

12.02
-28

НАРОДНЫЕ
АРТИСТЫ
СОЮЗА
ССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО

792.02
4-28

НАРОДНЫЕ АРТИСТЫ СОЮЗА ССР

ВЫПУСК

I

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИСКУССТВО

МОСКВА

1937

ЛЕНИНГРАД

ПРОФИЛНО

93

ДЕК 2011

БИБЛИОТЕКА
ЦЕНТРАЛЬНОГО
ПОСЫЛКОВОГО
УСТА
ИИ
СОВ

СТАНИСЛАВСКИЙ
НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО
КАЧАЛОВ
МОСКВИН
ЛЕОНИДОВ
КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ
БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА
НЕЖДАНОВА
ЩУКИН
ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ
САКСАГАНСКИЙ
ВАСАДЗЕ
ХОРАВА
БАЙСЕИТОВА



Текст
П. МАРКОВА

*





СТАНИСЛАВСКИЙ

В своей книге «Моя жизнь в искусстве» Константин Сергеевич Станиславский пишет: «Я родился в Москве, в 1863 году — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных. На моих глазах возникли в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия. Таким образом, от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке «Берте» и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине — разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

В течение этой долгой и плодотворной жизни Станиславский безостановочно стремился проникнуть в основы искусства и понять законы художественного творчества. Один из крупнейших сценических практиков мира, режиссер неистощимой фантазии, смелый и яркий актер, Константин Сергеевич Станиславский в то же время — исследователь, испытатель, открыватель новых путей в искусстве. В этом — величие и своеобразие его облика.

Весь его творческий путь — это путь вдохновенного труда, неутомимых поисков, самоотверженного служения искусству. Не напрасно он назвал свою книгу «Моя жизнь в искусстве». Иной биографии он не знал. Рассказ о нем — это рассказ о созданных им образах, о поставленных им пьесах, которым он придал яркую

сценическую жизнь, об его педагогических и режиссерских опытах, направленных на поиски правды сценического искусства.

Когда он приступал к художественной деятельности, еще мало кто изучал законы актерского мастерства и видел в режиссере идейного организатора спектакля. Станиславский поставил эти вопросы во всей широте. Он начал с участия в домашних любительских спектаклях и пришел к мировой славе реформатора театрального искусства. Первые его опыты протекали в московском «Обществе искусства и литературы» (1888—1898); уже в них проявилось его стремление к точной организации спектакля. Он и тогда боролся с тем, что впоследствии заклеймил словом «штамп», то есть со всяческой ложью и фальшью; он хотел видеть театр правдивый и простой; мечтал о спектакле, в котором заключалось бы прекрасное единство жизненной и театральной правды.

Станиславский получил возможность воплотить свои мечты в основанном им в 1898 году с В. И. Немировичем-Данченко московском Художественном театре. Эти два гениальных художника создали театр великой реалистической и идейной мощи и воспитали коллектив, с которым могли искать самых выразительных форм спектакля и утвердить свое понимание актера.

В Художественном театре, выдвинутом лучшей частью демократической и либеральной интеллигенции в противопоставление императорским и частнокапиталистическим театрам, Станиславский и выработал свой метод, основанный на требовании простоты и правды на сцене. Он искал, ошибался и вновь искал, пока окончательно не пришел к тем принципам реалистического сценического искусства, горячим и непримиримым проповедником которых он яв-

ляется. В его книге рассказано о его напряженных исканиях, о том, как раннее увлечение традиционным театром сменялось точным подражанием быту («Власть тьмы»), а внешний «натурализм» — поисками передачи внутренней жизни на сцене (пьесы Чехова); за условными постановками и недолгим уходом от реальности в мир фантастики и отвлеченных образов («Драма жизни» Гамсуна, «Жизнь человека» Андреева) возникает ряд выдающихся классических постановок («Ревизор», «Хозяйка гостиницы», комедии Мольера), в которых Станиславский все яснее и выразительнее — в ярких красках, в сильных образах, в монументальных формах — раскрывает жизнь. На каждом новом этапе своих исканий он все более убеждается, что вне большой идейной насыщенности и вне актера нет сценического искусства, что задача театра — показ жизни всеми своими средствами, всем запасом своих красок. Станиславский становится реалистом, неисчерпаемым в своей фантазии: он поднимается над случайностью до высоты типического.

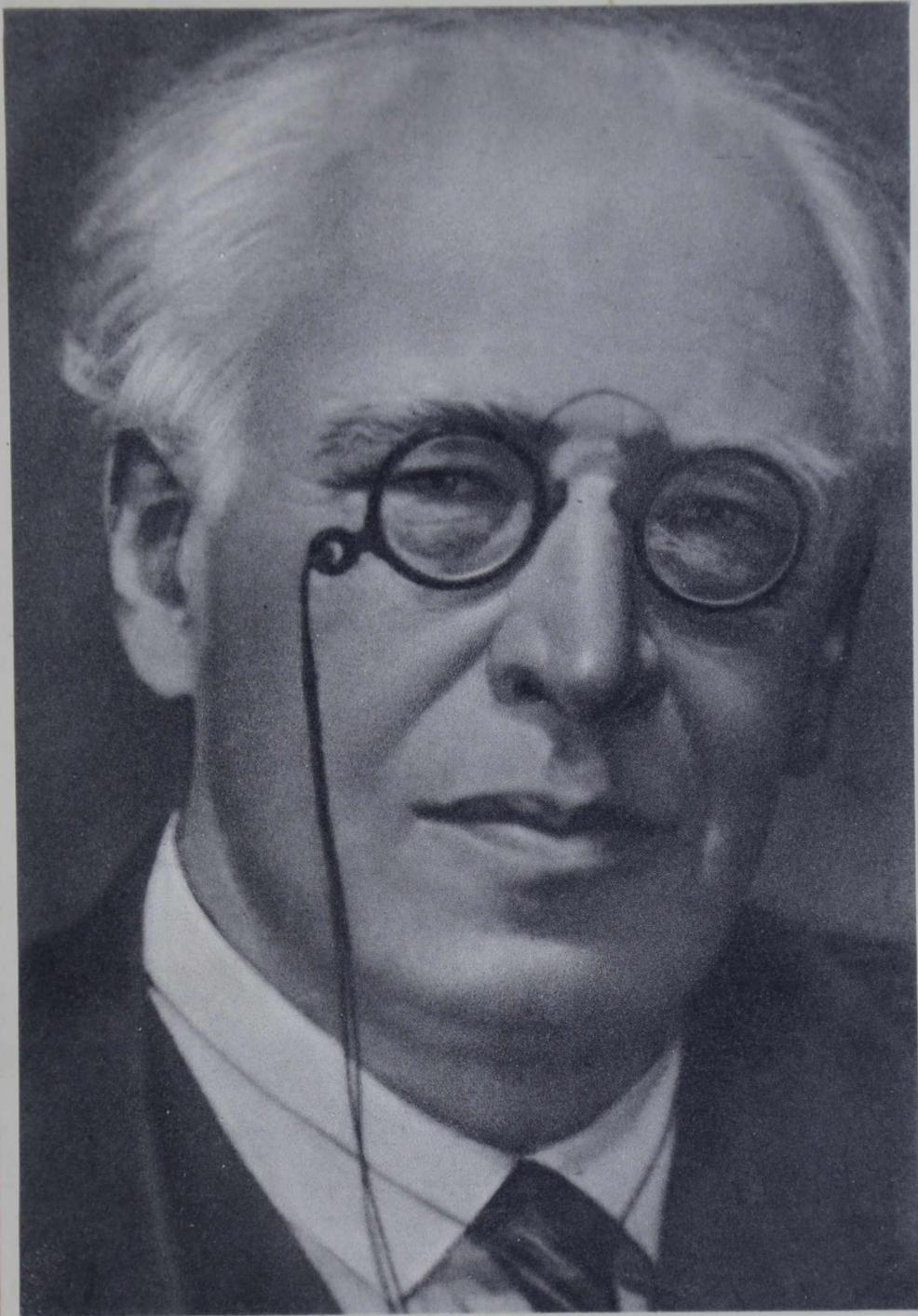
Такую же эволюцию он проходит и как актер. Его доктор Штокман в драме Ибсена, Астров и Вершинин в пьесах Чехова, Сатин в «На дне», Кавалер в «Хозяйке гостиницы», Арган в «Мнимом больном», Фамусов в «Горе от ума» — свидетельство величайшего и захватывающего мастерства.

Глубоко понимая жизнь, он находит яркие и тонкие краски, безошибочные черты образа, его

внутреннее зерно. Он вырабатывает систему воспитания актера, построенную на подробном изучении творческой практики лучших мировых актеров и направленную к рождению простых, правдивых и глубоких образов. Сценические опыты Станиславского и его учение о воспитании актера оказывают огромное влияние на искусство СССР и получают широкую известность за пределами страны.

В революцию Станиславский вошел как режиссер, актер и педагог. Как режиссер он осуществил такие постановки, как «Горячее сердце», «Женитьба Фигаро», в которых проявил весь блеск своей фантазии и глубокое знание эпохи. Как педагог он отдает всего себя воспитанию молодежи, передавая ей своей богатый опыт. Не останавливаясь на достигнутом, Станиславский продолжает углублять свое сценическое учение, вырабатывая все новые и новые приемы для воспитания совершенного актера. Он распространяет свой метод и на оперу, основав оперный театр-студию, где вместе с молодежью ставит ряд классических опер («Евгений Онегин», «Царская невеста» «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Кармен» и др.), придерживаясь все тех же принципов простоты, ясности и правды. Он учреждает школу, в которой готовит молодые кадры для советского театра. Советское правительство, высоко оценивая заслуги этого великого художника, наградило его орденом Ленина и орденом Трудового красного знамени.





K. Guarnerey



НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО

Нет ни одной сколько-нибудь значительной области сценического искусства, в которой Владимир Иванович Немирович-Данченко не принимал бы деятельного и плодотворного участия. Он начал как театральный критик и с юности привык вдумываться в существо театрального искусства. Он продолжал как драматург, и его перу принадлежит ряд пьес, которые с шумным успехом шли в театрах предреволюционной России. В них изображалась жизнь буржуазного общества восьмидесятих-девяностых годов прошлого века: крушение семьи, распад морали, денежный ажиотаж («Золото», «Новое дело» и др.). Самая совершенная его пьеса — «Цена жизни» — была посвящена вопросу о самоубийстве как следствии разложения этических основ общества. В драматургии он был предшественником Чехова, обращая особое внимание на психологическую разработку характеров, на сжатость и сосредоточенность действия пьесы, на актуальность и современность тематики.

Как драматург Немирович-Данченко близко сталкивался с актерами девятнадцатого века, в которых была жива мощная реалистическая традиция; как зритель он наблюдал и изучал актерское мастерство в его лучших проявлениях. Но он не удовлетворился этим положением наблюдателя и исследователя. Он обратился к театральной педагогике и взялся за преподавание сценического искусства в Московском филармоническом училище, где увлекал учащихся тончайшим психологическим анализом образов и неожиданными для той эпохи требованиями от актера простоты, углубленности и ясности исполнения.

Чем внимательнее он изучал современный театр, тем ему яснее становилось, что, несмотря на бо-

гатые актерские таланты, этот театр не способен был воплотить новые общественные идеи, которые были дороги ему самому. Господствующий театр не отвечал запросам демократической интеллигенции, которая уже выдвинула в качестве своего драматурга А. П. Чехова, — жизнь «средних людей» и их психология в предреволюционную эпоху была этому театру недоступна.

Должен был возникнуть новый театр с новым репертуаром и новыми приемами игры, вытекавшими из нового социального содержания. Немирович-Данченко пришел к мысли о создании художественно-общедоступного театра, который он и основал в 1898 году совместно с К. С. Станиславским. Здесь с особенной силой сказались качества Немировича-Данченко как идейного руководителя, организатора и режиссера. Он оставил поприще критика и драматурга, чтобы всецело отдаться непосредственной театральной деятельности, которая заключалась для него не только в постановке пьес, но и в идейном и организационном руководстве театром. Немирович-Данченко открыл доступ на сцену новой драматургии, сблизил театр с А. П. Чеховым и А. М. Горьким, ставил пьесы Г. Ибсена и молодого Г. Гауптмана и добился содержательного и литературно ценного репертуара. Он поддерживал театр на большой идейной высоте и в годы, предшествовавшие революции 1905 года, осуществил постановки подлинно революционного звучания. Вместе со Станиславским Немирович-Данченко так внутренне организовал театр, что уничтожил в актерской среде черты премьерства, чванства и самовлюбленности, а зрителя приучил к строгому и сосредоточенному вниманию к спектаклю. Он мечтал о новом типе актера, который бы соединял вы-

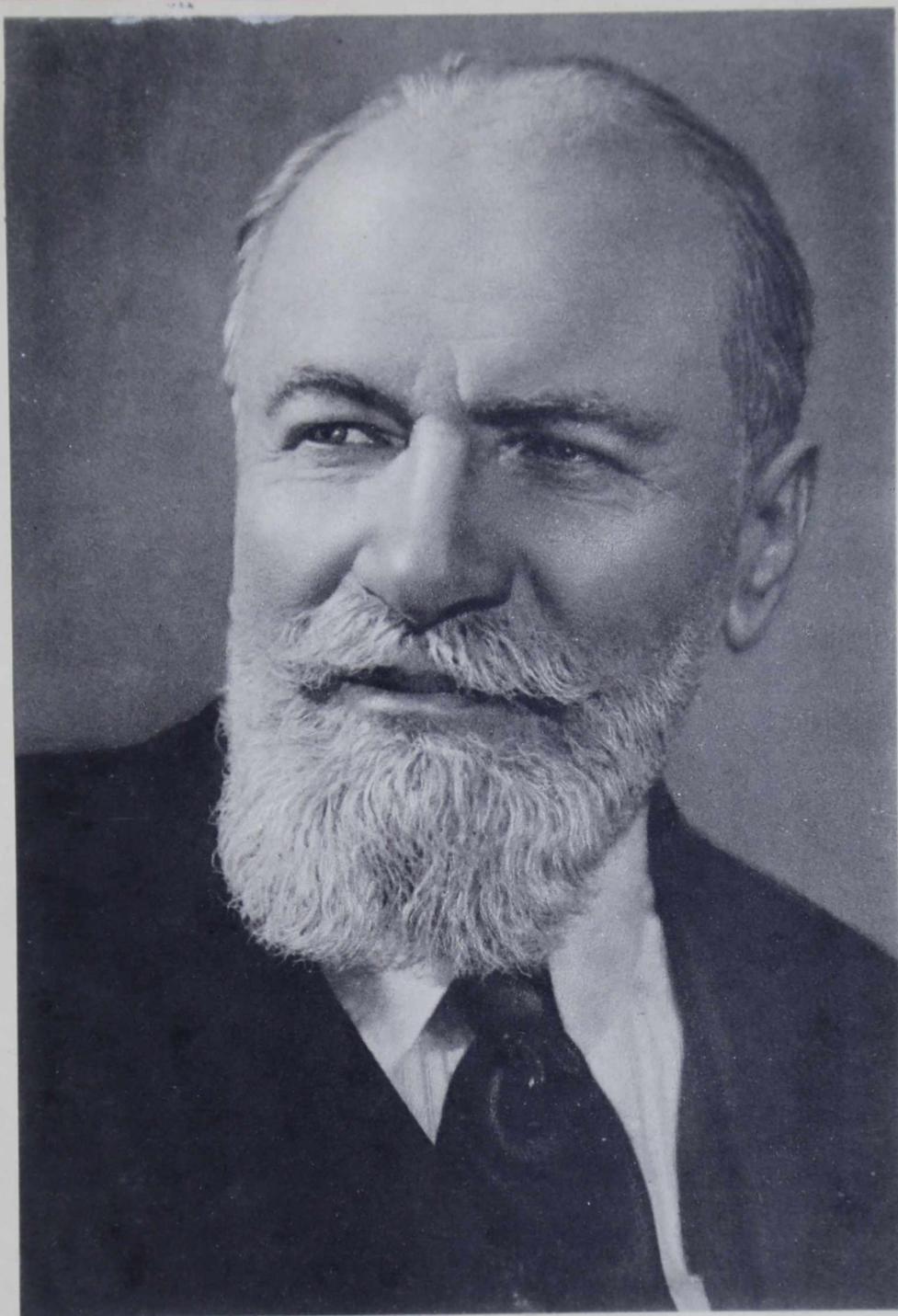
сокое мастерство с простотой, знанием жизни и выдающейся общей культурой. Так создан тип «актера Художественного театра», повлиявший на последующие поколения русских актеров.

Замечательная режиссерская деятельность Немировича-Данченко проявляется в ряде постановок исключительной глубины и мастерства. Помимо пьес Чехова (которые он ставил вместе с К. С. Станиславским) и Горького, он поставил «Юлия Цезаря» Шекспира, ряд инсценированных романов Ф. М. Достоевского (в особенности значительны в его толковании «Братья Карамазовы»), А. Н. Островского («На всякого мудреца довольно простоты») и много других. Как тонкий и острый художник он скупыми, но исключительно выразительными средствами стремится максимально раскрыть замысел автора, всю значительность содержания пьесы. Он не признает на сцене ничего лишнего, борется со всеми дешевыми эффектами и украшениями, пренебрегает ненужными режиссерскими ухищрениями и показывает на сцене жизнь всегда в соответствии с особенностями пьесы и со стилем автора. В своих смелых художественных и идейных намерениях он всегда идет до самого конца, до последних выводов. Владимир Иванович Немирович-Данченко говорит, что наибольший простор для творчества он получил в годы после Великой пролетарской революции, когда могли наиболее полно осуществиться его намерения, планы и желания. В постановках, осуществленных за это время

в Художественном театре и в основанном им Музыкальном театре (Государственный музыкальный театр им. Немировича-Данченко), он дает блестящий идейный анализ пьесы, облачает ее в совершенную художественную форму и выражает через волнующие типические образы. Таковы постановки «Воскресения» Толстого, «Грозы» Островского и, наконец, «Врагов» Горького—одного из самых значительных спектаклей МХАТ. В постановке Немировича-Данченко или под его непосредственным руководством в МХАТ идет ряд пьес советских авторов: «Блокада» Вс. Иванова, «Платон Кречет» Корнейчука и «Егор Булычов» Горького. Одновременно Немирович-Данченко стремится коренным образом очистить оперный театр от мишурной фальши и здесь также достигает такого высокого идейного содержания, поэтичности, правдивости и простоты, что его музыкальные спектакли становятся в ряду лучших достижений советского театра. Каждый спектакль, им поставленный, облечен в особую форму, вытекающую из музыкального содержания. Воспитывая молодую труппу «поющих актеров», он осуществляет с ней шестнадцать постановок, среди которых наиболее выделяются: «Дочь Анго» (1920), «Лизистрата» (1923), «Карменсита и солдат» (1924), «Травиата» (1935), «Тихий Дон» Дзержинского (1936).

Правительство наградило В. И. Немировича-Данченко орденом Ленина и орденом Трудового красного знамени, отметив этим его выдающуюся роль в развитии советского театра.





Дед. Немецовой. Давыденко



КАЧАЛОВ

Василий Иванович Качалов, родился в 1875 году. Еще будучи студентом Петербургского университета, он с большим успехом выступал в студенческих спектаклях, и слава его выходила за пределы любительских кружков; он, казалось, был создан для эффектной театральности, для внешне красивой драмы; его великолепная фигура, удивительной красоты голос открывали ему доступ в лучшие и старейшие театры провинции; служба в Саратове и Казани подтверждала эту репутацию.

Но встреча с Художественным театром и его руководителями — Станиславским и Немировичем-Данченко — заставила его вконец пересмотреть свои взгляды на театральное искусство. Он увидел, что только неустанная работа создаст настоящего актера и что подлинная простота на сцене — плод упорного и вдумчивого труда. Свое великолепное дарование он подчинил новым задачам, и страна приобрела удивительного актера, далеко вышедшего за рамки определенного амплуа и завоевавшего свое, только ему принадлежащее, «качаловское» место. Качалов нашел себя как художника. Это было не легко, но результат был для него драгоценен. Теперь он знал, для чего ему нужны и его голос, и его пластические данные, и его внешнее мастерство. Он стал подлинным мастером характеров.

Разнообразие его творчества бросается в глаза уже при одном перечислении исполненных им ролей. За свою тридцатипятилетнюю деятельность в МХАТ (он вступил в театр в 1900 году) Качалов сыграл сорок девять ролей. Он уходил в глубину истории и на фоне республиканского Рима создавал образ хитрого Юлия Цезаря; оглядываясь на крепостную Россию, лепил замечательный по силе разоблачения образ

коварного, упрямого и трусливого царя Николая I. Хозяин своих чувств, он широко развернул свой репертуар от трагедии к комедии — играл Гамлета и Бранда, Чацкого и студента Трофимова, обнищавшего, опустившегося «на дно» барона и упорного ученого, борца за истину Карено. В каждом созданном им характере чувствовалась прошлая личная жизнь, эпоха, среда, его породившая. Ни один из героев Качалова не может быть оторван от своего времени. Качалов передает образы в тончайших деталях — в манере говорить, садиться, двигаться, в положении рук, в каждом маленьком жесте. Свои актерские качества Качалов довел до законченного совершенства. Список его ролей — это огромная галерея людей различных мировоззрений и эпох.

В дореволюционной России Качалов, может быть, больше всего любил одиноких мечтателей, подобных Ивару Карено, Тузенбаху и Пете Трофимову, которые убежденно защищали свою веру в будущую свободную жизнь наперекор окружающей мещанской среде. Качалов умел за их внешней мягкостью, ласковостью и подчас чудачеством обнаруживать неожиданное внутреннее упорство в защите своих взглядов. Его лирика, ирония, гнев и грусть неизменно связывались с неиссякаемым оптимизмом. Подобно Тузенбаху, он верил, что придет буря и сметет всю пошлость скверной, дрянной жизни; изображая быт предреволюционной России, вместе со своими одинокими героями мечтал о приходе этой желанной бури. Качалов жил на сцене большими чувствами и большими идеями. Он знал горячечный бунт мысли. Вместе с Брандом и Гамлетом он взволнованно задумывался над противоречиями жизни, над вопросами добра и зла, над трагическим для ин-

телигенции того времени разрывом сознания, чувств и дела. Какую силу уничтожающей проны он находил для людей, обделенных мыслью и живших мелкими мещанскими чувствами! Как смеялся над ними и как презирал их! Его побуждающий заразительный оптимизм помог ему целиком войти в советскую жизнь и широко раздвинуть горизонты своего творчества.

Буря, о которой мечтали и которую звали его герои, пришла. Качалов наряду с лучшими мастерами театра не только «принял» революцию,—он почувствовал в ней новый, живительный источник; тема «одиночества», преобладавшая в его творчестве предреволюционных лет, сменяется иной, активной темой — темой борьбы. Он пересматривает ряд своих прежних ролей, оттеняет в них черты, ставшие ему теперь предельно ясными. Его Ивар Карено («У врат царства») уже не просто ученый,—он становится ученым, борющимся за пролетариат против буржуазного общества. С беспощадной иронией разоблачает Качалов героев чеховского

«Вишневого сада» (Гаев). Он создает ряд новых, великолепных образов, как Николай I, как лицо «от автора» в «Воскресении» или прекрасный по законченности, типичности и пафосу образ вождя партизан Вершинина в «Бронепоезде» Вс. Иванова. Наконец, в своей последней роли — фабрикант-либерал Захар Бардин («Враги» Горького) — Качалов достигает подлинных вершин реалистической социальной сатиры.

Качалов очень много выступает как чтец, являясь пропагандистом классики и лучших произведений современных авторов, неизменно сохраняя при этом свои выдающиеся актерские качества. Он со всей силой и горячностью полюбил новую аудиторию.

Широкие массы отвечают Качалову такой же любовью.

Его прекрасная деятельность отмечена — помимо звания Народного артиста Союза ССР — орденом Ленина и орденом Трудового красного знамени.





Василий Карачин.

БИБЛИОТЕКА
ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА
ПАРТИИ
РУКОВОДИТЕЛИ И РАБОТНИКИ ПАРТИИ



МОСКВИН

Иван Михайлович Москвин родился в Москве в 1874 году в семье мелкого кустара-часовщика. Кончил шестиклассное городское училище. Юношей работал на чугунолитейном заводе сортировщиком готового литья. С детства любил театр. Играл в любительских спектаклях. После смерти отца поступил в школу при Филармонии. Кончил ее в 1896 году по классу Немировича-Данченко. Играл сезон в провинции, сезон в Москве в театре Корша. В 1898 году, когда был основан Художественный театр, он вступил в состав его труппы и в день его открытия волнующе и трогательно сыграл даря Федора — роль, которую исполняет и в настоящее время, подняв ее до трагической высоты. Его дальнейшая работа неизменно протекала в МХАТ. За этими несложными внешними фактами — большая жизнь, полная постоянных наблюдений, напряженных дум и волнений. Москвина можно считать самым «горьковским» актером, наиболее близким Горькому по строю своего художественного мышления. Его наблюдательность — неисчерпаема; его знание жизни — огромно, его внимание к ее противоречиям, к людям, к разительным жизненным фактам — неустанно. Уже детство дало ему много впечатлений, которые не раз проявятся затем в его творчестве. В свои молодые годы он наблюдал Замоскворечье с его торгашеством, встречал удивительных русских людей, о которых потом рассказал Горький, видел, как собственничество извращает и искривляет человека. Но он видел, что в самых глубоких «низах» русского народа живет неиссякаемая талантливость и жажда социальной и моральной правды. Он узнал Россию — крестьянскую и мещанскую преимущественно, — и в театр принес с собой это знание, — полноценное, глубокое, выраженное порою в не-

ожиданных, но всегда верных и поражающих образах.

В Художественном театре Москвин как бы поддерживал традицию, связывающую этот театр с реализмом XIX века. Он всегда был глубоко реалистическим актером, чувствующим «запах жизни» и не изменяющим правде ее ради соблазнительных театральных эффектов. Из старой России он принес с собой на сцену тоску и гнев, которые подспудно жили в душе сотен тысяч людей за затейливыми их приключениями, за веселыми насмешками, за лукавством и чудачеством, которые толкали одних на подвиги, других — на преступления. Он принес на сцену живые образы подъяремной России, России социальной придавленности, в которой лидемерная власть сталкивалась с душевным мужеством народа, России «униженных и оскорбленных».

Самые крупные роли Москвина созданы в русском классическом репертуаре. С замечательной силой рисует он людей прошлого, выбирая разнородную среду и скользя между смешным и страшным, между радостью и горем. Москвин обладает неотразимой комической силой, но глубоко ошибаются те, кто считали и считают Москвина преимущественно «комедийным» актером. Как большой художник он знает, что смех и горе, трагическое и смешное идут в жизни рядом. Он играл людей, которых подчинила себе собственническая Русь, мелких чиновников, обращавших в паясничество свое личное страдание (капитан Мочалка в «Братьях Карамазовых» Достоевского), он играл людей, задавленных тяжелой, безрадостной обстановкой, бродяг, не нашедших себе места в жизни, — и волнующий показ их обращался в социальный протест, направленный против всего

строю: так глубоко было раскрытие образа Москвинным. Показывая, какие силы любви, таланта и радости живут в народе, он с исключительной памфлетической мощью и горечью открывал, в какие страшные маски обращаются люди, исковерканные жаждой денег, и какое лицемерие пронизывает их среду: купец Прокофий Пазухин, прихлебатель Опискин («Село Степанчиково» Достоевского), Загоредкий («Горе от ума»), шантажист Голутвин («На всякого мудреца довольно простоты») превращались в его исполнении в типичные сатирические образы, характеризующие эпоху и весь строй ее. Москвин играл эти роли с простотой и ясностью, понятными любому зрителю. Он говорил на языке, доступном массам, не лгал перед жизнью и рассказывал о ней то жестоко, то печально, то с горечью, то со смехом, пользуясь при этом приемами, в которых порою было нетрудно узнать приемы народного театра; они были у него естественны и выразительны, так как он ничего не сочинял и не выдумывал. В созданных им образах легко прочесть их биографию; его герои как бы приходят на сцену из жизни, и, кажется, что, исчезнув со сцены, они уходят не за кулисы, а возвращаются в жизнь. Создавая свои лучшие образы, Москвин как будто мечтал об освобождении их от пронизавшей их тоски, от того собственнического гнета,

который порождал страшных людей, подобных Фоме Опискину. Когда же революция освободила народ, Москвин создает ряд новых образов, хотя большинство из них относится к той же прошлой Руси. Но теперь творчество Москвина стало еще могущественнее, еще величественнее. В Хлынове («Горячее сердце»), Ноздреве («Мертвые души»), городничем («Ревизор») дореформенная чиновно-помещичья Русь предстала в очертаниях, пугающих и отвратительных, с ее пьяным купеческим разгулом, похвальбой, взяточничеством, с «порабощением человека человеком». Москвин смеется над ней смехом победителя, разоблачающего побежденное прошлое. Он показал отголосок этой Руси в образе Червякова («Унтиловск» Леонова), с уничтожающей иронией изобразив этого «героя» внутренней контрреволюции. И он же показал образ бунтующего, мятущегося в цепях Пугачева как выразителя народного гнева. Вот чем силен этот художник, который умеет смеяться мудрым и радующим смехом и печалиться великим горем,—художник народа, из которого он вышел и с которым никогда связи не порывал.

Правительство наградило его за выдающуюся сценическую деятельность орденом Ленина и орденом Трудового красного знамени.





И. Москулин



ЛЕОНИДОВ

Приход Леонида Мироновича Леонидова в театр состоялся без тревог и семейных неурядиц, которые обычно возникали в интеллигентских, а тем более в купеческих семьях, когда дети объявляли родителям о своем решении идти на сцену.

В данном случае отец поддерживал мечтания сына; он сам увлекался театром и дружил с крупными провинциальными актерами. Среди первых театральных впечатлений, которые Леонидов получил у себя на родине — в Одессе, — самыми сильными были впечатления от гастролей Иванова-Козельского — трагика сильных страстей, хотя и неуравновешенной техники. Леонидова волновал театр больших актеров и захватывающих чувств, доводящий зрителя до глубокого внутреннего потрясения.

Еще до поступления на сцену Леонидов много участвовал в любительских спектаклях. Собственно театральной школы он не прошел. Сцену он усвоил на практике и актерскую технику приобрел на ролях. В Московском филармоническом училище пробыл всего год и, неудовлетворенный постановкой обучения, стремительно бежал в провинцию — на кипучую практическую работу.

В течение первых семи лет службы в профессиональном театре (в Киеве у Соловцова и в Москве у Корша, 1896—1903 годы) Леонидов играл разнохарактерные роли, в том числе Хлестакова в «Ревизоре», Чацкого в «Горе от ума», Жадова в «Доходном месте», но и здесь промелькнули как первые намеки на его будущее амплу — Раскольников в «Преступлении и наказании» и князь Мышкин в «Идиоте». Работая в провинции и в театре Корша, Леонидов еще не мог вполне проявить все свойства своего огромного таланта, испол-

няя многочисленные и часто поневоле спешно сработанные роли.

В 1903 году он получил приглашение вступить в Художественный театр. Первоначально могло показаться противоречием, что один из немногих трагических актеров с такой оригинальной и необычайной актерской индивидуальностью входит в театр, провозгласивший единство актерского коллектива и подчинивший личные желания актера единой идее пьесы и единому пониманию спектакля. Со стороны Леонидова, вероятно, требовались известные усилия над собой, чтобы подчиниться строгим правилам Художественного театра. Но Леонидов был не только стихийно талантлив, но чуток, умен и прозорлив. Он порвал с провинциальным театром потому, что чувствовал начало новой театральной культуры. Он не повторил судьбы современных ему актеров-одиночек, покидавших организованные коллективы в поисках выхода своему личному творчеству, и не захотел, подобно им, в случайном бродяжничестве растрачивать свой глубокий талант и последовательно опустошать себя, следуя единственному закону выявления своего личного «я».

И Леонидов не ошибся. В Художественном театре — театре ансамбля — он не потерял своих индивидуальных особенностей. Коллектив Художественного театра говорил через актера. Леонидов отделил в Художественном театре черты, которые в остальных актерах не проявлялись так ярко. Художественный театр нашел для себя актера исключительной силы и неистощимого темперамента. Леонидов первоначально принес и в Художественный театр разнообразие амплу. Он был широко использован как исполнитель характерных ролей. Но уже играя Соленова («Три сестры»), Горо-

дулина («На всякого мудреца довольно простоты»), Карпачева («Нахлебник»), Блюменшена («У жизни в лапах»), Леонидов брал их крупным планом; сатирически и зло подчеркивая их отрицательные черты, он объявлял себя врагом пошлости и мещанства. За незначительным по существу образом выросло значительное лицо философски настроенного художника сцены. Всегда оставаясь в рамках правды, Леонидов подвергал мещанскую жизнь беспощадному осуждению. Лишенный прямой чувствительности, пользующийся крупными мазками в изображении своих героев, Леонидов уже в этих ролях давал предчувствие больших трагических образов, в которых он впоследствии в полной мере обнаружил свое дарование. В предреволюционную эпоху он играл преимущественно героев, восстающих против окружающего их буржуазного строя во имя освобождения своей индивидуальности, и показывал бунт стесненной и подавленной личности. Особенно больших трагических высот Леонидов достиг в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Отмечая в своих героях чувство неудовлетворенности, он демонстрировал в них непрочность и неустойчивость окружающей жизни. Его творчество было наполнено ощущением будущих сдвигов и неизбежности переделки общественного строя, сковывающего человека. Основная нота в его исполнении — страстное стремление к освобождению, наполненное силою бурного темперамента и гневной мысли.

В эпоху Великой пролетарской революции Леонидов сыграл много очень значительных и сильных ролей. Каин (Байрона), Пугачев (в

пьесе Тренева), Отелло, Егор Булычов (в пьесе Горького) и Плюшкин («Мертвые души»). Эти очень различные роли он исполнял со всем богатством своей яркой индивидуальности. Его чуткость к малейшей сценической неправде достигла высшей обостренности, ему нужна почти аскетическая внутренняя строгость на сцене. Нервный, впечатлительный, быстро зажигающийся и тогда вспыхивающий подлинным пламенем пафоса, Леонидов владеет самой разнообразной гаммой чувств и самым тонким мастерством внутренних переходов. Переходы от нежности к веселью, от страсти к опустошающему страху, от благородства к униженности, от негодования к отчаянию у Леонидова совершаются легко и вместе с тем глубоко и предельно просто. Эта простота при высокой внутренней напряженности игры и делает Леонидова совершенно особым актером, воплотившим образы крупнейших произведений мировой драматургии.

Актер глубокой мысли и вдумчивого отношения к искусству, Леонидов сейчас много работает над воспитанием актерской молодежи, приучая ее к сценической правде, которая для него всегда и неизбежно сливается с социальной правдой; в годы революции он сумел показать на сцене и трагедию охваченного жадной собственности человека в Плюшкине, и гибель Булычова, со всей остротой и ужасом увидевшего внутреннюю опустошенность своего класса, и Пугачева, своими путями боровшегося за социальную правду и освобождение поработенного крестьянства.

За свою выдающуюся сценическую деятельность Леонидов награжден орденом Ленина.





Neuhold



КОРЧАГИНА-АЛЕКСАНДРОВСКАЯ

Екатерина Павловна Корчагина-Александровская родилась в Костроме в 1874 году. Она провела жизнь, характерную для многих актеров провинциального театра.

Корчагина узнала печальный быт провинциального актерства с его бедами, нищетой и беспрестанным кочевьем из города в город. И хотя материальные условия ее жизни были тяжелы, а работа порою непосильна и тягостна, Корчагина среди самых тяжелых обстоятельств пронесла через все 45 лет своей актерской деятельности открытое сердце, непосредственность и человечность; они-то и возбудили к ней любовь и нежность со стороны самых широких масс. Простая, всем понятная, отзывчивая, она проявляла силу своего обаяния и на клубных сценах, и в заброшенных провинциальных театрах, и в великолепных залах императорских театров, и, в особенности и преимущественно, — на сцене советского театра. Постоянные переезды из города в город ознакомили Корчагину с Россией, с судьбами ее забытых людей, с талантами, силой и оптимизмом народа. Она была внимательна ко всему окружающему, и ее творчество чутко и душевно откликалось на явления, которые ей приходилось наблюдать.

Корчагина происходит из семьи провинциальных актеров. Родители ее играли в различных приволжских городах. Она росла одиночкой, без братьев и сестер, в атмосфере театральных кулис.

Никакой школы не кончила и специального образования не получила; училась без системы, дома. Уже семилетней девочкой играла в Саратове — в окружении видных провинциальных актеров того времени — в пьесе «Испорченная жизнь» мальчика Петю и немного позже, уже в Архангельске, выступала в пьесе

«Лесной бродяга». Восьми лет она потеряла отца — крупного актера; ее мать не занимала большого положения в труппе, и для маленькой девочки наступили тяжелые времена.

Тринадцать лет она поступает на сцену уже настоящей «актрисой» — первоначально на детские роли. Так началась ее скитальческая жизнь. Мелькали труппы, актеры, города. Пермь сменялась Пензой, Пенза — Тамбовом, Моршанском, Ельцом, Иваново-Вознесенском, Вологодой, Сызранью, Псковом, Ковно, Витебском... Она играла в водевилях с пением, в комедиях, драмах, играла мальчиков, девочек, молодых девушек и старух, горничных, аристократок и мещанок. Так прошли двадцать два года, в которые Корчагина узнала жизнь и выработала большое артистическое мастерство.

Она стала широко известна в провинции. В 1904 году ее пригласила в свой только что открывшийся театр знаменитая актриса Вера Федоровна Коммисаржевская. Здесь Корчагина впервые нашла себя, — к этому времени относятся ее первые выступления в ролях комических старух. Ролью старухи Негиной («Таланты и поклонники» Островского) открыла Корчагина галерею матерей, полных любви, ума и душевной теплоты, которых так мастерски показывает артистка. В 1906 году она перешла в театр Литературно-художественного общества, а в 1915 году в бывший Александринский театр, где она работает и до настоящего времени. Корчагина сыграла более трехсот ролей.

Ленинградские рабочие часто видят Корчагину в своей среде — во время выездов театра на заводы, в рабочие клубы. Увеличивается диапазон ее творчества, и она создает в классических пьесах ряд великолепных и значительных образов, полных юмора и острой

наблюдательности. Вот появляется в «Горе от ума» подслеповатая, еле двигающаяся представительница «грибодовской Москвы» — графиня-бабушка, — и вместе с нею появляется на сцене дряхлая Москва особняков и переулков, смешная и страшная; вот выбегает с жалобой слесарша Пошлепкина из гоголевского «Ревизора», — и уездная нелепая Русь, бестолковая и бесправная, отражается в облике старушки, в ее тупости и ярости; вот выходит на сцену сваха из комедии Островского, — и вместе с ней хитрость, практицизм, жадность к деньгам, Замоскворечье, Москва купцов и лабазов. Корчагина безошибочно находит разительные и типичные черты, старая Русь оживает в ее исполнении.

Но творчество Корчагиной знает образы и других женщин, в которых теплота сочетается с мужественностью, а материнство с героизмом. Эти образы Корчагина создала после Великой

пролетарской революции и они достойно увенчивают ее творческий путь. В «Иване Каляеве» она рассказала о матери революционера, в «Страхе» показала образ ~~революционерки~~ унистки Клары, полный горячего пафоса, высокой человечности и большевистской непримиримости, вложив в него все свое мастерство и глубокое знание жизни.

Корчагиной чужды и лживая приподнятость и натянутая декламационность: она смотрит прямо в жизнь, и ее пафос — пафос подлинной человечности.

Она умеет раскрыть перед зрителем судьбу образа, и мы видим это на примере образа Клары. Когда в сцене диспута Корчагина говорит полные высокой значительности слова о великой правде революции, в ней чувствуется замечательный мастер, умеющий с мудростью большого человека смотреть на нашу эпоху и отдавать себя ей на служение.





Е. Кедрова Александровна



БЛЮМЕНТАЛЬ-ТАМАРИНА

Мария Михайловна Блюменталь-Тамарина родилась в Петербурге в 1859 году. Страсть к театру она почувствовала в раннем детстве. Еще девочкой проявляла любовь к подражательности. Наблюдательная и любопытная, она хитро подмечала привычки и повадки взрослых, перерабатывала их с юмором, который позволял предполагать нечто большее, чем только детскую шаловливость.

Она была талантлива в своих проказах и имитациях.

В гимназии, которую она окончила в 1875 году, Блюменталь-Тамарина уже проявила свои большие актерские способности. Она много выступала на гимназических вечерах и слыла среди своих подруг занимательной чтицей сцен из народного быта. Уже тогда в ней сказалось умение создавать образы из народной жизни. Одновременно крепла ее любовь к театру; она смотрела крупнейших актеров Петербурга, и в ней еще больше зрела решимость посвятить себя сценической карьере. К театру ее толкала и семейная жизнь: двадцати лет она вышла замуж за известного в свое время актера А. Э. Блюменталь-Тамарина. Муж ввел ее в артистическую среду; соблазны театра, успеха и закулисных волнений придвинулись к ней вплотную. Первоначально она стала пробовать себя как любительница в том самом алексеевском пушкинском любительском кружке, в котором начинал Станиславский и некоторые другие знаменитые актеры Художественного театра. Блюменталь-Тамарину не очень привлекали роли молодых девушек, хотя, казалось, у нее были для них все необходимые данные, и ее выступления в молодых ролях — в водевилях и легких комедиях — сопровождалась неизменным успехом. В этих же ролях она выступала и в первый

свой профессиональный сезон — в Москве, в Петровском театре, летом 1877 года.

Но уже через два года в Тбилиси Блюменталь-Тамарина решительно переходит на роли «первых и вторых старух». Нужно себе ясно представить, какую силу привлекательности имеют для актеров молодые роли, чтобы по-настоящему оценить мужественное решение Блюменталь-Тамариной. Это был шаг подлинного мастера, который познал самого себя. Отказываясь от молодых ролей, Блюменталь-Тамарина отказывалась по существу от более легкого успеха ради того, чтобы проявить себя как художника. И это мудрое решение было вознаграждено общим признанием, которое Блюменталь-Тамарина получила со стороны зрителей тех городов, где она выступала, и со стороны актеров, с которыми ей приходилось играть. В Тбилиси и подмосковном Богородске, во Владимире и Одессе, в Ростове-на-Дону, Вильне и Харькове — всюду зрители встречали с нескрываемой симпатией и нежностью небольшую фигурку молодой женщины, неожиданно и тонко воплощавшей роли старух. И когда она в 1900 году перешла в Москву, в театр Корша, она и здесь быстро заняла положение «любимой старухи», достойно разделяя его в Москве с великой артисткой Малого театра. О. О. Садовской, а в Ленинграде — с Е. П. Корчагиной-Александровской. Неудивительно, что после закрытия театра Корша М. М. Блюменталь-Тамарина входит в труппу Малого театра, украшением которого является и в наши дни.

Она хорошо знакома широким массам зрителей; ее провинциальные поездки, выступления в кино и по радио популяризовали ее имя. Она принесла с собой на сцену бодрящий смех и здоровую радость. Какой бы образ она ни во-

площала в комедиях ли Островского, Гоголя, Грибоедова или в пьесах давно забытых драматургов, в которых ей часто приходилось выступать, каких бы людей ни изображала, сквозь слезы и горечь, сквозь удивление и любопытство, сквозь острую характерность у нее постоянно звучит эта радость, которая стала для нее особенно и по-новому ощутимой в годы Великой пролетарской революции. Она черпает свой смех, свою лирику и свою теплоту из неиссякаемого источника народного бытового юмора. Большой мастер жанра, она любит на сцене остроу и яркость, хитро подмечает типичную характерность и порою смеется над своими образами. Она сумела воплотить на сцене такие образы, как Пошлепкина («Ревизор»), Мигачева и Домна Пантелеевна (в пьесах Островского), старуха Ванюшина («Дети Ванюшина»), бесчисленные типы нянюшек. Все ее творчество выросло на величайшем знании русского народа, оно подлинно демократично, и из созданных ею образов наиболее ярко и выпукло доходят те, которые ближе к народу, к крестьянству, к небогатому мещанству.

Блюменталь-Тамарина легко, просто и без всяких сомнений вошла в Великую пролетарскую революцию, так же легко, просто и ясно стала играть для массового зрителя, наслаждаясь общением с ним, охотно выступая в рабочих

клубах. Работая в эпоху гражданской войны в труднейших условиях, она сохраняла великую требовательность к себе; с открытым взором она создает советское искусство, подкупая своей бодростью и симпатией, молодостью своего мироощущения; среди ее последних ролей выделяется образ матери в «Славе» Гусева, образ, который поставил перед ней вплотную задачу отобразить наши дни.

Свое обращение по поводу присвоения ей звания Народной артистки СССР она закончила следующими словами: «Тяжело было работать в прежнем дооктябрьском театре, особенно в провинции. Трудно было искать места на лето после зимнего сезона или на зиму после лета. Тяжело вспоминать об этом. А теперь, когда актер окружен таким исключительным вниманием нашего любимого, родного Сталина, хочется работать, хочется еще больше дать нашей счастливой стране. Мне 76 лет, но я чувствую себя еще молодой, бодрой, хочу еще много и долго работать. То высокое звание, которое я сейчас получила и за которое я благодарю нашего гениального вождя товарища Сталина, нашу партию и правительство, обязывает меня отдать все силы моему любимому искусству». Правительство СССР по заслугам оценило деятельность Блюменталь-Тамариной, наградив ее орденом Трудового красного знамени.





М. Соколенко-Тамара



НЕЖДАНОВА

Антонина Васильевна Нежданова — замечательная русская оперная актриса и крупнейшая певица — пришла на сцену из среды трудовой интеллигенции. Дочь народного учителя и сама учительница, она с самого детства близко узнала народ. С юных лет в ней жила затаенная страсть к музыке и искусству; среди тяжелой нужды и непрерывного труда она всегда сохраняла высокую поэтичность и любовь к людям. С горечью и негодованием Нежданова отвергала злобу и угнетение, которые встречала вокруг себя. Она хотела видеть человека развитым, совершенно свободным и благородным. Эту любовь не уничтожили в ней ни последующие громкие успехи, ни пришедшая затем мировая слава, о которой Нежданова не думала, беззаветно отдаваясь искусству и труду. Это наложило особый отпечаток на все ее творчество. В ее простой биографии нет больших катастроф и потрясающих событий, но в ней есть упорная борьба за то, что Нежданова считала прекрасным в жизни, — за музыку и пение. Она обладала редким даром — необыкновенным по своему материалу голосом: прозрачным и чистым, обаятельным по тембру. Над своим голосом она так же упорно работала, как неустанно трудилась в жизни, давая уроки в училище и обучаясь на добытые учительским трудом деньги. Ничтожность заработка и, казалось, безвыходные материальные условия мешали ей по-настоящему заняться любимым искусством. Но она по грошам скапливала деньги, чтобы приняться серьезно за свое музыкальное образование. В конце концов упорство и любовь к искусству победили. Нежданова поступила в Московскую консерваторию, которую и окончила в 1902 году по классу профессора Мазетти. Первое же ее выступление в Большом театре

в роли Антонины (опера «Иван Сусанин») показало, какой блестящей певицей обогатилась оперная группа. С тех пор Нежданова непрерывно работает в Большом театре, покидая его только для своих заграничных гастролей или летних концертных поездок по провинции. Славой своей Нежданова обязана не только своему действительно исключительному голосу. Существует много актеров и певцов, обладающих прекрасными вокальными данными, но, тем не менее, не являющихся настоящими художниками. Нежданова — подлинный и пленительный художник звука. За красивой мелодией она умеет раскрыть самое существо музыки, ее внутренний смысл. Она достигла предельных высот вокальной техники, но подчинила эту технику большим чувствам — тем, что волновали ее с юности. Ее колоратурное сопрано, преодолевающее самые изощренные произведения, раскрывает перед зрителем «вокальные» образы, которые она воплощает. Ее оперный репертуар очень богат: здесь и Виолетта («Травиата»), и Снегурочка, и Марфа («Царская невеста») и Эльза («Лоэнгрин»), и Мими («Богема»), и Джульетта, и Розина («Севильский цирюльник»); нет ни одного большого оперного произведения, которого бы она не усвоила и мелодическую прелесть которого не передавала бы слушателям. Чайковский, Римский-Корсаков, Вагнер, Верди, Россини в их лучших созданиях становились близки и понятны широкой публике через Нежданову. Она пленяла слушателей не лживым вокальным фейерверком, а несла с собой на сцену правду глубоких чувств. Если проследить все исполненные ею роли, легко увидеть, что их объединяет благородство и человечность, прозрачная чистота; в каждом образе Нежданова вы-

делала именно эти черты, выражающиеся то в беспомощности и наивности Снегурочки, то в пылкой любви Джульетты, то в глубокой горести Виолетты.

Через музыку и пение она выражала простые, столь дорогие ей человеческие переживания, делала их понятными и доступными каждому зрителю, который взволнованно и благодарно слушал ее, в особенности когда она выступала со своим постоянным партнером Л. В. Собиновым — близким ей по своей творческой направленности. Эти свои качества Нежданова перенесла и на концертную эстраду: ее камерные выступления отмечены чувством изящного стиля и умением объяснить автора; так она раскрывает в своих песнях музыку Грига, мелодии французских пастушеских песенок или русские народные песни.

После Великой пролетарской революции с обычной своей простотой и ясностью Нежданова пошла в рабочие клубы и стала петь для народа, который выдвинул ее и которому она всячески старалась оказать помощь и в пред-революционный период: не было актрисы и певицы более отзывчивой на просьбы учащейся молодежи и демократической интеллигенции.

Сейчас Нежданова, наряду с работой на сцене, приступила к педагогической работе, стремясь передать весь свой опыт и знания молодым певцам.

В 1919 году правительство присвоило ей звание Заслуженной артистки Республики, в 1925 году — звание Народной артистки Республики. Нежданова награждена орденом Ленина и орденом Трудового красного знамени.





Антонина. Хлебаркова



ЩУКИН

Среди актеров РСФСР, награжденных званием Народного артиста Союза ССР, Борис Васильевич Щукин занимает особое место. Этот самый молодой по возрасту актер выдвинут и воспитан Великой пролетарской революцией.

Щукин родился в 1894 году и, как вся молодежь этой эпохи, прошел опыт империалистической войны. Щукин воспитал в себе глубокую серьезность и вдумчивость; эти черты отмечают его как художника и пронизывают созданные им сценические образы. Его юность полна настойчивой целеустремленности. Мечты о сцене возникли у него рано. Обучаясь в Техническом училище, он становится горячим поклонником и постоянным посетителем Художественного театра. После демобилизации и возвращения в свой родной город он вступает в любительский театральный кружок при местном железнодорожном клубе, где играет больше ста ролей — невероятная цифра, которая говорит больше о его работоспособности и горячем стремлении к сцене, чем о достигнутом мастерстве.

Когда его зачислили в Красную армию и в 1919 году направили в Москву на курсы военных инструкторов, он не оставляет своей мечты и отдает свои вечерние часы актерской работе, поступив в молодую «мансуровскую» студию, которой тогда руководил ныне покойный режиссер и педагог Е. Б. Вахтангов. Из этой студии впоследствии создан театр им. Вахтангова, и Щукин вместе со всем окружавшим его коллективом прошел трудный путь от небольшой студии, почти кружка, до крупного драматического театра.

В Щукине мы имеем яркого представителя послереволюционного поколения актеров. Это поколение росло и воспитывалось в коллективах,

где шла начатая когда-то Художественным театром борьба с премьерством, со старым театральным бытом. С самых первых шагов своей сценической деятельности молодой Щукин очутился в школе, где придавалось огромное воспитательное значение коллективу, а руководство находилось в руках такого исключительно строгого мастера, как Вахтангов. В этой студии вопросы идейности театра и высокой этики определяли общий рост актера, и воспитание складывалось не только путем развития и поощрения его сценических данных: воспитывать актера — здесь значило раскрывать во всей целостности его внутреннее богатство и находить для его выражения совершенную техническую форму. Все это совпадало со стремлениями и желаниями молодого Щукина, сдавшего в январе 1920 года приемный экзамен в студию.

Щукину не пришлось трудно и долго пробыть по пути актера. Уже экзамен в студию принес ему удовлетворение — его приняли сразу, обратив внимание на его заразительный юмор. С этого дня началась счастливая жизнь Щукина, сначала в студии, а потом в театре, — счастливая не потому, что Щукин не знал мук сомнений и разочарований, а потому, что результаты его упорных поисков были почти неизменно хороши. Щукин сыграл в Вахтанговском театре не так много ролей, но среди них есть несколько, которые говорят о нем как об актере огромной силы и выразительности, и притом актере, вскрывающем образы наших дней с тонким умением и органически правдиво.

Он начал с небольшой роли грека Дымбы в чеховской «Свадьбе», с чеховских водевилей и радостного спектакля «Принцесса Турандот»,

он пришел к «Егору Булычову» Горького и к героям нашей социалистической современности. В Щукине большое обаяние и мягкость соединены с настоящей мужественностью. Материал для своих ролей он берет из жизни—он в высокой степени обладает свойством, присущим крупным актерам: работать не только на сцене, во время репетиций, но и вне театра. Щукин жадно наблюдает жизнь, отбирает из нее наиболее выдающиеся черты и обобщает их в цельные художественные образы. Это стремление познать жизнь, желание как можно больше и глубже воспринять из нее характеризует все творчество Щукина. И если для роли Дымбы это было скорее поисками жанра, то для крупнейших ролей Щукина это становится средством к раскрытию социального значения и психологии образа. Вот цепь этих образов: солдат-большевик Павел Суслов («Виринея»), Антон («Барсуки»), Егор Булычов, старый мастер Бубенцов («Шляпа»).

О первой роли современного человека, сыгранной им в «Виринее», Щукин рассказывает, что создание этой роли было облегчено тем, что во время пребывания на фронте ему пришлось непосредственно встречаться с солдатской массой. В дни революции на фронте на его глазах произошел перелом в психике забитых «мужиков», еще вчера безропотно умиравших ради неведомых им целей, а сегодня

пробудившихся и зажегшихся новыми идеями. В Павле Сулове Щукин хотел показать это «рождение нового человека». Играя рабочего Бубенцова («Шляпа»), он основывался на своем близком знакомстве с рабочими железнодорожного депо в Кашире. Булычов связан с детскими воспоминаниями Щукина, с рассказами о купцах, с наблюдениями над приволжскими крестьянами и их речью, так как «Булычов происходил из крестьян-костромичей и в детстве был сплавщиком леса». Но рядом с этими образами, соединяющими крепость и волю с глубиной человеческого характера и подчас нежностью, стоят образы, которые Щукин набрасывал рукою веселого мастера, смеющегося и радующегося жизни. Сотни тысяч зрителей знают его наивного и прямодушного простака Тарталью в «Принцессе Турандот» или старомодного, поющего куплеты актера Льва Гурыча Синичкина.

Щукин любит крепкий, мужественный, реалистический театр, продиктованный нашей эпохой. Он пишет: «Радостно жить в нашей замечательной стране. Всякое соприкосновение с действительностью—будь это встреча с рядовым колхозником, юным пионером или же с великими вождями партии и правительства—наполняет меня огромным желанием отразить в своем творчестве как можно шире и ярче всю героику, все величие людей нашей эпохи».





W. H. Smith



ЛИТВИНЕНКО-ВОЛЬГЕМУТ

Мария Ивановна Литвиненко-Вольгемут родилась в 1895 году в семье кузнеца киевского арсенала. На примере этой прекрасной актрисы и певицы отчетливо видно, как в капиталистическом мире только случай давал возможность артистически одаренным людям пробиться к той профессии, которая единственно их удовлетворяла и которая наиболее полно и богато раскрывала их существо.

Литвиненко рассказывает о своем детстве, прошедшем среди бедной дружной семьи, не раз оказывавшейся в трудных и почти катастрофических обстоятельствах. Бедность заставила маленькую Литвиненко служить в соборном хоре, так как ее ежемесячный пятирублевый заработок был подспорьем для семьи. С трудом поступила в заводскую школу. Голос девочки не мог не обратить на себя внимания школьных учительниц, но добиться специального обучения пению было почти невозможно, и не раз ей приходилось выслушивать советы «итти лучше в прачки или горничные, чтобы иметь верный кусок хлеба». Но юная Литвиненко была упорна и настойчива. В ней приняла участие профессор Алексеева-Юневич и устроила ее в «императорскую музыкальную школу». Не раз Литвиненко грозила опасность немедленного лишения права учиться, добытого с таким трудом и волнением. Благодаря неожиданной заботливости профессора, у которого Литвиненко училась, она, наконец, попала в число бесплатных учеников и в 1912 году окончила школу. С этого времени начинается сценическая работа Литвиненко-Вольгемут.

Семнадцатилетней девушкой Литвиненко входит в украинскую труппу Садовского. Здесь она впервые выступила в партиях, которые впоследствии в ее исполнении стали широко попу-

лярны,— в ролях Оксаны («Запорожец за Дунаем») и Наталки («Наталка-Полтавка»). Литвиненко близко знакомится с украинским искусством, с его сценической традицией, с его здоровым юмором и подлинной задушевностью, которыми так пленительна украинская сцена. Эти ранние выступления, вероятно, навсегда запомнились Литвиненко.

После двухлетнего пребывания в труппе Садовского Литвиненко перешла в петербургский театр Музыкальной драмы. Здесь она серьезно работала над голосом, над психологической и сценической формой ролей, на которую в театре Музыкальной драмы обращали большое внимание. В этом театре она овладела обширным классическим репертуаром. Она поет в «Аиде» (Аида), в «Шиковой даме» (Лиза), в «Каменном госте» (донна Анна), обращая на себя внимание свежестью и мощью голоса и безукоризненной музыкальностью. Уже тогда сказался ее редкий певческий дар, облеченный в строгую и ясную форму.

К моменту Великой пролетарской революции она была уже вооружена подлинным мастерством. О новой наступившей для нее эпохе она вспоминает так: «1917 год застал меня в Харькове. Огромный революционный подъем захватил и меня. Победа Великой пролетарской революции открывала перед искусством безграничные перспективы. Какое счастье было для меня — певицы, выросшей в рабочей среде, с трудом проложившей себе путь в искусство,— петь свои песни свободному, радостному народу». С этих дней Литвиненко крепко связала свою блестящую артистическую жизнь с массами. В дни гражданской войны она кочевала вместе с красными частями. Вместе с украинской труппой Садовского она следовала то в

Киев, то в Каменец-Подольск, то в Винницу. В конце концов актеры, все время игравшие в прифронтовой полосе, организовали «прифронтовую группу». Литвиненко вспоминает об этих днях, как о подлинно прекрасных, как о времени, «чрезвычайно волнующем, богатом незабываемыми эпизодами»; она вспоминает о концертах, которые «группа давала в перерывах между боями», о разъездах с концертами в теплушках. Это была подлинно героическая работа для народа. «Сколько было случаев, когда спектакль прерывался сигналом тревоги! Глухо рвались бомбы, трещали пулеметы, гас свет, и наши зрители тут же строились в боевом порядке, чтобы идти в наступление на врага».

Вместе с началом мирного строительства Литвиненко становится во главе той группы художников сцены, которая посвятила себя созданию советского украинского искусства. Литвиненко начала работать сначала в Харьковской,

а затем в Киевской опере. Приход такого тонкого мастера в украинскую оперу — мастера, целиком и беззаветно отдавшего себя родному искусству, — очень много дал театрам, в которых она работала. Ее богатый и сильный голос позволяет ей иметь в своем репертуаре труднейшие оперные партии. Одновременно она работает над украинской народной песней, которая становится в ее исполнении, передаваемом по радио в самые отдаленные углы Советского Союза, широко известной и любимой.

Пропагандист украинского народного искусства, прекрасный мастер пения, Литвиненко-Вольгемут награждена в 1936 году орденом Трудового красного знамени. Награждение званием Народной артистки Союза ССР застаёт ее в полном расцвете сил. «Я хочу, — говорит она, — овладеть еще большими высотами вокального мастерства, чтобы моя песня звучала прекрасно и радостно, чтобы она была достойна великой сталинской эпохи».





М. Антоименковна Греш.



САКСАГАНСКИЙ

Панас Карпович Саксаганский (род. в 1859 г.) принадлежит к семье Тобилевичей, сыгравшей в жизни украинского театра историческую роль. Три брата Тобилевичи—драматург Карпенко-Карый и актеры Садовский и Саксаганский—боролись за украинский театр в те годы царского режима, когда еще «высочайшим указом от 18 мая 1876 года различные сценические представления и чтения на малороссийском языке» первоначально были строго запрещены, а затем в 1881 году были «разрешены» лишь для гастролирующих этнографических трупп и то со строго ограниченным и сильно суженным репертуаром. В тяжелых условиях полуголодного, бродяжнического существования эти труппы поддерживали национальное украинское искусство и, несмотря на цензурный и административный гнет, направленный по существу к уничтожению всякой возможности свободного развития украинского народного театра, создавали кадры первоклассных актеров. Одним из них был Саксаганский, обративший на себя внимание своим великолепным комическим талантом. На ряд приглашений в русские театры, в том числе и в императорский Мариинский театр, Саксаганский ответил отказом. Для Саксаганского служение искусству связывалось с идеей украинского театра, с любовью к своему народу, резко протестовавшему против руссификаторской и империалистической политики царской России.

Сын управляющего имением богатого помещика, он свое детство провел в деревне и крепко привязался к родной природе, к народным песням и быту. Четырехлетнее пребывание в царской казарме утвердило в нем отвращение к унижительным условиям жизни, создаваемым царской властью; тупая муштра, деспотизм офи-

церства, нелепое обучение «словесности» воспитывали в молодом Саксаганском не подчинение этим порядкам, а, напротив, пробуждали жадное стремление вырваться отсюда и отдаться служению театральному искусству, которому уже отдали свои силы его старшие братья и которым он часто восхищался на спектаклях Крапивницкого и Старицкого. Впоследствии в своих воспоминаниях он рассказал о спектакле «малороссийской труппы при дворе и ее приеме императором Александром III»: в высокомерном, унижительном обращении русского царя с «малороссийскими» актерами он правильно усмотрел символ отношения всего царского строя к украинской культуре.

Саксаганский встал на защиту украинского искусства и способствовал его расцвету всеми доступными ему средствами. Начав в 1880 году свою театральную деятельность в труппе Старицкого, он никогда не покидал украинской сцены. У Старицкого он выступал в репертуаре, в котором примитивно понятый этнографизм преобладал над подлинным раскрытием быта. Этот репертуар был узок для умного и талантливого актера, мечтавшего о большом национальном театре. Неудивительно поэтому, что, когда театр Старицкого распался, Саксаганский вместе со своим братом Карпенко-Карым начал работать над созданием близкого к жизни бытового театра, связанного с народным искусством. Правду жизни они часто видели глазами народников, но их ненависть к представителям царской власти, мечты о национальном распределении, изображение селянства делали их спектакли интересными и близкими не только для любителей этнографии, но и для широких слоев украинской демократической интеллигенции. Саксаганский как организатор, актер и ре-

жиссер нашел здесь для себя много привлекательных возможностей. Он обладал, по выражению одного из критиков, «счастливой фигурой, выразительным лицом, прекрасным голосом и бесспорным талантом... Казалось, что природа наделила его всем, чего требует сцена». Одновременно Саксаганский был глубоко артистичен и обладал сценическим обаянием, которое неотразимо действует на зрителя и является одним из драгоценных актерских качеств.

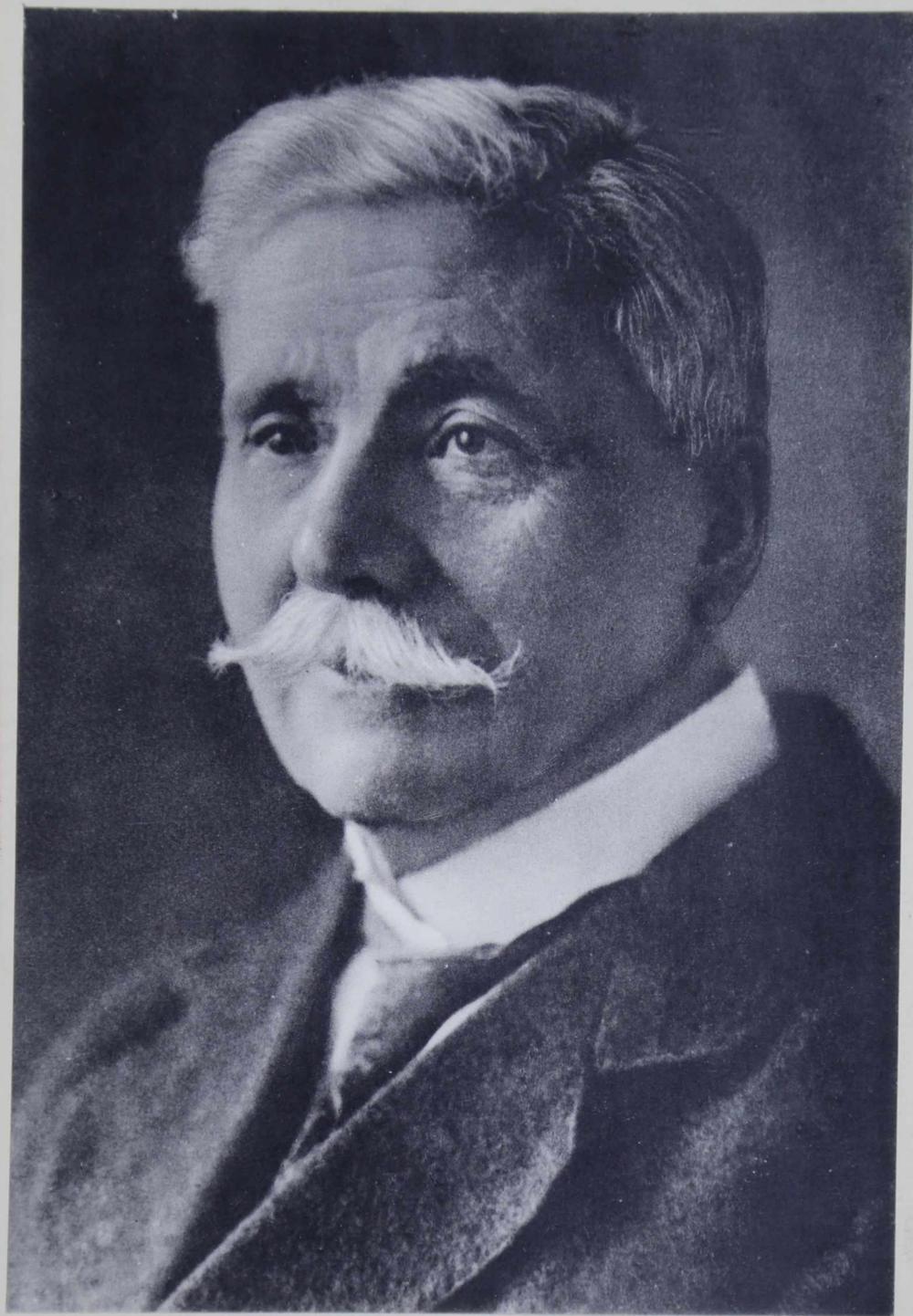
Но Саксаганский был не из тех, кто опирается только на внешние данные и в них ищет пути к личному успеху. Приумножив свой талант мастерством, он принес на украинскую сцену культуру законченной актерской техники. Для этого он изучал литературу и опыт больших актеров. Он читал Лессинга и Дидро; смотрел великих западных актеров—Поссарта, Росси и Сальвини. Наблюдательный и живой, зорко схватывающий жанр, Саксаганский стремился передать не «внешность», а «логику» образа. Он играл резонеров и простаков, создавал разнородные характеры, но основная его сила была в комических ролях, где он захватывал внимание и чувства зрителя яркостью и правдой своей игры, переносил на сцену замеченные им в жизни черты, поднимая свои наблюдения до законченного мастерского обобщения. И такие роли, как Голохватов, старик Пеньюшка («Мартин Боруля»), Стецко («Сватаня на Гончарив-

цы»), были созданием большого мастера. Комизм Саксаганского был комизмом характеров, и в утверждении такого понимания задач актера заключалась историческая заслуга Саксаганского перед украинским театром. Свои требования он распространял и на свою режиссуру, и на других актеров—в его исполнении и под его руководством спектакли обращались в крупные художественные явления.

Со своей труппой Саксаганский изъездил почти всю Россию, знакомя зрителей с украинской жизнью, насколько это позволял репертуар, и увлекал массы красотой и поэзией украинского искусства. Этот неутомимый мастер остался на своем посту и в тяжелые годы гражданской войны, много выступая перед красноармейской и рабочей аудиторией. В 1924 году ему было присвоено звание героя труда, в 1925 году—звание Народного артиста Республики. В 1935 году советская Украина торжественно праздновала семидесятипятителетие со дня его рождения и пятидесятипятителетие его сценической деятельности. Саксаганский был награжден орденом Трудового красного знамени.

Оглядываясь ныне на свой прошлый путь, Саксаганский говорит: «История украинского театрального искусства времен царизма—это история тяжелого унижения и мук. Только Великая пролетарская революция дала украинскому народу все права и подняла работников театра на неслыханную высоту».





A. Scaravone
3



ВАСАДЗЕ

Имя молодого актера Акакия Алексеевича Васадзе теснейшим образом связано с борьбой за советский грузинский театр. Васадзе родился в 1899 году в Кутаиси, в семье ремесленника-портного. После окончания гимназии Васадзе начал работать в качестве художника. Но сцена влекла юношу больше, чем живопись, и Васадзе поступает в театральную студию Джабадари. Юношеские занятия живописью впоследствии плодотворно сказались на театральной практике Васадзе — на его скульптурной лепке сценического образа, на понимании внешней формы, на тонком вкусе, неизменно отличающем его исполнение. Жадно стремясь к знанию, внимательно и чутко задумываясь над законами актерского мастерства, он мечтал о больших романтических образах. То, что он видел в грузинском театре в годы меньшевистского господства (1918—1920), его не удовлетворяло. Театральная жизнь Грузии замерла, и только с установлением советской власти в Грузии начинается возрождение театра и драматургии.

После окончания студии Васадзе поступил в Первый государственный театр драмы в Тбилиси и с основания работает в одном из самых интересных театров Союза — театре им. Руставели. Жизнь развивающегося и завоевывающего новые просторы грузинского театра стала жизнью Васадзе. Васадзе примыкает к театру, возглавляемому известным режиссером Марджанишвили (Марджанов), и постепенно становится наряду с Хоравой крупнейшим и ведущим актером театра им. Руставели. Васадзе создает на сцене самые различные типы, он одинаково силен как в трагедии, так и в комедии. Вот краткий список сыгранных им ролей: Криспи («Игра интересов» Бенавенте), Личчо («Овечий ис-

точник» Лопе де Вега), Клавдий («Гамлет» Шекспира), Муртаз («Ламара»), Франц Моор («Разбойники» Шиллера), Берест («Платон Кречет» Корнейчука), Дариспан («Осенние дворяне» Кладиашвили) и другие.

Эти полнокровные и полноценные образы при всей их социальной типичности окрашены настоящим романтизмом. Опираясь на реальный быт, Васадзе строит монументальные образы, в которых нет ничего лишнего и мелкого. Когда одно время руководство театром им. Руставели стало уходить от подлинно народного искусства и подменять его внешне понятым ритмом, когда вместо правдивого раскрытия национальной психологии оно подчиняло ее формальной изощренности, — Васадзе не мог принять этого уничтожения живого актерского существа. Он писал, что «увлечение ритмическим рисунком как формой национального стиля довело театр до абсурда» и что «движение на сцене стало самоцелью, а актеры превратились в манекены». Васадзе всеми силами противодействовал этому ложному пути, ведущему театр к творческой катастрофе, и на примере сыгранных им ролей доказывал, что без тесной связи с действительностью и без большого внутреннего волнения не может быть создано настоящее романтическое искусство.

Параллельно со своей актерской деятельностью Васадзе ведет большую режиссерскую работу — первоначально совместно с другими режиссерами (в пьесах «Тетнульд», «Анзор», «Сампо» Шаншиашвили), а затем и самостоятельно (в пьесах «Шлеги» и «Арсен»). В своей режиссуре Васадзе сохраняет высокие качества, которые свойственны ему как актеру. Его постановки скульптурны и чеканны, они проникнуты пафосом и волей, в них он намечает вер-

ные творческие перспективы развития театра, стремясь «отразить новую жизнь и нового человека», показать историю борьбы рабочего класса и освоить богатейшее культурное наследие прошлого. Когда в 1935 году было сменено руководство театром им. Руставели, Васадзе был назначен художественным руководителем театра и председателем его режиссерской коллегии. Он вполне оправдал оказанное ему доверие. Его актерские достоинства, режиссерский талант, большая культура, твердая воля содействовали росту театра.

Васадзе работает «в тесном контакте с широкой советской общественностью, в ближайшем сотрудничестве с писателями, драматургами, деятелями культуры и работниками прессы». Он настойчиво подчеркивает необходимость социально значительного репертуара: ставит «Платона Кречета» Корнейчука, «Осенних дворян» Кладиашвили, где дается картина упадка грузинского дворянства, и пьесу грузинского дра-

матурга Сандро Шаншиашвили «Арсен», которая раскрывает перед зрителями важную страницу из истории крестьянского движения в Грузии XIX века. Драматург, композитор и режиссер в своей работе над этой пьесой основывались на сокровищах народного эпоса и музыки. Васадзе в «Арсене» осуществил «спектакль социального оптимизма». Несмотря на гибель героя, несмотря на то, что в пьесе крестьянство терпит поражение, зритель уверен в неизбежности будущей победы трудящихся. В этой же убежденности заключена сила творчества Васадзе, неизменно находящего оригинальные краски для своего творчества и черпающего материал для него в народной жизни.

В 1936 году Васадзе был награжден орденом Трудового красного знамени. Эта награда дана художнику, отдающему все свои силы, чтобы создать подлинно прекрасные произведения, которые отразили бы нашу чудесную социалистическую действительность.





A. K. Barag. 23



ХОРАВА

Акакий Алексеевич Хорава родился в 1895 году в грузинском селении Ахоли-Сенаки в семье сапожника. Его увлечение театром началось еще в гимназии, где он принимал участие в многочисленных школьных спектаклях; по окончании гимназии он играл в театре бывшего народного дома в Тбилиси. Свое театральное образование Хорава получил в драматической студии под руководством Пагавы. Марджанишвили, так много сделавший для расцвета советского грузинского театра, всегда внимательно и чуткий к молодым актерам, обратил внимание на начинающего Хораву и пригласил его в театр им. Руставели, с которым и связаны все его успехи и достижения.

Этот пламенный актер, горячо любимый грузинским народом, актер разностороннего дарования, создающий образы различной социальной среды и противоположной психологии, является ярким защитником принципов героического театра.

Свои взгляды Хорава иллюстрировал рядом волнующих и талантливых исполнений. Он сыграл более двадцати крупных ролей, среди них: вождь грузинских партизан Анзор (в пьесе Сандро Шаншиашвили, переделанной из пьесы Вс. Иванова «Бронепоезд») — этот южный Вершинин, объединяющий в порыве к победе группы окружающих его партизан; среди них и сумрачный испанец Гарсия из пьесы Липскерова «Карменсита», и молодой советский хирург Платон Кречет — этот непартийный большевик, сохраняющий под суровой внешностью непреклонную силу человечности, и Карл Моор из шиллеровских «Разбойников», восстающий «против тиранов» и обожженный пламенной идеей свободы, и, наконец, Арсен — герой грузинского народа, вождь крестьянских масс, еще

в двадцатых-тридцатых годах прошлого столетия поднявший бунт против эксплуатации, бесправия и нищеты.

У Хоравы прекрасные данные для героического актера: высокий рост, гибкая фигура, богатый голос, большой сосредоточенный темперамент, захватывающий зрителя. Хорава далек от фальшивой театральности и лживой помпезности; он очень прост и ищет всегда сжатых и выразительных черт для характеристики образа.

Внутреннее содержание его героев всегда богаче их внешнего выявления; в его образах кипят бурливые чувства, он не интересуется мелкими переживаниями, неглубокими мыслями, напротив, он весь захвачен большими страстями и значительными идеями. «Наш зритель, — говорит он, — должен уходить из театра глубоко взволнованный, с жаждой подвига и героического дела. Обращаясь к зрительному залу, актер фактически говорит со всем миром. Создавая героические образы современности, актер должен показывать не только типы, но и то, что является еще более обобщенным, я бы сказал общегражданским в нашей стране».

Своим исполнением Хорава доказывает, что только при этих условиях «у актера никогда не будет ни фальшивого жеста, ни надуманной мизансцены».

Все принципы и все взгляды Хоравы вытекают из его мыслей о значении искусства в Советском Союзе:

«СССР — страна героизма, романтики, самых благородных человеческих чувств. Советские художники должны воплотить в своем искусстве эти характерные черты нашего времени. Нам нужен героический театр! В этом театре каждый зритель должен почувствовать величие

нашей эпохи и ее лучших людей — забойщиков, пограничников, эроновцев, учителей, агрономов. Уходя из театра, зритель должен верить, что он может стать героем; и не только может, но и должен, ибо только тогда он станет подлинным сыном своего времени — гражданином первой советской страны».

Хорава во всех сыгранных им ролях восстает против всякой лакировки, ненужной чувствительности и нескромного выпячивания себя; его Анзор и Арсен при всем своем героизме — простые и близкие нам люди, люди с боль-

шой думой и большими мыслями. Героическое ему не кажется «исключительным», из ряда вон выходящим: в героических буднях он видит истоки своего творчества, «будничное не скрывает героического».

Хорава не принимает «театра узких горизонтов», он смотрит в будущее, в историю своего народа.

Его простое и величественное мастерство было не раз отмечено правительством — вплоть до награждения его орденом Трудового красного знамени.





А. Н. Коробин



БАЙСЕЙТОВА

Казахи до Великой пролетарской революции не знали своего театра, но они обладали большим народным искусством, питавшим и радовавшим этот униженный и угнетенный народ. На их искусство никто не обращал внимания— и разве только из высокомерного любопытства путешественники слушали непривычные казахские мелодии и смотрели на необыкновенные казахские танцы. Они относили эти «явления» к области экзотики, а не к области искусства. Но для народных масс эта музыка была драгоценна и эти пляски пленительны: в них выливались тоска и радость, печаль и смех народа, в них прорывалась великая воля к творчеству. Народ имел своих художников и мастеров, и хотя их имена остались неизвестными, но никакая сила реакции не могла уничтожить творчества народа, и великая традиция народного искусства продолжала жить в ожидании его полного освобождения и замечательного расцвета.

Освобождение принесла Великая пролетарская революция. Таившиеся под спудом творческие силы раскрылись пышно и победоносно. Народ получил свой театр. Таланты, ранее погибавшие в неизвестности, получили доступ к сцене, и среди них пришла на сцену молодая певица и актриса Куляш Байсейтова со всей наивной свежестью, радостью и блеском своего молодого таланта.

Куляш родилась в Алма-Ате в семье кустаря-сапожника. С юных лет ее влекло к искусству. Тесно связанная с жизнью народа и с его творчеством, она черпала свое искусство из напевов народных песен, из своеобразных мелодий казахской музыки, из легких плясок. Она принимала участие в самодеятельных музыкальных кружках, все более обогащая свою врожден-

ную артистичность и музыкальность. Дитя революционной эпохи, она развивается легко и свободно в творческой обстановке, которой не знали ее деды и отцы; и когда в Казахстане организовался драматический театр, Куляш, увлеченная его постановками и новой, невиданной ранее и не знакомой ей жизнью сцены, поступает в театральную группу и становится национальной актрисой. Но одна драма не удовлетворяет ее; ее всегда восхищало соединение музыки и драмы, пения, плясок и игры. Многие видные режиссеры мечтали о «синтетическом актере», равно владеющем звуком, движением и жестом, одинаково сильном в драме, опере и пантомиме. У Байсейтовой природное синтетическое дарование: она исключительно ритмична, у нее голос прелестного тембра, ее артистическое существо легко возбуждимо, лирично и нежно. Большой работой над собой Байсейтова развила заложенные в ней данные. В 1933 году основывается Казахский государственный музыкальный театр, в которой переходит Байсейтова и где она получает неограниченную возможность работать над своим усовершенствованием. Сыграв ведущие роли в лучших постановках театра («Жуга», «Кыз-Жибек» и «Жолбыр»), Байсейтова становится в первые ряды казахских актеров, и вскоре Казахстан признает ее своей самой любимой актрисой, отвечающей тем требованиям, которые предъявляет к искусству казахский народ. Байсейтова с подлинным блеском соединила начала казахского искусства с большой музыкальной культурой. Она не пренебрегла тем, что принесла с собой на сцену при своих первых выступлениях, она приумножила свой опыт и, сохранив свою исключительную непосредственность, ясность и трепетность, нашла для этих

своих замечательных качеств такую же прекрасную и ясную форму. Ее зовут «казахским соловьем» именно потому, что при всем мастерстве ее пение остается непосредственным и волнующим выражением ее внутреннего существа, потому, что Байсеитова «не может не петь».

Серебристый, звонкий, прозрачный голос ее находится в полном соответствии с теми сценическими образами, которые она создает; в его своеобразном тембре есть подкупающая трогательность, подлинная свежесть и искренняя серьезность чувств. Воскрешая на сцене образы национальной истории и народных легенд,

она вместе с тем воплощает и психологию народа, сохранившего среди своих кочевий и униженности простую, ясную и чистую веру в жизнь, заразительную любовь к людям.

Байсеитова не признает никаких сценических ухищрений и чуждается непривлекательных для нее театральных трюков; она держится на сцене с подкупающей и нежной простотой. И не удивительно, что во время гастролей Казахского театра в Москве московские зрители неизменно встречали все выступления Байсеитовой шумными овациями.

Байсеитова награждена орденом Трудового красного знамени.





Y. Saicuyob.

Издательством «Искусство» подготовлен для печати следующий выпуск альбома, который содержит очерки о народных артистах Союза ССР А. В. Александрове, В. В. Барсовой, К. Г. Держинской, Б. Г. Добронравове, О. Л. Книппер-Чеховой, Х. Насыровой, Н. А. Обуховой, А. С. Пирогове, М. О. Рейзен, С. А. Самосуде, Е. А. Степановой, А. К. Тарасовой, М. М. Тарханове, Н. П. Хмелеве, Л. П. Штейнберге.

Редактор Н. Г. Зограф
Технический редактор Е. А. Чебышева
Оформление художника Н. Н. Жукова
Выпускающий В. Ф. Горский

★

Сдано в набор 3/1 1937 г.
Подписано к печати 17/VI 1937 г.
Издат. № 209
Уполном. Главлита № Б 19515.
Формат бумаги 72×105 $\frac{1}{8}$
Печ. л. 8.
Уч. авт. л. 4,8
Тираж 5.000 экз.

★

Набор и печать текста в тип. изд. „Правда“
им. Сталина, ул. „Правды“, 24.
Зак. № 5.

★

Печать портретов в Артели „Фототипия“,
Варсокофьевский пер., д. 8.

★

Цена 12 руб.
Переплет 3 р.

