17/II, № 41; то же — Известия, М., 1946, 17/II, № 42. [Извещение о смерти.]

141. Об увековечении памяти выдающегося деятеля русского театра, народного артиста СССР И. М. Москвина, и об обеспечении его семьи. Постановление СНК СССР. Правда, М., 1946, 17/II, № 41; то же — Известия, 1946, 17/II, № 42; то же — Сов. искусство, М., 1946, 23/II, № 9.

142. От Комиссии по похоронам народного артиста СССР И. М. Москвина. Известия, М., 1946, 17/II, № 42; то же — Правда, М., 1946, 17/II, № 41.

143. В Художественном театре. Вечерняя Москва, 1946, 18/II, № 41. [В день смерти Москвина.]

144. Последний путь. У гроба И. М. Москвина. Вечерняя Москва, 1946, 19/II, № 42.

145. Последний путь. Сов. искусство, М., 1946, 23/II, № 9. [Отчет о траурном собрании 19/II. Выступления М. Б. Храпченко, А. А. Яблочкиной. В. Я. Станицына.]

146. У гроба И. М. Москвина. Комс. правда, М., 1946, 19/II, № 43.

147. Похороны И. М. Москвина. Известия, М., 1946, 20/II, № 44; то же — Правда, М., 1946, 20/II, № 43.

148. Памяти И. М. Москвина. Известия, М., 1946, 21/II, № 45. [Постановление Президиума ВТО о мерах по увековечению памяти Москвина.]

149. Соболезнования по поводу смерти И. М. Москвина. Сов. искусство, М., 1946, 23/II, № 9. [Перечень поступивших в адрес МХАТ соболезнований от советских и зарубежных учреждений и организаций.]

См. также №№: 2, 3, 17, 19, 30, 34, 45, 79, 85, 184, 199, 203, 205, 220, 221, 237, 240, 296, 305.

IV. ОБЩЕСТВЕННАЯ РАБОТА И. М. МОСКВИНА

150. Филиппов Б. Клуб мастеров искусств. Рабочий и театр., Л., 1935, № 20, стр. 18—19.

151. Выдающийся актер, активный общественник. Письмо политработников Красной Армии. Рабочая Москва, 1937, 10/XII, № 282. [О работе по шефству над Красной Армией.]

152. И. М. Москвину у кружковцев ЗИС. Сов. искусство, М., 1938, 12/XI, № 150. [Заметка о встрече.]

153. Народный артист СССР И. М. Москвин шефствует над драмколлективом ЗИС. Машиностроение, М., 1938, 27/X, № 247. [Заметка.]

154. Творческая помощь мастера театра. Подп.: Ф. П. Вечерняя Москва, 1938, 11/XI, № 258. [Заметка о встрече Москвина с подшефным ему драмколлективом Дворца культуры завода им. Сталина.]

155. Уховский А. Отзывчивый руководитель. К годовщине шефства нар. арт. СССР тов. И. М. Москвина над театральной студией Дворца культуры. Догнать и перегнать, М., завод им. Сталина, 1939; 16/X.

156. Воронина О. Радость творчества. Горьковец, М., 1940, 14/II, № 6. [Шефство Москвина над драмколлективом завода им. Сталина.]

157. Год художественного шефства. Декада моск. зрелищ, М., 1940, № 7, стр. 15. [Шефство Москвина над драмколлективом завода им. Сталина.]

158. Калужский Е. В. Московский Художественный театр Красной Армии. В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, стр. 747, 754.

См. также №№: 36, 41, 43, 51, 52, 54, 86, 88, 89, 91, 94, 133, 208, 213, 231, 236.

V. И. М. МОСКВИН — ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

159. Кандидаты, выдвинутые советским народом. Известия, М., 1937, 24/X, № 249. [О выдвижении Москвина рабочими и служащими Завода «Электросвет» в депутаты Совета Союза Верховного Совета СССР.]

160. Рабочие, творческие работники и служащие студии «Мосфильм» наметили кандидатом в депутаты Совета Союза Ивана Михайловича Москвина. Кино, М., 1937, 28/X, № 50. [Отчет о предвыборном собрании.]

161. Работники искусств выдвигают лучших людей страны в депутаты Верховного Совета Союза ССР. Сов. искусство, М., 1937, 29/X, № 50. [Отчеты о собраниях работников завода «Электросвет» и театра им. Вахтангова. Высказывания о Москвине избирателей Смыковой, Коробкова, Карпинской, Ермаковой, Безроднова.]

162. «Рабочие, работницы, инженеры, техники и служащие 7-й типографии наметили кандидатом в депутаты Совета Союза народного артиста, орденосца Ивана Михайло-

вича Москвина». Из резолюции общего собрания рабочих, работниц, инженеров, техников и служащих 7-й типографии. Раб. Москва, 1937, 4/XI, № 254.

163. Голышкин В. Встреча народного артиста СССР И. М. Москвина с избирателями Фрунзенского округа. Комс. правда, М., 1937, 4/XI, № 255.

164. Постановление Окружной избирательной комиссии от 10 ноября 1937 года. Театр, декада, М., 1937, № 33, стр. 1. [Текст постановления о регистрации И. М. Москвина кандидатом в депутаты Совета Союза.]

165. Предвыборное совещание в Киевском районе. Рабоч. Москва, 1937, 15/XI, № 261. [Отчет о совещании, выдвинувшем кандидатуру Москвина в депутаты Совета Союза.]

166. Народный артист. Вечерняя Москва, 1937, 15/XI, № 261. [О предвыборном совещании трудящихся Фрунзенского района, выдвинувших кандидатуру Москвина в депутаты Совета Союза.]

167. Васильев, секретарь парткома завода «Электросвет». Достой-

ный сын народа. Вечерняя Москва, 1937, 17/XI, № 263. [Заметка в связи с выдвижением кандидатуры Москвина в депутаты Совета Союза.]

168. Терехов А. и Берн Л. Народный артист. Вечерняя Москва, 1937, 7/XI, № 263. [В связи с выдвижением кандидатуры Москвина в депутаты Совета Союза.]

169. [Тов. Росцупкин, техник станции Чугун, о народном артисте СССР И. М. Москвине]. Рабоч. Москва, 1937, 28/XI, № 242. (Перепеч. в сборнике: «Мастера искусств депутаты Верховного Совета СССР», М., 1938). [Воспоминания зрителя о Москвине в роли Луки в спектакле МХАТ «На дне» (в г. Ельце). Поздравление Москвина в связи с выдвижением его кандидатуры в депутаты Совета Союза.]

170. Сизов А. Теплая встреча. Вахтанговец, М., 1937, № 18(34). [Отчет о встрече Москвина с активистами предприятий, выдвинувших его кандидатуру в Верховный Совет СССР, в Клубе мастеров искусств.]

171. Встреча избирателей со своим кандидатом. Иван Михайлович Москвин у рабочих фабрики им. Тельмана. Легк. индустр., М., 1937, 20/XI, № 265.

172. Халафян Н. Иван Михайлович Москвин. Сов. метро, М., 1937, 24/XI, № 160. [В связи с выдвижением его кандидатуры в депутаты Совета Союза.]

173. Карцман М. Вечер в клубе. Веч. Москва, 1937, 27/XI, № 271. [О встрече с избирателями в клубе завода «Серп и молот».]

174. Знатные люди социального искусства — кандидаты в Верховный Совет. Рабочий и театр, Л., 1937, № 11, стр. 4—5.

175. Иван Михайлович Москвин. Рабоч. Москва, 1937, 11/XII, № 283. [Заметка доверенных лиц Фрунзенского избирательного округа.]

176. Письма избирателей к И. М. Москвину. Горьковец, М., 1937, 12/XII, № 27. [Выдержки из писем в связи с выдвижением кандидатуры Москвина в Верховный Совет СССР.]

177. Голубь М. Крепкая связь с массами. Государственная работа депутата Москвина. Рабоч. Москва, 1938, 30/I, № 24.

178. Избиратели обратились к депутату. И. М. Москвин помог решить вопрос. Вечерняя Москва, 1938, 3/II, № 27.

179. За работой. Депутат И. М. Москвин. Резинщик, завод «Каучук», М., 1938, 23/III, № 40. [Очерк.]

180. Глебов А. Актер — депутат народа. Сов. искусство, М., 1938, 7/XI, № 148.

181. Работники искусств — кандидаты в депутаты местных Советов. Сов. искусство, М., 1939, 24/XI, № 83. [О выдвижении Москвина и др.]

182. Гальперин М. Утро Москвина. Декада моск. зрелищ, М., 1940, № 1, стр. 3. [Стихотворение о работе в качестве депутата Верховного Совета СССР.]

См. также №№: 16, 18, 24, 25, 27, 32, 33, 42, 71, 75, 77, 79, 81, 83, 84, 85, 208.]

VI. ТВОРЧЕСТВО И. М. МОСКВИНА

ОБЩИЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ И ОЦЕНКИ

183. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1897, 28/I, № 22; 29/I, № 23. [Две заметки в связи с бенефисом Москвина.]

184. Театр Корша. Театрал, М., 1897, кн. 26, № 126, стр. 45. [В связи с вступлением в труппу.]

185. Театр Корша. (Итоги сезона). Подп.: Б. П-ий. Театр. известия, М., 1898, 20/III, № 851.

186. Гуревич Л. Московский Художественный театр. (К 10-лет-

нему юбилею). Слово, СПБ., 1908, 12/X, № 587.

187. Эфрос Н. Силуэты «художественников». Речь, СПБ., 1909, 1/IV, № 87.

188. Соболев Ю. И. М. Москвин. Искусство, П., 1916, № 4/5, стр. 4.

189. Соболев Ю. К 25-летию сценической деятельности И. М. Москвина и Е. П. Муратовой. Рампа и жизнь, М., 1916, № 42, стр. 7.



И. М. Москвин на пароходе

190. Арабески. Подп.: Родя. Театр, М., 1916, № 1922, стр. 6.
191. Театральные профили. V. Москвин. Подп.: Тимон. Театр. Москва, М., 1922, № 27, стр. 5.
192. Эфрос Н. Московский Художественный театр. 1898—1923. М.-П., ГИЗ, 1924, стр. 94—95, 128—130, 141—144, 149, 254, 263—264, 282, 325—326, 330—339, 385—386.
193. Марков П. Современные актеры. И. М. Москвин. Кр. новь, М., 1925, № 6, стр. 283—289. (Перепеч. в хрестоматии: «Н. Львов и И. Максимов. Мастерство актера». М., 1935, стр. 264—266).
194. И. Москвин — народный артист республики. Известия, М., 1926, 30/III, № 72.
195. Соболев Ю. И. М. Москвин. Кр. нива, М., 1926, № 5, стр. 14—15.
196. Соболев Ю. И. М. Москвин. Прогр. гос. акад. театров, М., 1926, № 24, стр. 7.
197. Соболев Ю. И. М. Москвин. В его сб.: «Актеры». М., Огонек, 1926, стр. 20—27.
198. Филиппов Б. Иван Михайлович Москвин. Искусство — трудящ., М., 1926, № 11, стр. 3—4.
199. Волков Н. Театральные силуэты. И. М. Москвин. Совр. театр, М., 1927, № 1, стр. 7.
200. Соболев Ю. Москвин. Радиослушатель, М., 1930, № 9, стр. 7.
201. Блюм В. Сорок лет на сцене. Москвин. Сов. искусство, М., 1936, 17/X, № 48.
202. Глинский В. Два портрета. Театр. декада, М., 1936, № 27, стр. 5—9.
203. Любомирский С. И. М. Москвин. Колхозн. театр, М., 1936, № 3, стр. 3—15.
204. Марков П. И. М. Москвин. Театр и драмат., М., 1936, № 12, стр. 713—715.
205. Марков П. Иван Михайлович Москвин. К 40-летию сценической деятельности. Вечерняя Москва, 1936, 11/X, № 235.
206. Оттен Н. Иван Михайлович Москвин. 40-летие сценической деятельности. Рабоч. Москва, 1936, 12/X, № 236.
207. 40 лет артистической деятельности народного артиста Союза ССР Ивана Михайловича Москвина. Рабоч. и театр, Л., 1936, № 19, стр. 13.
208. Марков П. Актер, облеченный доверием народа. Иван Михайлович Москвин. Рабоч. Москва, 1937, 4/XII, № 277. [К выдвижению кандидатуры Москвина в депутаты Совета Союза.]
209. Марков П. Москвин на сцене. Вечерняя Москва, 1937, 3/XII, № 276.
210. Марков П. О Москвине. Известия, М., 1937, 21/XII, № 296. (Перепеч. в сб.: «Мастера искусств — депутаты Верховного Совета СССР», М., 1938).
211. Соболев Ю. Иван Михайлович Москвин. Сов. искусство, М., 1937, 5/XII, № 56.
212. Хмелев Н. и Чебан А. Иван Михайлович Москвин — подлинный герой труда. Горьковец, М., 1937, 5/XII, № 26.
213. Чушкин Н. Беспартийный большевик. Горьковец, М., 1937, 12/XII, № 27.
214. Волков Н. Замечательный русский актер. (К 65-летию И. М. Москвина). Правда, М., 1939, 17/VI, № 166. [Касается также работы Москвина в кино и на эстраде.]
215. Соболев Ю. Русский на-

циональный артист. Театр, М., 1938, № 10—11, стр. 156—161.

216. Хмелев Н. Наши «старички». Известия, М., 1938, 27/X, № 251.

217. Львов Я. И. М. Москвин. К 65-летию со дня рождения. Сов. искусство, М., 1939, 21/VI, № 52.

218. Народный артист. К 65-летию со дня рождения И. М. Москвина. Подп.: Бир. Декада моск. зрелищ, М., 1939, № 19, стр. 2.

219. Марков П. Москвин. В его сб.: «Театральные портреты», М.—Л., 1939, стр. 93—106.

220. Соболев Ю. И. М. Москвин. В сб.: «Мастера МХАТ», М.—Л., 1939, стр. 119—152.

221. Соболев Ю. Иван Михайлович Москвин. К 65-летию со дня рождения. Известия, М., 1939, 17/VI, № 139.

222. Токарь Х. И. М. Москвин. К 65-летию со дня рождения. Сов. Укрaina, Киев, 1939, 18/VI, № 138.

223. Толстой Ал. и Тренев К. Гордость советского театра. Известия, М., 1939, 17/VI, № 139. [Заметка к 65-летию Москвина.]

224. Волков Н. Художественники. Лит. и искусство, М., 1943, 21/III, № 12.

225. Леонидов О. Мастера Художественного театра. Вечерняя Москва, 1943, 22/III, № 67.

226. Волков Н. Москвин. К 70-летию со дня рождения. Лит. и искусство, М., 1944, 17/VI, № 25.

227. Дубылин С. И. М. Москвин. К 70-летию со дня рождения. Вечерняя Москва, 1944, 17/VI, № 143.

228. Марков П. Вдохновенный художник. (К 70-летию со дня рождения). Правда, М., 1944, 18/VI, № 146.

229. Сухов В. Мастер русской сцены. Комс. правда, М., 1944, 18/VI, № 144.

230. Хмелев Н. Гордость русского театра. (К 70-летию И. М. Москвина). Известия, М., 1944, 18/VI, № 144.

231. Щепкина-Куперник Т. Замечательный русский актер. К семидесятилетию со дня рождения И. М. Москвина. Труд, М., 1944, 18/VI, № 144.

232. Дурьлин С. Иван Михайлович Москвин. (К 70-летию И. М. Москвина). В сб.: «Театр», М., 1945, стр. 115—126.



И. М. Москвин в самолете

233. Абрамов Ал. Замечательный русский талант. Вечерняя Москва, 1946, 18/II, № 41.

234. Виленкин В. Выдающийся деятель русского театра. Правда, М., 1946, 18/II, № 42.

235. Виленкин В. И. М. Москвин на сцене Московского Художественного театра. Изд. МХАТ СССР им. Горького, М., 1946, 224 стр., с иллюстр.

236. Волков Н. Художник бессмертной славы. Известия, М., 1946, 17/II, № 42.

237. Дурьлин С. Гордость русской сцены. Памяти И. М. Москвина. Комс. правда, М., 1946, 19/II, № 43.

238. Дурьлин С. Народный артист. Сов. искусство, М., 1946, 23/II, № 9.

239. Крути И. И. М. Москвин. Лит. газ., М., 1946, 23/II, № 9.

240. Щепкина-Куперник Т. И. М. Москвин. Театр, М., 1946, № 1—2, стр. 60—64.

241. Щепкина-Куперник Т. Любимый артист русского народа Огонек, М., 1946, № 8, стр. 17.

См. также №№: 101, 102, 112, 117, 118.

242. [Эфрос Н.] Ученические спектакли. Подп.: — Ф — Новости дня, М., 1896, 1/III, № 4572. [Отзыв об исполнении в драм. училище Московской филармонии ролей: доктора Ранка («Нора» Ибсена), Бальзамина («За чем пойдешь, то и найдешь» Островского) и Чирикова («В старые годы» Шпагинского).]

Об исполнении двух первых ролей см. также №№ 192, 297.]

243. [Объявления о предстоящих спектаклях Ярославского гор. театра с указанием на участие в них Москвина.] Ярославск. листок объявлений, 1896, 26/IX, № 109; 1/X, № 111; 3/X, № 112; 5/X, № 113; 8/X, № 114; 10/X, № 115; 12/X, № 116; 15/X, № 117; 17/X, № 118; 19/X, № 119; 20/X, № 120; 26/X, № 122; 29/X, № 123; 31/X, № 124; 2/XI, № 125; 5/XI, № 126; 9/XI, № 128; 12/XI, № 129; 14/XI, № 130; 16/XI, № 131; 19/XI, № 132; 21/XI, № 133; 23/XI, № 134; 26/XI, № 135; 28/XI, № 136; 30/XI, № 137; 3/XII, № 138; 5/XII, № 139; 10/XII, № 140; 12/XII, № 141; 14/XII, № 142; 17/XII, № 143; 19/XII, № 144; 28/XII, № 146.

1897, 9/I, № 2; 11/I, № 3; 14/I, № 4; 16/I, № 5; 18/I, № 6; 21/I, № 7; 23/I, № 8; 25/I, № 9; 28/I, № 10; 4/II, № 13; 6/II, № 14; 8/II, № 15; 13/II, № 17; 15/II, № 18.

244. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 1/X, № 214. [В драме «На жизненном пиру» Александрова.]

245. Театр и музыка. Подп.: Alpha. Ярославск. губ. вед., 1896, 3/X, № 215. [В драме Шпагинского «В старые годы».]

246. Театр и музыка. Подп.: Alpha. Ярославск. губ. вед., 1896, 6/X, № 218. [В водевиле «Слабая струна».]

247. Театр и музыка. Подп.: N. Ярославск. губ. вед., 1896, 9/X, № 220. [В роли Оргона («Тартюф» Мольера).]

248. Театр и музыка. Подп.: Вл-ов. Ярославск. губ. вед., 1896, 13/X, № 224. [О роли Счастливецва («Лес» Островского).]

249. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 15/X, № 225. [В водевиле «Слабая струна».]

250. Театр и музыка. Подп.: Вл-ов. Ярославск. губ. вед., 1896, 19/X, № 229. [В пьесе Стаховича «Ночное».]

251. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 19/XI, № 252. [В роли Елеси («Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского).]

252. Театр и музыка. Подп.: Леонид З. Ярославск. губ. вед., 1896, 30/XI, № 260. [В роли Августа в оперетте Эрве «Мамзель Нитуш».]

253. Театр и музыка. Подп.: М. Ч. Ярославск. губ. вед., 1896, 1/XII, № 261. [В роли Дергачева («Последняя жертва» Островского).]

254. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 4/XII, № 263. [В роли Скарчафико («Принцесса Греза» Ростана).]

255. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 15/XII, № 264. [В водевиле «Русские песни в лицах».]

256. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 10/XII, № 267. [В пьесах «Выше судьбы» Невежина и «Ночное» Стаховича и о предстоящем выступлении в водевиле «Цыганские песни в лицах».]

257. Театр и музыка. Подп.: М. Ч. Ярославск. губ. вед., 1896, 16/XII, № 272. [В роли Шуйского («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого).]

258. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1896, 20/XII, № 276. [В пьесе Островского «Волки и овцы» и в водевиле «Цыганские песни в лицах».]

259. Розанов В. Театр и музыка. Ярославск. губ. вед., 1897, 23/I, № 18. [В пьесе Островского «Трудовой хлеб».]

260. Кусковский театр. Театрал, М., 1897, кн. 18, № 118, стр. 37, 41. [В ролях Несветаева («Не так страшен чорт, как его малюют» Тарновского) и Митрофанушки («Недоросль» Фонвизина).]

261. Кусковский театр. Театрал, М., 1897, кн. 20, № 120, стр. 52. [В роли Краснопольского («Заяц» Мясницкого).]

262. [Сообщения о предстоящих спектаклях театра Корша с указанием на участие в них Москвина]. Театр. известия, М., 1897, 15/VIII, № 690; 17/VIII, № 691; 18/VIII,

№ 692; 19/VIII, № 693; 22/VIII,
№ 696; 3/IX, № 704; 12/IX,
№ 712; 15/IX, № 713; 19/IX,
№ 717; 21/IX, № 718; 24/X,
№ 746; 2/XI, № 753; 12/XI,
№ 762; 16/XI, № 765; 19/XII,
№ 799.

1898, 4/I, № 801; 8/I, № 804;
9/I, № 805; 16/I, № 811; 23/I,
№ 817; 30/I, № 823; 6/II, № 828;
9/II, № 830; 11/II, № 832.

263. Театр Корша. Подп.:
В. П. Театрал, М., 1897, кн. 25,
№ 125, стр. 73—75. [В роли Боб-
чинского («Ревизор» Гоголя).]

264. Театр Корша. Театрал,
М., 1897, кн. 39, № 139, стр. 13.
[В роли старика Моора («Разбойни-
ки» Шиллера).]

265. Театр Корша. Театр и
искусство, СПб., 1897, № 44,
стр. 791. [То же.]

266. Театр Корша. Театрал,
М., 1897, кн. 29, № 129, стр. 44. [В
роли Фламана («Тюркаре» Леса-
жа).]

267. Театр Корша. Театрал,
М., 1898, кн. 2, № 152, стр. 124.
[Заметка в связи с посещением спек-
такля «Ревизор» венским артистом
Левинским.]

268. Театр Корша. Театрал,
М., 1898, кн. 3, № 153, стр. 75.
[В роли Баранова («Дамский вагон»
Байкова).]

269. Коршевы в Тифлисе.
Театр. известия, М., 1898, 16/IV,
№ 858. [В спектакле «Ревизор»].

КРИТИКА 1898—1945 гг.

1. ЦАРЬ ФЕДОР

«Царь Федор Иоаннович». А. К. Толстого.

270. [Голоушев С.]. Открытие
Художественно-общедоступного театр-
а, (Москва). Подп.: Глаголь. Курь-
ер, М., 1898, 15/X, № 284.

271. [Голоушев С.]. Художе-
ственно-общедоступный театр. («Царь
Федор Иоаннович». На 3-м представ-
лении). Подп.: Глаголь. Курьер, М.,
1898, 19/X, № 288.

272. [Игнатов И.]. «Царь Фе-
дор Иоаннович», трагедия в 5 дей-
ствиях А. К. Толстого. Русск. вед.,
М., 1898, 16/X, № 225.

273. Осипов А. Художественно-
общедоступный театр. «Царь Федор
Иоаннович». Русск. слово, М., 1898,
16/X, № 288.

274. [Ремезов М. Н.]. Совре-
менное искусство. Подп.: Ан. Русск.
мысль, М., 1898, кн. 11, стр. 196—
198.

275. [Флеров С.]. Художествен-
но-общедоступный театр. «Царь Фе-
дор Иоаннович», трагедия в 5 действ.
и 10 карт. гр. А. К. Толстого. Подп.:
С. Васильев. Моск. вед., 1898, 19/X,
№ 288.

276. Художественно-обще-
доступный театр. Русск. сло-
во, М., 1899, 13/II, № 144. [От-
чет о 50-м представлении трагедии.]

277. Художественно-обще-
доступный театр. Моск. вед.,
1899, 15/X, № 284.

278. «Царь Федор». Русск.
слово, М., 1899, 24/II, № 55.

279. Московский Художе-
ственный театр в Берлине.
Театр и иск., СПб., 1906, № 8,
стр. 124—125.

280. Агов Д. Театр и музыка.
Россия, СПб., 1910, 15/V.

281. Московский Художе-
ственный театр. «Царь Фе-
дор Иоаннович». Подп.: Омега.
Петерб. газ., 1910, 24/IV, № 110.

282. [Арабажин К.]. Москов-
ский Художественный театр. Подп.:
Арн. К. Бирж. вед., СПб., 1910,
25/IV, № 11680.

283. [Беляев Ю.]. «Царь Федор
Иоаннович» Толстого. Подп.: Ю. Б.
Нов. время, СПб., 1910, 26/IV,
№ 12255.

284. Бобринцев-Пушкин А.
Гастроли Московского Художе-
ственного театра. «Царь Федор Иоанно-
вич». Театр и искусство, СПб., 1910,
№ 18, стр. 371—373.

285. Боцяновский В. У мо-
сквичей. Новая Русь, СПб., 1910,
25/IV, № 107.

286. Слонимская Ю. Мо-
сковский Художественный театр.
«Царь Федор Иоаннович». День,
СПб., 1913, 23/IV, № 107.

287. [Художественный те-
атр]. Русск. вед., М., 1913, 5/III,
№ 53.

288. Соболев Ю. Летопись Ху-
дожественного театра. Сезоны 1898—
1905 гг. В сб.: «Московский Худо-
жественный театр», т. I, М., 1913,
стр. 43, 48—49.

289. Эфрос Н. Детство Художественного театра. В сб.: «Московский Художественный театр», т. I. М., 1913, стр. 20—21.

290. [Ярцев П.]. Спектакли Московского Художественного театра. Подп.: П. Я. Речь, СПб., 1913, 23/IV, № 109.

291. Вильде Н. Художественный театр. «Царь Федор». Голос Москвы, 1914, 30/X, № 250.

292. «Царь Федор». Русск. вед., М., 1916, 9/III, № 56. [Заметка о 250-м спектакле].

293. С[оболев] Ю. Художественный театр. Театр. курьер, М., 1918, 17/IX, № 1.

294. Московские письма. Подп.: Лухог. Вестн. общ.-полит. жизни, искусства, театра и лит., П., 1918, № 5, стр. 6.

295. Художественный театр. В 300-й раз. Подп.: Н. Вестник театра, М., 1920, № 49, стр. 11.

296. Соболев Ю. Четверть века тому назад. (Юбилей «Царя Федора»). Труд. копейка, М., 1923, 6/X, № 41.

297. Пугачев А., Линин А. и Гринц Т. «Царь Федор Иоаннович» в Московском Художественном театре. (Материалы для реконструкции спектакля 14 октября 1898 г.). Баку, 1925, стр. 28—36. [Есть также краткий отзыв об исполнении роли доктора Ранка («Нора» Ибсена) и Бальзаминова («За чем пойдешь, то и найдешь» Островского) в Филармоническом училище.]

298. Дрейден С. Московский Художественный в Ленинграде. Лен. правда, 1927, 2/VI, № 124.

299. Загорский М. «Царь Федор Иоаннович». Театр. декада, М., 1935, № 33, стр. 8—9.

300. Шестисотый спектакль. Сов. искусство, М., 1936, 29/II, № 10. [Письмо К. С. Станиславского к Москвину].

301. Розенталь С. Жизнь спектакля. Театр и драматургия, М., 1938, № 4, стр. 228—231.

302. Ростокский Б. и Чушкин Н. Жизнь одного спектакля. («Царь Федор Иоаннович»). Театр, М., 1938, № 10—11, стр. 78—108.

303. Ростокский Б. и Чушкин Н. «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ. М.—Л., ВТО, 1938, стр. 105—127.

304. Крути И. На юбилее ху-

дожников. Лит. и искусство, М., 1943, 30/X, № 44.

305. Загорский М. О прошлом и будущем. Сов. искусство, М., 1945, 14/IX, № 37.

См. также №№: 34, 100, 105, 111, 112, 192.

2. ПОДЪЧИЙ

«Самоуправцы» Писемского

306. Театральная хроника. Новости дня, М., 1898, 5/XI, № 5545.

3. ТЕСМАН

«Эдда Габлер» Г. Ибсена

307. Кичеев Петр. «Эдда Габлер». Русск. слово, М., 1899, 20/XI, № 321.

308. [Флеров С.]. Театральная хроника. Художественно-общедоступный театр. «Эдда Габлер» Ибсена. Подп.: С. Васильев, Моск. вед., 1899, 22/XI, № 322.

4. ФАБИГ

«Геншель» Г. Гауптмана

309. [Фейгин Я.]. «Извозчик Геншель» на сцене Художественного театра. Подп.: Ин. Курьер, М., 1899, 17/X, № 287.

310. [Эфрос Н.]. «Геншель № 3-й». Подп.: — Ф —. Новости дня, М., 1899, 8/X, № 5880.

5. БРАУН

«Одинокие» Г. Гауптмана

311. «Одинокие». Новости дня, М., 1899, 31/XII, № 5963.

312. [Фейгин Я.]. «Одинокие». (Драма Гергардта Гауптмана. Художественно-общедоступный театр). Подп.: Ин. Курьер, М., 1899, 21/XII, № 352.

313. Беляев Ю. Художественный театр. «Одинокие». Нов. время, СПб., 1901, 22/II, № 897.

314. [Бентовин Б.]. Московские гастролеры. Подп.: Импрессионист. Новости и Бирж. газ., СПб., 1901, 22/II, № 52.

315. [Флеров С.]. Московский Художественный театр в Петербурге. Подп.: С. Васильев, Моск. вед., 1901, 26/II, № 56.

316. [Кугель А.]. Спектакли Московского Художественного театра. «Одинокие», драма Г. Гауптмана. Подп.: Ното повус. Петерб. газ., 1901, 21/II, № 50.

6. БОБЫЛЬ

«Снегурочка» А. Островского

317. Вторая «Снегурочка». Новости дня, М., 1900, 25/IX, № 6231.

318. [«Снегурочка» Островского. Художественно-общедоступный театр]. Подп.: Л. Р. Сев. курьер, СПб., 1900, 28/IX, № 312.

319. [Флеров С.]. «Снегурочка» Островского. Художественно-общедоступный театр. Подп.: С. Васильев. Моск. вед., 1900, 2/X, № 272.

320. [Эфрос Н.]. «Снегурочка». Подп.: —Ф—. Новости дня, М., 1900, 27/IX, № 6283.

7. МАРТЕН КИЛЬ

«Доктор Штокман» Г. Ибсена

321. [Эфрос Н.]. «Доктор Штокман» в Московском Художественном театре. Подп.: Старый друг. Театр, М., 1908, № 301, стр. 4—5.

8. РОДЕ

«Три сестры» А. Чехова

222. Эфрос Н. «Три сестры». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. П., 1919, стр. 72.

9. АРНОЛЬД КРАМЕР

«Микаэль Крамер» Г. Гауптмана

323. Михаил Крамер. Подп.: С. П. Русск. слово, М., 1901, 29/X, № 298.

324. Рок[шанин] Н. Из Москвы. (Очерки и снимки). Новости и Бирж. газ., СПб., 1901, 3/XI № 303.

325. Театральная хроника. Моск. вед., 1901, 12/XI, № 312.

326. Ф[ейг]ин Я. Художественный театр. Курьер, М., 1901, 29/X, № 290 и 30/X, № 300.

327. Ярцев П. Московские письма. Театр и искусство, СПб., 1901, № 45, стр. 813.

328. [Беляев Ю.]. Театр и музыка. Подп.: Ю. Б. Нов. время, СПб., 1902, 14/III, № 9348.

329. [Бентовин Б.]. Микаэль Крамер. Подп.: Импрессионист. Новости и Бирж. газ., СПб., 1902, 14/III, № 72.

330. [Измайлов А.]. «Михаил Крамер», драма Г. Гауптмана. (Спектакль Московской Художественной труппы). Подп.: Смоленский.

Бирж. вед., СПб., 1902, 14/III, № 71.

331. [Кугель А.]. Московский Художественный театр. Подп.: Номе повус. Петерб. газ., 1902, 13/III, № 70.

332. Московский Художественный театр. «Микаэль Крамер», драма Гергардта Гауптмана. Подп.: Ш—ль. С.-Петербург. вед., 1902, 14/III, № 71.

333. Яблоновский С. Михаил Крамер. В его сб.: «О театре». [М., 1909], стр. 87—90.

См. также № 192.

10. ЛУКА

«На дне» М. Горького

334. «На дне» М. Горького. (Художественный театр, спектакль 18 декабря). Подп.: И. Русск. вед., М., 1902, 20/XII, № 351.

335. А [йхенвальд] Ю. Современное искусство. Русск. мысль, М., 1903, кн. 1, стр. 228—238.

336. Батюшков Ф. Театральные заметки. III. «На дне» М. Горького в Московском Художественном театре. Мир божий, СПб., 1903, № 1, отд. 2, стр. 96—107.

337. [Кугель А.]. Открытие спектаклей Московского Художественного театра. «На дне». М. Горького. Подп.: Номе повус. Петерб. газ., 1903, 8/IV, № 94.

338. Э [фрос] Н. Из Москвы. Театр и искусство, СПб., 1903, № 1, стр. 15—16.

339. [Голоушев С.]. «На дне». Подп.: Сергей Глаголь. Театр, М., 1912, № 1003, стр. 5—6.

340. Юрьев М. Летопись Художественного театра. Сезоны 1902—1905 гг. В сб.: «Московский Художественный театр», т. I. М., 1914, стр. 84.

341. Яблоновский С. «На дне» М. Горького. Русск. слово, М., 1916, 26/IV, № 95.

342. [Эфрос Н.]. «На дне». Пьеса М. Горького в постановке Моск. Художественного театра, М., ГИЗ, 1923, стр. 85—97.

343. Мазинг Б. Москвин. Кр. газ. (веч. вып.). Л., 1927, 2/IV, № 87.

344. Москвин в Ленинграде. Подп.: С. Лен. правда, 1927, 3/IV, № 76.

345. «На дне». Подп.: И. Жизнь искусства; Л., 1927, № 24, стр. 11—12.

346. Державин Конст. Дра- тургия М. Горького на русской сце- не. В сб.: «Горький и театр», Л., 1933, стр. 118.

347. Тальников Д. Заметки об актере. Веч. Москва, 1934, 11/X, № 235.

348. Березарк И. Разоблачение угешительства. Звезда, Л., 1937, № 6, стр. 169—170.

349. Дурьлин С. Горький на сцене. В сб.: «Горький и театр», М., 1938, стр. 241—242.

350. Дурьлин С. 35-летие «На дне». Вечерняя Москва, 1938, 4/I, № 3.

351. Юзовский Ю. 35-летие постановки пьесы «На дне». Юби- лейный спектакль Московского Худо- жественного театра. Правда, М., 1938, 2/I, № 2.

352. Юзовский Ю. «На дне», М. Горького. Лит. критик, М., 1938, № 7, стр. 37, 41, 53—57; № 8—9, стр. 48—54.

353. Юзовский Ю. Идеи и об- разы. В сб.: «На дне» М. Горького. Материалы и исследования, М.—Л., 1940, стр. 37—38, 104, 112—116.

См. также №№: 53, 169, 192

11. КРАП

«Столпы общества» Г. Ибсена

354. А[йхенвальд] Ю. Совре- менное искусство. Русск. мысль, М., 1903, кн. 3, стр. 275—281.

355. «Столпы общества», комедия в 4 действ., соч. Генриха Ибсена, на сцене Художественного театра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1903, 3/III, № 61.

12. ГАЙ ЛИГАРИЙ

«Юлий Цезарь» В. Шекспира

356. «Юлий Цезарь» на сце- не Художественного теат- ра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1903, 17/XI, № 315.

13. ЕПИХОДОВ

«Вишневый сад» А. Чехова

357. А[йхенвальд] Ю. Сов- ременное искусство. Русск. мысль, М., 1904, кн. 2, стр. 255—263.

358. «Вишневый сад» Подп.: Эспе. Русский листок, М., 1904, 21/I № 20.

359. «Вишневый сад» А. П. Чехова. Первое представ- ление в Петербурге 1-го апреля 1904 г. Подп.: Чацкий. Петерб. газ., 1904, 2/IV, № 90.

360. Гуревич Л. Возрождение театра. (По поводу спектаклей Мо- сковского Художественного театра). Образование, СПб., 1904, № 4, стр. 75—96, отд. III.

361. Из театральной жиз- ни. Подп.: В. Л. Театр и искусство, СПб., 1904; № 16, стр. 333.

362. [Измайлов А.]. «Вишне- вый сад», пьеса А. П. Чехова. Подп.: Смоленский. Бирж. вед., СПб., 1904, 3/IV, № 168.

363. Кугель А. Заметки о Московском Художественном театре. Театр и искусство, СПб., 1904, № 15, стр. 302—306.

364. «Вишневый сад» на сцене Художественного те- атра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1904, 7/II, № 38.

365. [Эфрос Н.]. Исполнение «Вишневого сада». Подп.: —Ф—, Новости дня, М., 1904, 23/I, № 7410.

366. Эфрос Н. «Вишневый сад». Пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного теат- ра. Светозар, П., 1919, стр. 85—86.

367. Соболев Ю. Образы «Вишневого сада». Сов. искусство, М., 1934, 11/VII, № 32.

368. Тальников Д. Театр ав- тора. Лит. современник, М., 1936, № 2, стр. 196.

См. также №№: 112, 192.

14. 1-й СЛЕПОРОЖДЕННЫЙ

«Слепые» М. Метерлинка

369. А[йхенвальд] Ю. Совре- менное искусство. Русск. мысль, М., 1904, кн. 10, стр. 277—280.

370. Батюшков Ф. Театраль- ные заметки. Метерлинка и Чехов в исполнении артистов Московского Художественного театра. Мир божий, СПб., 1905, № 6, стр. 15—27 (отд. 2).

15. ЛЬВОВ

«Иванов» А. Чехова

371. «Иванов», драма в 4-х действиях А. П. Чехова, на сцене Художественного театра в первый раз, во вторник, 19 октября. Подп.: Exter. Моск. вед., 1904, 25/X, № 295.

372. Эфрос Н. Из Москвы. Те- атр и искусство, СПб., 1904, № 44, стр. 778—780.

373. [Арабажин К.]. Московский Художественный театр. «Иванов». Подп.: Solus. Новости и Бирж. газ., СПб., 1905, 21/IV, № 100.

374. «Иванов», драма Чехова на сцене Художественного театра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1907, 8/XI, № 256.

375. [Мамонтов С.] Обновленный «Иванов». Подп.: Матов. Русск. артист, М., 1907, № 7, стр. 99—100.

См. также № 192.

16. ДЬЯЧОК

«Хирургия». Инсценировка
рассказа А. Чехова

376. «У монастыря», драма в 3 действ., П. М. Ярцева. Миниатюры из рассказов А. П. Чехова на сцене Художественного театра, в первый раз в вторник, 21 декабря. Подп.: Exter. Моск. вед., 1904, 28/XII, № 358.

17. ОСВАЛЬД

«Привидения» Г. Ибсена

377. А [йхенвальд] Ю. Современное искусство. Русск. мысль, М., 1905, кн. 4, стр. 243—246.

378. «Привидения». Подп.: И. Л. Русск. листок, М., 1905, 3/IV, № 91.

379. «Призраки», драма в 3-х действиях Ибсена, на сцене Художественного театра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1905, 4/IV, № 93.

380. Эфрос Н. Из Москвы. Театр и искусство, СПб., 1905, № 15, стр. 240—241.

18. ЗАГОРЕЦКИЙ

«Горе от ума» А. Грибоедова

381. Эф[рос] Н. «Горе от ума» в Художественном театре. Новый путь, М., 1906, 28/XI, № 86.

382. [Старк Э.] Эскизы. Гастроли Московского Художественного театра. Подп.: Зигфрид. С.-Петербург. вед., 1907, 26/IV, № 907.

383. Яблоновский С. «Горе от ума». В его сб.: «О театре», [М., 1909], стр. 151—152.

384. Соболев Ю. В старом доме... (К возобновлению «Горя от ума»). Рампа и жизнь, М., 1914, № 44, стр. 2—4.

385. Эф[рос] Н. Художественный театр. Русск. вед., М., 1914, 28/X, № 248.

386. Эфрос Н. «Горе от ума» на сцене Московского Художественного театра. В кн.: «Вл. Ив. Немирович-Данченко. «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра», М.—П., ГИЗ, 1923, стр. 144.

387. Марков П. «Горе от ума». Правда, М., 1925, 28/I, № 22.

388. Соболев Ю. «Горе от ума» в Художественном театре. Известия, М., 1925, 31/I, № 23.

389. Эрманс В. Отцы и дети. Нов. зритель, М., 1925, № 5, стр. 8. В постановке 1938 г., см. также №№: 538—540.

19. ОТЕРМАН

«Драма жизни» К. Гамсуна

390. Вас[илевский] Л. Московский Художественный театр. «Драма жизни». Речь, СПб., 1907, 6/V, № 105.

391. Гастроли Московского Художественного театра. Подп.: Авель. Наша газ., СПб., 1907, 14/V, № 1.

392. «Драма жизни» на сцене Художественного театра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1907, 17/II, № 39.

393. Из Москвы. Подп.: Н. Г. Театр и искусство, СПб., 1907, № 8, стр. 140—141.

394. [Малахьева]-Мирович В. «Драма жизни». (По поводу первого представления в Художественном театре). Речь, СПб., 1907, 16/II, № 40.

395. Тамарин Н. Спектакли Московского Художественного театра. «Драма жизни» Гамсуна. Слово, СПб., 1907, 6/V, № 141.

396. Эф[рос] Н. «Драма жизни». Парус, М., 1907, № 1, стр. 3.

397. [Эфрос Н.]. О «Драме жизни». Подп.: Старик. Театр и искусство, СПб., 1907, № 19, стр. 320—322.

См. также № 192.

20. КАСТЬЯНОВ

«Стены» С. Найденова

398. [Голоушев С.]. «Стены» С. Найденова на сцене Художественного театра. Подп.: Сергей Глаголь. Моск. еженед., 1907, № 14, стр. 63—67.

399. Театральные брызги. Подп.: Старый театрал. Театр, М., 1907, № 11, стр. 8—10.



И. М. Москвин. Пестово, 1940 г.

400. «Стены». Подп.: Эфрит. Театр, М., 1907, № 11, стр. 4—8

401. Художественный театр. «Стены», драма в 4-х д. С. А. Найденова. Подп.: В. П. Голос Москвы, 1907, 5/IV; № 81.

21. САМОЗВАНЕЦ

«Борис Годунов» А. Пушкина

402. Айхенвальд Ю. Литературные заметки. Русск. мысль, М., 1907, кн. 11, стр. 119—122.

403. «Борис Годунов» на сцене Художественного театра. Подп.: Exter. Моск. вед., 1907, 17/X, № 237.

404. Ежов Н. Московские театры. (Корреспонденция «Нового времени»). Нов. время, СПб., 1907, 15/XI, № 11379.

405. Малахиева-Мирович В. «Борис Годунов» на сцене Московского Художественного театра. Речь, СПб., 1907, 14/X, № 243.

406. [Мамонтов С.]. «Борис Годунов» в Художественном театре.

Подп.: Матов. Русск. артист, М., 1907, № 2, стр. 18—19.

407. Россов Н. Пушкинский «Борис Годунов» у художественников. Театр и искусство, СПб., 1907, № 44, стр. 718—721.

408. [Старк Э.]. Эскизы. Подп.: Зигфрид. С.-Петерб. вед., 1907, 10/XI, № 250.

409. Эфрос Н. Из Москвы. Театр и искусство, СПб., 1907, № 43, стр. 702—705.

410. Ярцев П. Театральное искусство и сценическое творчество. Золотое руно, М., 1907, № 10, стр. 78—81.

411. Ярцев П. «Борис Годунов» в Художественном театре. Утро России, М., 1907, 12/X, № 23.

412. Яблоновский С. Борис Годунов. В его сб.: «О театре». [М., 1909], стр. 180—187.

413. Соболев Ю. Летопись Художественного театра. Сезоны 1904—1913 гг. В сб.: «Московский Художественный театр», т. II. М., [1914.] стр. 43, 67, 75—76, 77, 92. [Об исполнении Москвиным ролей Самозванца, Голутвина («На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Протасова («Живой труп» Л. Толстого), Бобчинского («Ревизор» Гоголя)].

414. Дурьлин С. Пушкин и театр. «Борис Годунов» на сцене. Театр и драмат., М., 1936, № 9, стр. 524.

415. Загорский М. Пушкин и театр. Изд. «Искусство», М.—Л., 1940, стр. 289.

См. также № 192.

22. КОТ

«Синяя птица» М. Метерлинка

416. Басаргин А. «Синяя птица» на сцене Художественного театра. Моск. вед., 1908, 8/X, № 233.

417. На вчерашней премьере Московского Художественного театра. Театр, М., 1908, № 281, стр. 3—4.

418. Художественный театр в Петербурге. Театр, М., 1909, № 428, стр. 4—6.

23. БОБЧИНСКИЙ

«Ревизор» Н. Гоголя

419. Беляев Ю. Театральные заметки. Новое время, СПб., 1909, 3/IV, № 11873.

См. также № 413.

24. ГОЛУТВИН

«На всякого мудреца довольно простоты»
А. Островского

420. [Ашкинази В.]. Вечер Островского. Подп.: Азов Вл. Речь, СПб., 1910, 23/IV, № 106; то же — Совр. слово, СПб., 1910, 23/IV, № 825.

421. Бескин Э. Островский в Художественном театре. «На всякого мудреца довольно простоты». Раннее утро, М., 1910, 14/III, № 60.

422. Кугель А. Театральные заметки. Театр и искусство, СПб., 1910, № 12, стр. 258; № 18, стр. 374.

423. Львов Я. «На всякого мудреца» в Художественном театре. Новости сезона, М., 1910, № 1943, стр. 5.

424. [Назаревский Б.]. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского на сцене Художественного театра. Подп.: Бэн. Моск. вед., 1910, 8/III, № 63.

425. [Эфрос Н.]. «На всякого мудреца». Подп.: Старый друг. Театр, М., 1910, № 761, стр. 4.

426. Яблоновский С. Художественный театр. «На всякого мудреца довольно простоты». Русск. слово, М., 1910, 12/III, № 58.

427. Мамонтов С. «На всякого мудреца довольно простоты». Русск. слово, М., 1912, 9/XI, № 259.

428. Мазинг Б. «На всякого мудреца...» Рабоч. и театр. Л., 1927, № 25, стр. 10.

См. также № 413.

25. СНЕГИРЕВ

«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского

429. Бескин Э. Московские письма. Театр и искусство, СПб., 1910, № 42, стр. 781—782.

430. Бескин Э. «Карамазовы» на сцене. Раннее утро, М., 1910, 15/X, № 237.

431. Львов Я. «Братья Карамазовы» в Художественном театре. Рампа и жизнь, М., 1910, № 42, стр. 686—687.

432. Львов Я. На «Братях Карамазовых». Новости сезона, М., 1910, № 2050, стр. 5—8.

433. [Старк Э.]. «Карамазовы» в Художественном театре. Подп.: Зигфрид. С.-Петербур. вед., 1910, 26/XI, № 267.



И. М. Москвин на летних вакациях

434. Шебуев Н. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра, М., [1910], стр. 10—14.

435. Юрьев М. Художественный театр. «Братья Карамазовы». Рампа и жизнь, М., 1910, № 44, стр. 715—717.

436. Яблоновский С. Художественный театр. Русск. слово, М., 1910, 14/X, № 236.

437. Гуревич Л. Через Чехова к Достоевскому. Речь, СПб., 1911, 3/V, № 119.

438. Кизеветтер А. Искусство, театр и музыка. Русск. мысль, М., 1911, кн. 1, стр. 226—228.

439. Потапенко И. Гастроли Московского Художественного театра. Театр и искусство, СПб., 1911, № 16, стр. 339.

См. также №№: 65, 192.

26. ПРОТАСОВ

«Живой труп» Л. Толстого

440. Бескин Э. Московские письма. Театр и искусство, СПб., 1911, № 40, стр. 741.

441. Волконский С. «Живой труп». (Московский Художественный

- театр). Русск. худ. летоп., СПб., 1911, № 14, стр. 218—224. (Перепеч. в его сб.: «Художественные отклики». СПб. «Аполлон», 1912, стр. 61—66).
442. Гуревич Л. «Живой труп» в Художественном театре. Всеобщ. ежемесячник, СПб., 1911, кн. 11, стр. 97—109.
443. Ежов Н. «Живой труп». Нов. время, СПб., 1911, 26/IX, № 12766.
444. «Живой труп». Обзорение театров, СПб., 1911, 23/IX, № 1522, стр. 9—10.
445. Игнатов И. «Живой труп». (Художественный театр). Русск. вед., М., 1911, 24/IX, № 219.
446. [Нелидов В.]. Художественный театр. «Живой труп». Подп.: Архелай. Русское слово, М., 1911, 24/IX, № 219.
447. Эфрос Н. «Живой труп» в Художественном театре. Речь, СПб., 1911, 25/IX, № 263.
448. Овсянко-Куликовский Д. «Живой труп». Речь, СПб., 1911, 16/X, № 284.
449. [Туркин Н.]. «Живой труп». в Художественном театре. Подп.: Дий Одинокый. Рампа и жизнь, М., 1911; № 40, стр. 6—10.
450. Эфрос Н. «Живой труп» на сцене Художественного театра. Студия, М., 1911, № 1, стр. 4—7.
451. [Эфрос Н.]. «Живой труп». Подп.: Старый друг. Театр, М., 1911, № 913, стр. 6—8.
452. [Эфрос Н.]. «Федя Протасов». Подп.: Старый друг. Театр, М., 1911, № 914, стр. 4—6.
453. [Ашкинази В.]. Московский Художественный театр. «Живой труп». Подп.: Азов, Влад. Соврем. слово, СПб., 1912, 29/III, № 1517.
454. Гуревич Л. Гастроли Художественного театра. Запросы жизни, СПб., 1912, № 15, стр. 927—930.
455. [Измайлов А.]. Гастроли Московского Художественного театра. «Живой труп» Толстого. Подп.: Смоленский. Бирж. вед., СПб., 1912, 28/III, № 12857.
456. Конради П. Московский Художественный театр. «Живой труп». Нов. время, СПб., 1912, 29/III, № 12946.
457. Эфрос Н. Москва. Драма. Ежег. имп. театров, М., 1912, вып. 4, стр. 127—128.
458. Дурьлин С. «Живой труп». К 25-летию со дня первой постановки. Театр. декада, М., 1936, № 26, стр. 8—9.
459. Дурьлин С. «Живой труп». Декада моск. зрелищ, М., 1938, № 12, стр. 4.
460. Никулин Л. Один год МХАТ. Огонек, М., 1945, № 44, стр. 29—30.
- См. также №№: 105, 192, 413.

27. КОРОМЫСЛОВ

«Екатерина Ивановна» Л. Андреева

461. Костомаров Н. «Екатерина Ивановна». Русск. молва, СПб., 1912, 21/XII, № 13.
462. [Назаревский Б.]. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра. Подп.: Бэн. Моск. вед., 1912, 29/XII, № 300.
463. Смирнов А. «Екатерина Ивановна». Театр, М., 1912, № 1195, стр. 6.
464. Эфрос Н. «Екатерина Ивановна». Речь, СПб., 1912, 20/XII, № 349.
465. Яблоновский С. «Екатерина Ивановна». Русск. слово, М., 1912, 19/XII, № 292.
466. Степпун Ф. «Екатерина Ивановна» Л. Андреева на сцене Художественного театра. Сев. записки, СПб., 1913, № 2, стр. 124—131.

28. ПРОКОФИЙ

«Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина

467. Бескин Э. Большой спектакль. Театр, газ., М., 1914, № 49, стр. 3.
468. [Ежов Н.]. «Смерть Пазухина». Подп.: Н. Е. Нов. время, П., 1914, 10/XII, № 13919.
469. Игнатов И. Художественный театр. Русск. вед., М., 1914, 4/XII, № 279.
470. Измайлов А. Художественный театр. «Смерть Пазухина». Комедия Салтыкова-Щедрина. Русск. слово, М., 1914, 4/XII, № 279.
471. Койранский А. «Смерть Пазухина». (Художественный театр). Утро России, М., 1914, 4/XII, № 301.

472. [Назаревский Б.]. «Смерть Пазухина». Подп.: Бэн. Моск. вед., 1914, 4/XII, № 281.

473. «Смерть Пазухина» в Московском Художественном театре. Обзор театров, П., 1914, 7/XII, № 2608, стр. 17—18.

474. Соболев Ю. «Смерть Пазухина». Театр, М., 1914, № 1611, стр. 5—6.

475. Эфрос Н. Апофеоз быта. (Шедрин в Художественном театре). Речь, П., 1914, 5/XII, № 329.

476. [Арабажин К.]. Московский Художественный театр. Подп.: Solus. Бирж. вед., П., 1915, 3/V, № 14821.

477. Боцяновский В. «Смерть Пазухина». (Московский Художественный театр). Бирж. вед., П., 1915, 3/V, № 14822.

478. Гуревич Л. Гастроли Художественного театра. «Смерть Пазухина». Речь, П., 1915, 4/V, № 121.

479. [Кугель А.]. Спектакли Художественного театра. («Смерть Пазухина»). Подп.: Ното повус. День, П., 1915, 4/V, № 121.

480. [Старк Э.]. Эскизы. (Московский Художественный театр). Подп.: Зигфрид. Петрогр. вед., 1915, 5/V, № 98.

481. Бескин Э. У старой афиши. Нов. зритель, М., 1924, № 36, стр. 7—9.

482. Марков П. «Смерть Пазухина». Правда, М., 1924, 12/IX, № 207.

483. Соболев Ю. «Смерть Пазухина» в Художественном театре. Известия, М., 1924, 13/IX, № 209.

484. Угрюмов Д. МХАТ. «Смерть Пазухина». Нов. рампа, М., 1924, № 16, стр. 4—5.

485. Крути И. МХАТ. «Смерть Пазухина». Известия, Одесса, 1925, 3/VI.

См. также №№: 572, 573, 575—581.

29. ФОМА ОПИСКИН

«Село Степанчиково» Ф. Достоевского

486. Бескин Э. Листки. Театр. газ., М., 1917, № 39—40, стр. 11—12.

487. [Голоушев С.]. «Село Степанчиково». (На сцене Художественного театра). Подп.: Сергей Глаголь. Русск. воля, П., 1917, 29/IX, № 231.

488. Жилкин И. «Фома Опискин». Русск. слово, М., 1917, 26/IX, № 219.

489. Майгур П. «Село Степанчиково». (Художественный театр). Утро России, М., 1917, 27/IX, № 232.

490. Московский Художественный театр. Подп.: Дон-Аминадо. Раннее утро, М., 1917, 27/IX, № 226.

491. Соболев Ю. «Село Степанчиково» на сцене. Рампа и жизнь, М., 1917, № 39, стр. 4—6.

492. Соболев Ю. «Село Степанчиково». (В Художественном театре). Театр, М., 1917, № 2060, стр. 3—5.

См. также № 192.

30. ГОРОДНИЧИЙ

«Ревизор» Н. Гоголя

493. Додонов В. О «Ревизоре» и о Чехове. Экран, М., 1921, № 9, стр. 3—4.

494. Гурский В. «Ревизор» Станиславского и... Гоголя. М., 1922.

495. Новые постановки Московского Художественного театра. Искусство, Омск, 1922, № 2, стр. 118—119.

См. также № 192.

31. ПУГАЧЕВ

«Пугачевщина» К. Тренева

496. Актер в клетке. Подп.: Петроний. Нов. зритель, М., 1925, № 41, стр. 10.

497. Бескин Э. «Пугачевщина» К. Тренева в МХАТ. Известия, М., 1925, 20/IX, № 215.

498. Волков Н. «Пугачевщина» К. Тренева в МХАТ. Известия, М., 1925, 20/IX, № 215.

499. Гальперин М. Московские письма. Бак. рабочий, Баку, 1925, 19/X, № 233. [Касается также игры Москвина в фильме «Коллежский регистратор».]

500. Городецкий С. «Пугачевщина». Искусство — трудящ., М., 1925, № 44, стр. 4.

501. Загорский М. «Пугачевщина» в МХАТ. Эхо, М., 1925, № 11, стр. 16.

502. Инбер В. Очень приятный спектакль. Нов. зритель, М., 1925, № 39, стр. 8.

503. [Литовский О.] Еще о «Пугачевщине». Подп.: Уриэль. Нов. зритель, М., 1925, № 40, стр. 10.

504. «Пугачевщина». Подп.: Другой. Вечерняя Москва, 1925, 18/IX, № 213.

505. Соболев Ю. «Пугачевщина» в МХАТ. Нов. зритель, М., 1925, № 39, стр. 6—7.

506. Херсонский Х. «Пугачевщина». Правда, М., 1925, 20/IX, № 215.

507. Ценовский А. О «Пугачевщине». Труд, М., 1925, 22/IX, № 216.

508. Тренев К. Они учатся и учат других. Театр и драматургия, М., 1934, № 3, стр. 30.

32. ХЛЫНОВ

«Горячее сердце» А. Островского

509. Гусман Б. «Горячее сердце». Правда, М., 1926, 19/II, № 41.

510. Сахновский В. «Горячее сердце» Островского в МХАТ. Кр. нива, М., 1926, № 8, стр. 20.

511. Соболев Ю. «Горячее сердце» в Художественном театре. Вечерняя Москва, 1926, 26/I, № 20.

512. Филиппов В. МХАТ. «Горячее сердце». Искусство — трудящ., М., 1926, № 5, стр. 8.

513. Ценовский А. «Горячее сердце». (МХАТ 1-й). Труд, М., 1926, 26/I, № 20.

514. [Цимбал С.]. Заметки о гастрольях МХАТ. Подп.: С. Ц. Рабоч. и театр, Л., 1931, № 18, стр. 2.

515. [Тальников Д.]. Театральный блокнот. Подп.: Дельта. Сов. искусство, М., 1934, 14/I, № 3.

516. [Тальников Д.]. Чувство стиля. Подп.: Дельта. Театр и драматургия, М., 1934, № 5, стр. 42.

517. Цимбал С. Новый образ — новый актер. Рабоч. и театр, Л., 1937, № 9, стр. 8—12.

518. Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского. Зарис. В. Руднева. Текст С. Дурьлина. М., Всес. ДНТ им. Крупской, 1939, стр. 40—43.

519. Тальников Д. «Горячее сердце» на сцене МХАТ. М.—Л., ВТО, 1940, стр. 62—66.

520. Сахновский В. Островский на сцене МХАТ. В сб.: «Ежегодник Московского Художественного театра. 1943», М., 1945, стр. 272.

33. ЧЕРВАКОВ

«Унтиловск» Л. Леонова

521. Ашмарин В. «Унтиловск». МХАТ 1. Нов. зритель, М., 1928, № 9, стр. 4.

522. [Керженцев П.]. «Унтиловск». (МХАТ 1). Подп.: П. К. Правда, М., 1928, 21/II, № 44.

523. Крути И. «Унтиловск» Л. Леонова в МХАТ 1. Наша газ., М., 1928, 29/II, № 51.

524. Соболев Ю. «Унтиловск» в МХАТ. Кр. нива, М., 1928, № 11, стр. 19.

525. [Березарк И.]. «Унтиловск». (МХАТ 1-й). Подп.: Б-к. И. Гудок, М., 1928, 26/II, № 49.

526. Чарный М. «Унтиловск». (Пьеса Л. Леонова в МХАТ 1-м). Вечерняя Москва, 1928, 23/II, № 46.

34. НОЗДРЕВ

«Мертвые души» Н. Гоголя

527. Бескин Э. Ноздрев — И. М. Москвин. Сов. искусство, М., 1932, 27/XII, № 59.

528. Гринвальд Я. «Мертвые души». Вечерняя Москва, 1932, 11/XII, № 286.

529. Крути И. Поэма, пьеса, спектакль. «Мертвые души» в МХАТ им. Горького. Сов. искусство, М., 1932, 21/XII, № 58.

530. Вокруг постановки «Мертвых душ». Встреча рабочих с постановщиком и актерами МХАТ. Рабоч. Москва, 1933, 3/II, № 29.

531. Ермилов В. «Мертвые души» в Художественном театре. Лит. газ., М., 1933, 5/I, № 1.

532. Соболев Ю. «Мертвые души» в МХАТ СССР им. Горького. Труд, М., 1933, 17/I, № 17.

533. Соболев Ю. Чичиков — Топорков, Собакевич — Тарханов, Ноздрев — Москвин. Рабис, М., 1933, № 1, стр. 26—27.

534. Тальников Д. «Мертвые души» в МХАТ. Театр и драматургия, М., 1933; № 2—3; стр. 28.

35. ПРОФЕССОР ГОРНОСТАЕВ

«Любовь Яровая» К. Тренева

535. Отзывы зрителей. Горьковец, М., 1937, 11/I, № 1. [Л. Леонова, Вс. Иванова, полк. Честохвалова.]

536. По столбцам иностранной печати. Мхатовцы в Париже. Известия, М., 1937, 30/VIII, № 203. [Краткий отзыв из «Пари суар»].

537. Тренев К. Автор о спектакле. Горьковец, М., 1937, 11/I, № 1.

36. ЗАГОРЕЦКИЙ

«Горе от ума» А. Грибоедова

538. Бояджиев Г. Москвин — Загорецкий. Сов. искусство, М., 1938, 14/XI, № 151.

539. Трауберг И. На юбилейных спектаклях. Искусство и жизнь, Л., 1938, № 11—12, стр. 15.

540. Залесский В. Грибоедов в МХАТ. Театр, М., 1939, № 1, стр. 112.

В постановке 1906 г. см. №№: 381—389.

37. ИВАН ГОРЛОВ

«Фронт» А. Корнейчука

541. Вистинецкий М. «Фронт». Премьера в Малом театре, МХАТ им. Горького и Московском театре драмы. Красн. звезда, М., 1942, 22/XI, № 275.

542. Заславский Д. Пьеса «Фронт» Корнейчука в театрах Москвы. Правда, М., 1942, 20/XI, № 324.

543. Крути И. Три спектакля «Фронт». Лит. и искусство, М., 1942, 21/XI, № 47.

544. Леонидов О. «Фронт». В театрах Москвы. Вечерняя Москва, 1942, 5/XII, № 286.

545. Никулин Л. «Фронт». Моск. большевик, 1942, 22/XI, № 27.

546. Финн К. Пьеса «Фронт» Корнейчука в московских театрах. Комс. правда, М., 1942, 21/XI, № 274.

547. Дурьлин С. Московский Художественный театр во время войны. В сб.: «Театр», М., 1944, стр. 80—98.

38. ПРИБИТКОВ

«Последняя жертва» А. Островского

548. Богомазов С. Правда жизни. «Последняя жертва» А. Н. Островского в МХАТ. Огонек, М., 1944, № 27, стр. 10.

549. Бояджиев Г. «Последняя жертва». В сб.: «Театр», М., 1945, стр. 77—82.

550. Бояджиев Г. Поэзия и правда. Лит. и искусство, М., 1944, 22/VII, № 30.

551. Дурьлин С. «Последняя жертва» Островского в МХАТ. Правда, М., 1944, 8/VII, № 163.

552. Загорский М. «Последняя жертва». Премьера в МХАТ СССР им. Горького. Труд, М., 1944, 5/VII, № 158.

553. Кутанов Н. «Последняя жертва». Вечерняя Москва, 1944, 8/VII, № 161.

554. Юзовский Ю. Награда за чуткость. Лит. и искусство, М., 1944, 22/VII, № 30.

555. Григорьев М. Классика и современность. Театр, М., 1946, № 1—2, стр. 21.

39. КОНТР-АДМИРАЛ БЕЛОБРОВ

«Офицер флота» А. Крѳна

556. Коварский Н. «Офицер флота». Премьера в Художественном театре. Сов. искусство, М., 1945, 1/V, № 18.

557. Лавренев Б. «Офицер флота» в филиале МХАТ им. Горького. Известия, М., 1945, 19/V, № 116.

558. Оттен Н. «Офицер флота». Комс. правда, М., 1945, 24/IV, № 96.

559. Юзовский Ю. «Офицер флота» в Художественном театре. Лит. газ., М., 1945, 22/V, № 22.

СБОРНЫЕ СПЕКТАКЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ВЕЧЕРА, КАПУСТНИКИ

560. «Капустник». Бирж. вед., СПБ., 1910, 9/III, № 11604.

В роли Париса («Прекрасная Елена» Оффенбаха).

561. На капустнике Московского Художественного

театра. Театр, М., 1910, № 611, стр. 7.

То же.

562. На капустнике Московского Художественного театра. Подп.: Театрал. Театр, М., 1911, № 831, стр. 4—6.

563. Крэн Н. Парад величайшего мастерства. (Юбилейный спектакль МХАТ 1). Рабоч. Москва, 1928, 2/XI, № 256.

564. Телешева Е. С. Творческий вечер народного артиста

СССР И. М. Москвина. Горьковец, М., 1937, № 28, стр. 4.

565. Дурьлин С. Три встречи. Вечерняя Москва, 1938, 2/I, № 1. [Рецензия на творческие вечера Москвина и др.]

См. также №№: 112, 210.

И. М. МОСКВИН — ЧТЕЦ

566. Волков Н. Леонидов — Москвин — Чехов. Театр. обозрение, М., 1922, № 1, стр. 7—9.

567. Народный артист Союза ССР Иван Михайлович Москвин. «Чтение рас-

сказов Чехова». Изд. союза «Фотохудожник», М., 1937, 10 фото.

568. Эльсберг Я. Чтецы. Советское искусство, М., 1944, 21/XI, № 3.

См. также №№: 82, 112, 214.

И. М. МОСКВИН—РЕЖИССЕР

«СИНЯЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИНКА
(Возобновление спектакля 1908 года)

569. Бескин Э. Метерлинк и «Синяя птица». (Московский Художественный театр им. Горького). За ком. просв., М., 1936, 12/V, № 80.

570. Большой успех «Синей птицы» в Московском Художественном театре. Комс. правда, М., 1936, 12/V, № 109.

571. Литовский О. «Синяя птица». Сов. искусство, М., 1936, 29/V, № 25.

См. также № 10.

«СМЕРТЬ ПАЗУХИНА»
САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА
(Возобновление спектакля 1914 года)

572. Александров А. Заслуженный успех. Салтыков-Щедрин на сцене МХАТ им. Горького. Рабоч. Москва, 1939, 28/II, № 48.

573. Гозенпуд А. «Смерть Пазухина». Сов. Украина, Киев, 1939, 10/VI, № 131.

574. Готовцев В. «Смерть Пазухина». Горьковец, М., 1939, 17/II, № 6.

575. Гринвальд Я. «Смерть Пазухина». Вечерняя Москва, 1939, 26/II, № 46.

576. Гус М. «Смерть Пазухина». Лит. газ., М., 1939, 1/III, № 12.

577. Дурьлин С. «Смерть Пазухина» в МХАТ СССР им. Горького. Сов. искусство, М., 1939, 26/II, № 28.

578. Дурьлин С. Театр Салтыкова-Щедрина. Искусство и жизнь, Л., 1939, № 5, стр. 24—27.

579. Заславский Д. «Смерть Пазухина» в МХАТ. Правда, М., 1939, 27/II, № 57.

580. Юзовский Ю. «Смерть Пазухина». (На премьере в Московском Художественном театре). Лит. критик, М., 1939, № 5—6, стр. 58—65.

581. Яффе Г. «Смерть Пазухина». Учит. газ., М., 1939, 5/III, № 32.

См. также № 49.

МОСКВИН В КИНО

582. За рубежом. Подп.: Л. Известия, М., 1923, 4/II, № 25. [О статье немецкого критика Игеринга о фильме «Поликушка»].

583. Абрамов А. Поэт обыденности. Сов. экран, М., 1925, № 26, стр. 12. [В роли Симеона Вырина («Коллежский регистратор»)].

584. Бульбус Ю. Театральные знакомцы в кино. Нов. зритель, М., 1925, № 37, стр. 6—7.

То же.

585. Верховский Н. «Коллежский регистратор». Лен. правда, 1925, 2/X, № 225.

586. Волков Н. Коллежский регистратор. Труд, М., 1925, 22/IX, № 216.

587. Державин Н. «Коллежский регистратор». Кр. газ. (веч. вып.), Л., 1925, 30/X, № 264.

588. Зуев А. Пушкин, в кино.

Правда, М., 1925, 23/IX, № 217. [В фильме «Коллежский регистратор».]

589. Мазинг Б. Москвин в кино. Кр. газ. (веч. вып.), Л., 1925, 1/X, № 239. [В фильме «Коллежский регистратор».]

590. Марков П. Москвин — коллежский регистратор. Правда, М., 1925, 23/IX, № 217.

591. Муров А. И. М. Москвин на экране. Сов. экран, М., 1925, № 39, стр. 11. [В фильме «Коллежский регистратор».]

592. Шпиковский Н. А все-таки хорош. Сов. экран, М., 1925, № 26, стр. 1.

То же.

593. Коломаров Б. Маленькие параллели. Кино, (Ленингр. прилож.), 1926, 23/XI, № 47.

То же.

594. Краснов Петр. Иван Михайлович Москвин. (Очерк-характеристика). Кинопечать, М., 1926, 15 стр. с иллюстр.; 2-е изд., М., 1927. [Общая характеристика и оцен-

ка исполнения в фильмах «Поликушка» и «Коллежский регистратор».]

595. Оленин А. И. М. Москвин. (Сорок лет артистической деятельности). Кино, М., 1939, 17/X, № 50.

596. Вускович Л. В двух ролях. И. М. Москвин снимается в звуковом кино. Кино, М., 1938, 17/XII, № 59, стр. 3. [О фильме «Злоумышленник»]

597. Желябужский Ю. Школа реалистического мастерства. Искусство кино, М., 1938, № 10, стр. 51—57. [О фильме «Коллежский регистратор»]

598. Иезуитов Н. Актеры МХАТ в кино. Госкиноиздат., М., 1938, стр. 12—33. [Общая оценка и анализ игры в фильмах «Поликушка», «Коллежский регистратор», «Человек родился», «Смерть чиновника» и «Хамелеон»].

599. Устинов В. Иван Михайлович Москвин. Кино, М., 1938, 11/I, № 2.

См. также №№: 87, 214, 499.

Составила И. Митрофанова



СОДЕРЖАНИЕ

Народный артист. И. Крути 5

Раздел I. СТАТЬИ и ВЫСТУПЛЕНИЯ И. М. МОСКВИНА

| | |
|--|----|
| Автобиография | 15 |
| Моя первая роль | 18 |
| Мой Лука | 22 |
| Несколько слов к исполнителям спектакля «Синяя птица» | 24 |
| «Смерть Пазухина» в МХАТ | 26 |
| Беседа с молодыми актерами | 29 |
| Отчет о работе VIII Чрезвычайного съезда Советов | 67 |
| Речь на антифашистском митинге в Москве 29 ноября 1942 г. | 77 |

Раздел II. ОБРАЗЫ И РОЛИ

| | |
|---|-----|
| Царь Федор Иоаннович. Б. Ростозкий, Н. Чушкин | 81 |
| Лука. Д. Тальников | 109 |
| Епиходов. И. Шнейдерман | 126 |
| Федя Протасов. С. Дурьлин | 149 |
| Образы Достоевского. В. Виленкин | 173 |
| Пазухин. Н. Зограф | 187 |
| Хлынов. Д. Тальников | 197 |
| Загорецкий. Г. Бояджиев | 209 |
| Прибытков. П. Новицкий | 213 |
| Москвин в советских пьесах. С. Дурьлин | 229 |
| Адмирал Белобров. Ю. Головащенко | 246 |
| И. М. Москвин в кино. М. Алейников | 252 |
| Москвин. В. Сахновский | 277 |

Раздел III. МАТЕРИАЛЫ

| | |
|---|-----|
| Ранний Москвин | 293 |
| Роли И. М. Москвина: | |
| До Художественного театра (1896—1898 гг.) | 303 |
| в Художественном театре | 308 |
| в кино | 309 |
| Критика | 310 |
| Библиография | 357 |

Художник *И. Кричевский*

Технический редактор *И. Егорова*.

Сдано в набор 20/X 1947 г. Подписано
к печати 29/VI 1948 г. А04866.

Печ. лист. 24. Уч.-изд. листов 28.

Авт. листов 22. Тираж 5 000 экз.

Бумага $70 \times 108\frac{1}{16}$. Заказ 2062

Тип. Москва, ул. Ф. Энгельса, 46.

Цена 26 руб.

Редакционно-издательский отдел просит читателя дать отзыв как о содержании книги, так и об оформлении ее, указав свой точный адрес, профессию и возраст.

Отзывы и заказы направлять по адресу: Москва, ул. Горького, 16, Редакционно-издательскому отделу Всероссийского театрального общества.

