

Василий Иванович Качалов: Сборник статей,
воспоминаний, писем / Сост. и ред. В. Я. Виленкин. М.:
Искусство, 1954. 658 с.

В. Я. Виленкин. От составителя.....	3
.....	Читать

В. И. КАЧАЛОВ. СТАТЬИ, ВОСПОМИНАНИЯ, РЕЧИ, ПИСЬМА

О советской Родине и советской культуре

Да здравствует Родина!.....	5
.....	Читать
Великолепная эпопея.....	7
.....	Читать
[О шефской работе для Красной армии].....	8
.....	Читать
Колхозникам и колхозницам Калининской области.....	9
.....	Читать
Моя поездка в колхоз.....	9
.....	Читать
Мне радостно работать с вами плечо к плечу (Приветствие X съезду ВЛКСМ).....	11
.....	Читать
Высокая награда.....	11
.....	Читать
Речь на митинге трудящихся Москвы на стадионе «Динамо» 24 сентября 1936 года.....	11
.....	Читать
[О награждении орденом Ленина].....	12
.....	Читать
Знать, что твой труд нужен народу — великое счастье! (Из статьи).....	13
.....	Читать
Уверенно жду новых достижений.....	13
.....	Читать
Молодость нашей страны.....	14
.....	Читать
Миссия советского актера.....	14
.....	Читать
О вечно живом.....	16
.....	Читать
Служение Родине — великое счастье.....	18
.....	Читать

Автобиография и работа над ролями

Мои первые шаги на сцене.....	19
.....	Читать
Мой второй университет.....	25
.....	Читать
Сорок лет на сцене. Беседа с народным артистом республики В. И. Качаловым.....	27
.....	Читать

Моя работа над ролью.....	29
.....	Читать
Два образа.....	32
.....	Читать

Воспоминания и портреты

Пьесы М. Горького в МХАТ, встречи с М. Горьким, моя работа над ролями.....	35
.....	Читать
Из воспоминаний о Чехове (Записано Л. А. Сулержицким со слов В. И. Качалова).....	48
.....	Читать
К. С. Станиславский.....	50
.....	Читать
Великий актер и режиссер (На кончину К. С. Станиславского).....	52
.....	Читать
Л. В. Собинов (Из воспоминаний).....	54
.....	Читать
О В. В. Лужском (Из воспоминаний).....	57
.....	Читать
Встречи с В. А. Серовым.....	62
.....	Читать
Горжусь этой дружбой (К 50-летию сценической деятельности М. М. Блюменталь-Тамариной).....	63
.....	Читать
А. А. Яблочкина.....	64
.....	Читать
Чуткий Художник (Памяти Я. А. Протазанова).....	65
.....	Читать

Из писем

А. П. Чехову. 8 марта 1904 г.....	69
.....	Читать
К. С. Станиславскому. 28 июня 1918 г.....	70
.....	Читать
К. С. Станиславскому. 25 июля 1923 г.....	70
.....	Читать
Драматической студии при клубе работников полиграфического производства и прессы в Киеве. 1923 г.....	72
.....	Читать
В. В. Маяковскому. 1927 г.....	73
.....	Читать
Л. В. Собинову. Предположительно — ноябрь 1928 г.....	74
.....	Читать
В. А. Симову. 20 февраля 1933 г.....	74
.....	Читать
Н. П. Хмелеву (Надпись на портрете). 12 декабря 1934 г.....	75
.....	Читать
Вл. И. Немировичу-Данченко. 12 мая 1935 г.....	76
.....	Читать
К. С. Станиславскому. 19 октября 1935 г.....	76
.....	Читать
Открытое письмо. Вл. И. Немировичу-Данченко. 27 февраля 1936 г.. 77	
.....	Читать

Открытое письмо. Вс. В. Иванову. 29 сентября 1936 г.....	77	Читать
Письмо в редакцию газеты «Правда». 16 февраля 1937 г.....	78	Читать
С. М. Зарудному. 30 апреля 1937 г.....	78	Читать
Б. Н. Ливанову. Осень 1937 г.....	80	Читать
Вл. И. Немировичу-Данченко. 9 ноября 1937 г.....	80	Читать
М. И. Прудкину. 3 марта 1939 г.....	81	Читать
Владлену Давыдову. Май 1940 г.....	82	Читать
Из писем к Б. А. Вагнер.		
4 июня 1939 г.....	82	Читать
30 сентября 1940 г.....	83	Читать
29 октября 1940 г.....	83	Читать
25 ноября 1940 г.....	84	Читать
20 ноября 1942 г.....	85	Читать
22 января 1943 г.....	85	Читать
Из писем к В. В. Шверубовичу.		
Август – сентябрь 1941 г., 31 августа.....	86	Читать
Без даты.....	86	Читать
А. А. Хораве. 1 февраля 1942 г.....	87	Читать
Коллективу Художественного театра. 31 августа 1948 г.....	87	Читать

В. И. КАЧАЛОВ НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

П. А. Марков. О Качалове.....	91	Читать
Т. Л. Щепкина-Куперник. В. И. Качалов в «Снегурочке» А. Н. Островского.....	128	Читать
Н. Д. Волков. Образы Чехова и Горького в творчестве В. И. Качалова	138	Читать
Н. М. Горчаков. В. И. Качалов — Чацкий (1906 – 1938).....	158	Читать
В. Я. Виленкин. Драматургия и лирика Пушкина в репертуаре В. И. Качалова.....	186	Читать
Б. И. Ростопский, Н. Н. Чушкин. Образы Шекспира в творчестве В. И. Качалова.....	219	Читать
Н. А. Путинцев. В. И. Качалов в роли Николая I.....	279	Читать
Вс. Иванов. В. И. Качалов в «Бронепоезде 14-69» и «Блокаде».....	295	Читать
Г. А. Герасимов. В. И. Качалов в роли Вершинина		

(«Бронепоезд 14-69»)	306
	Читать
И. Н. Базилевская. В. И. Качалов в «Воскресении» Льва Толстого...	314
	Читать
В. Я. Виленкин. В. И. Качалов на концертной эстраде	345
	Читать

ВОСПОМИНАНИЯ О В. И. КАЧАЛОВЕ

О. Л. Книппер-Чехова	377
	Читать
О. В. Гзовская	380
	Читать
А. Д. Попов	400
	Читать
А. А. Яблочкина	405
	Читать
Н. К. Черкасов	408
	Читать
Е. П. Пешкова	412
	Читать
С. Я. Маршак	416
	Читать
Е. Д. Стасова	424
	Читать
Ф. Н. Михальский	427
	Читать
Н. Н. Литовцева	431
	Читать
В. К. Монюков	440
	Читать

ИЗ ПИСЕМ К В. И. КАЧАЛОВУ

К. С. Станиславский. 9 октября 1900 г.	449
	Читать
Вл. И. Немирович-Данченко. Декабрь 1906 г.	449
	Читать
А. М. Горький. 1 марта 1912 г.	451
	Читать
К. С. Станиславский. 12 июня 1923 г.	452
	Читать
Л. В. Собинов. 10 ноября 1928 г.	452
	Читать
К. С. Станиславский. 24 ноября 1934 г.	453
	Читать
Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский. 12 февраля 1935 г.	453
	Читать
К. С. Станиславский. 7 октября 1935 г.	454
	Читать
И. А. Слонов. 10 ноября 1935 г.	454
	Читать
Академик И. П. Павлов. 4 июня [год не указан]	455
	Читать

К. А. Тренев. 8 мая 1937 г.....	455
.....	Читать
В. Н. Яхонтов. 9 ноября 1937 г.....	456
.....	Читать
Московский Художественный Театр. 12 февраля 1940 г.....	456
.....	Читать
О. Л. Книппер-Чехова. 12 февраля 1940 г.....	457
.....	Читать
Н. П. Хмелев. 18 октября 1940 г.....	457
.....	Читать
С. Г. Бирман, С. В. Гиацинтова. [без даты].....	458
.....	Читать
М. П. Лилина. 12 февраля 1941 г.....	458
.....	Читать
В. Г. Сахновский. 16 ноября 1943 г.....	459
.....	Читать
Студенты школы-студии МХАТ. Март 1944 г.....	460
.....	Читать
Е. Д. Стасова. 12 февраля 1945 г.....	460
.....	Читать
В. Т. Вартамян. 17 февраля 1945 г.....	461
.....	Читать
Семья ученика школы-студии МХАТ Сергея Булгакова. 22 мая 1947 г.	
.....	461
.....	Читать
Студенты театрального училища имени Б. В. Щукина. 1948 г.....	462
.....	Читать

А. В. АГАПИТОВА.

ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. И. КАЧАЛОВА

I

Детство. Гимназические годы.....	465
.....	Читать
Университет и начало актерской работы.....	468
.....	Читать
Казань — Саратов.....	472
.....	Читать
Московский художественный театр. Первая встреча.....	479
.....	Читать
Чехов и Горький.....	483
.....	Читать
«Юлий Цезарь».....	490
.....	Читать
Годы революционного подъема и первой русской революции.....	493
.....	Читать
Чацкий и Бранд.....	500
.....	Читать
Ивар Карено.....	506
.....	Читать
Анатэма и Глумов.....	510
.....	Читать
Иван Карамазов.....	515

.....	Читать
Поиски характерности.....	518
.....	Читать
Гамлет.....	521
.....	Читать
Трудные годы.....	526
.....	Читать

II

Первые годы Советской эпохи.....	532
.....	Читать
Поездка Художественного театра по Западной Европе и Америке.....	535
.....	Читать
«Эгмонт».....	545
.....	Читать
Николай I.....	550
.....	Читать
В поисках роли.....	553
.....	Читать
«Бронепоезд 14-69».....	556
.....	Читать
«Железный комиссар».....	561
.....	Читать
«Воскресение».....	563
.....	Читать
Снова «Вишневый сад».....	568
.....	Читать
Нароков.....	570
.....	Читать
1934 год.....	574
.....	Читать
60-летие Качалова.....	578
.....	Читать
Захар Бардин.....	581
.....	Читать
Поездка в колхоз.....	584
.....	Читать
Работа над «Борисом Годуновым».....	587
.....	Читать
В театре и на эстраде.....	594
.....	Читать
Качалов — Чацкий (1938 год).....	598
.....	Читать
Качалову 65 лет.....	604
.....	Читать
Перед войной.....	607
.....	Читать
Годы Великой Отечественной войны.....	611
.....	Читать
70-летие Качалова.....	617
.....	Читать
Незавершенные работы.....	620
.....	Читать

Последний год.....	627
.....	Читать

ПРИЛОЖЕНИЯ

Анкета Государственной Академии художественных наук по психологии Актерского творчества.....	637
.....	Читать
Список ролей, сыгранных В. И. Качаловым в Московском Художественном театре (1900 – 1948).....	649
.....	Читать

От составителя

Задача этой книги — запечатлеть в статьях, воспоминаниях и письмах образ гениального русского артиста, вдохновенного художника советского театра Василия Ивановича Качалова. Благородный, светлый образ Качалова — актера-мыслителя, актера-трибуна, всем своим творчеством утверждавшего передовые гуманистические идеи своей эпохи и безмерно любившего Родину, — близок миллионам советских людей.

Навсегда связав свою жизнь с Московским Художественным театром в 1900 году, Качалов на протяжении почти полувека был властителем дум ряда поколений его зрителей. Любимейший актер русской демократической интеллигенции, вызывавший восхищение Чехова и Горького еще тогда, когда он создавал свои первые роли в их пьесах накануне революции 1905 года, он стал после Великой Октябрьской социалистической революции подлинно народным художником. Выразитель чеховской мечты о грядущей социальной буре и горьковского идеала свободного Человека, он в наши дни утверждал в своем творчестве торжество идеи социализма. Всегда устремленный к радости и полноте жизни, всегда ненавидевший мещанство, пошлость и обывательский покой, полный неистребимой веры в могущество свободного творческого разума, Качалов стал в советскую эпоху одним из строителей нового общества, и его влияние на зрителей было огромным.

Неразрывными нитями связано творчество этого великого артиста с лучшими традициями русской культуры — с традициями народности и глубокой жизненной правды искусства. И в то же время Качалов внес в отечественное и мировое искусство неповторимо самобытное, новое, им рожденное содержание. В том, как он охватил своей могучей, вечно беспокойной мыслью гениальные творения Пушкина и Льва Толстого, Шекспира и Гете, Чехова и Горького, Блока и Маяковского, всегда присутствовало и неотразимо воздействовало на зрителей его, качаловское, предельно чистое, благородное и требовательное отношение к жизни. Подобно великим русским писателям и поэтам, неразрывно связанным со своим народом, Качалов сам невольно становился в своем артистическом творчестве учителем жизни, как бы ни был он поразительно скромен и критически строг по отношению к самому себе. В этом и была основа «качаловского обаяния», которое неудержимо привлекало к нему сердца самых различных людей и создавало ему славу не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами.

Широта творческого диапазона Качалова, поражавшая его зрителей особенно в советскую эпоху, выражала широту и силу его мировосприятия. Его душе были в равной степени близки и героический пафос, и лирика, и разящая острота сатиры. Каждая из этих граней его творчества была освещена его страстным и непримиримым гуманизмом. И все эти сверкающие грани его творческой личности проявлялись на сцене или на концертной эстраде, которую он так любил в последние годы, в гармонии совершенного мастерства, глубокой

и мудрой простоты.

Таким знал и навсегда запомнил советский зритель своего любимого артиста Василия Ивановича Качалова. Его светлой памяти посвящается эта книга, в которой его собственные статьи и письма сочетаются со статьями, воспоминаниями и письмами его современников, стремившихся запечатлеть важнейшие вехи его творческого пути. В основу данной книги положены материалы II тома «Ежегодника Московского Художественного театра» за 1948 год. Для нового издания содержание книги было пересмотрено, отчасти сокращено, но в то же время и дополнено новыми материалами (например, письма В. И. Качалова к А. П. Чехову, К. С. Станиславскому и др., несколько его высказываний в печати). Ряд статей о В. И. Качалове значительно переработан и расширен авторами. Новыми материалами обогатилась «Летопись жизни и творчества В. И. Качалова». Несколько изменена композиция книги в целом и внутри отдельных разделов. В приложениях впервые публикуется репертуар В. И. Качалова на концертной эстраде, ярко отражающий широту его артистических интересов и творческих возможностей.

В. И. КАЧАЛОВ

СТАТЬИ, ВОСПОМИНАНИЯ, РЕЧИ, ПИСЬМА

О СОВЕТСКОЙ РОДИНЕ И СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ

ДА ЗДРАВСТВУЕТ РОДИНА!

Люблю мою Родину очень. Люблю и буду до конца моих дней любить огромную, «многоликую» Родину широкой и многоликой любовью. Люблю кровно, «нутром», люблю всем моим сознанием, всеми помыслами, всем разумением. И сердцем, и головой, и глазом, и ухом, и памятью, и мечтой — люблю Родину!

В обычные, рабочие дни не ощущаешь в себе с такой остротой этой любви. Она дает тебе силы работать, но ты привыкаешь к этой любви и дышишь ею, как воздухом. А вот наступают дни праздничные, дни большие, юбилейные сроки — великих ли радостных побед великого нашего Октября или великих утрат, — и в такие дни глубже и пристальнее заглядываешь в свою душу и видишь, ощущаешь с радостным волнением, как из глубины души поднимается эта никогда не умирающая любовь к Родине.

И в эти наступающие праздники нашего Великого Октября хочется громко и радостно повторять: «Да здравствует наша Родина! Да здравствует Родина, которая дала нам Ленина и Сталина, Пушкина и Толстого и Великую Октябрьскую революцию!»

«Вечерняя Москва», 7 ноября 1935 г.

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ЭПОПЕЯ

Разве не новый тип героики являют собой вот такое мужество, такой покой, покой уверенности, такая ничем непоколебимая вера в спасение, в помощь, которая придет, придет, не может не прийти от правительства, от партии, от страны, от ее лучших сынов?! Вот такое беспредельное терпение, энергия, дисциплинированность, организованность, — разве это не новые, небывалые, невиданные еще краски? Такие простые, не кричащие краски и в то же время ослепительные в своем сиянии и этим сиянием озаряющие и заражающие весь мир.

А простота жеста летчиков, их скромное, тихое исполнение своего долга, их беспредельная отвага, их тихий, насыщенный до предела героический пафос — не порыва, а глубочайшего сознания своего долга, своего призвания.

Товарищи мастера искусства, заражайтесь этим мужеством, проверяйте, достойны ли мы, в силах ли отобразить эту светлую, чудесную, великолепную эпопею, которой ими — челюскинцы.

«Правда», 18 июня 1934 г.

[О ШЕФСКОЙ РАБОТЕ ДЛЯ КРАСНОЙ АРМИИ]

Культурно-шефская связь Художественного театра с курсами имени Ленина имеет для всех нас громадное значение. Поэтому необходимо как можно серьезнее подойти к разработке плана этой ответственной работы на новый, 1935 год. Очень важно показывать Красной Армии целые выездные спектакли. Но по условиям клубной сцены я считаю легче осуществимыми наши единоличные выступления на тематических литературно-художественных вечерах-концертах. Я придаю этим выступлениям чрезвычайно большое значение, и не только сам охотно буду в них участвовать, но, по возможности, постараюсь привлекать к этой работе и своих товарищей по театру.

За последние годы мне часто приходилось выступать перед красноармейской аудиторией — в ЦДКА, в штабе округа, в школе ВЦИК, в школах и лагерях Ленинграда и т. д. Недавно в ЦДКА состоялся мой творческий рапорт Красной Армии; я был тронут необыкновенной отзывчивостью аудитории, тем жадным, напряженным интересом, с которым меня слушали. Глубоко тронули меня и приветственное слово курсантов школы ВЦИК, и очень ценный для меня подарок командиров школы — художественно выполненный альбом, иллюстрирующий жизнь и быт Красной Армии.

Огромная тяга бойцов и командиров РККА к культуре, их все растущие запросы и великолепное, жадное восприятие искусства делают нашу шефскую работу исключительно приятной, интересной и желанной.

«Красная звезда», 20 января 1935 г.

КОЛХОЗНИКАМ И КОЛХОЗНИЦАМ КАЛИНИНСКОЙ ОБЛАСТИ

Пользуясь своим пребыванием в Октябрьском районе, горячо поздравляю колхозников и всех трудящихся Калининской области с радостной победой — завершением сдачи льноволокна государству.

Хочется вместе с тем от души поблагодарить колхозников Октябрьского района за то искреннее удовольствие, которое они доставили нам, профессионалам, своими художественными самостоятельными выступлениями.

Я восхищен богатством, разнообразием и самобытностью народного творчества, образцы которого показали нам колхозники. Хорошее и открытое творческое дарование колхозников поражает свежестью и непосредственностью исполнения, которые, к сожалению, в значительной степени утрачиваются нами, профессионалами.

Искренне желаю колхозникам области имени Калинина с таким же успехом развивать самостоятельное художественное движение — в нем, как в зеркале, отражается наша новая, радостная жизнь.

С сердечным приветом народный артист республики

Василий Качалов.

«Пролетарская правда», Калинин. 26 ноября 1935 г.

МОЯ ПОЕЗДКА В КОЛХОЗ

На днях я побывал в г. Западная Двина, Калининской области, где встретился с колхозниками-ударниками района и стахановцами лесокомбината.

Беседа со стариками колхозниками, хорошо помнящими жизнь крестьянина до революции, показала, как велики чувства радости, которыми живет сейчас колхозник. День ото дня жизнь становится лучше, культурнее, веселее. «Светлая жизнь наступила», — говорят колхозники, чувствуя себя теперь на твердой земле, испытывающие радость плодотворного труда. Велика тяга колхозников к культуре, и поражает серьезное отношение к искусству.

Колхозная художественная самодеятельность произвела на меня очень большое впечатление яркостью и свежестью творчества. Кружковцы делают свое дело с полной серьезностью, с исключительной добросовестностью. Здесь — полное отсутствие позировки, актерского штампа, наигрыша, подчеркивания в игре, желания смешить. Выступления кружковцев показали наличие подлинных талантов. Прекрасно работает молодой коллектив первого районного самодеятельного кукольного театра. Молодежь только что овладела техникой этого дела, пройдя учебу на специальных курсах, организованных здесь Центральным Домом самодеятельного искусства имени Крупской, и овладела отлично. Движения кукол полны характерности, артистичны. У кукловодов, так же как у чтецов, хорошая дикция. Хорошее впечатление производят драмкружковцы, показавшие отрывок из пьесы Островского «Не было ни гроша...». Слово Островского дошло до слушателя. Конечно, молодым актерам предстоит еще значительная работа. Но серьезный подход к делу обеспечивает успех в будущем.

Десятилетняя Катя Кутелевская обнаружила исключительные способности к пародии в танце. В наших условиях, когда всякий талант попадает в «нежную опеку государства», Катю ждет прекрасное, полное творческой радости будущее художника. Но таких самородков у нас бесчисленное множество. Страна богата ими, веселая, счастливая наша страна.

После концерта я провел с кружковцами беседу, ознакомив их с историей возникновения МХАТ и его основными творческими задачами. В ряде вопросов, с какими обратились ко мне кружковцы, они обнаружили серьезность, пытливость, желание постичь основы творческого процесса.

Общение с самодеятельностью очень освежает нас, профессионалов. Большое счастье, что мы дожили до такого времени, когда между артистами и колхозниками завязывается настоящая творческая связь. Для того чтобы она росла и крепла, нужны дела. Нужно продолжать такие встречи. Они дадут нам, артистам, новые краски.

Обращаюсь к моим товарищам, народным и заслуженным артистам нашей страны, ко всем работникам художественного слова с призывом стать ближе к народному искусству, помочь людям, творящим это искусство, своим опытом и почерпнуть в этом общении новые силы для своей работы.

«Правда», 27 ноября 1935 г.

МНЕ РАДОСТНО РАБОТАТЬ С ВАМИ ПЛЕЧО К ПЛЕЧУ **(Приветствие X съезду ВЛКСМ)**

Горячо, всем сердцем приветствую X съезд лучших представителей советской молодежи! Я с восхищением и гордостью смотрю на комсомол, молодую порось нашей страны, с глубоким волнением каждый день узнаю о новых примерах ее героизма, беззаветной преданности Родине, беспримерной, яростной энергии молодых строителей социализма. И в наиболее близкой мне области искусства ваш живой интерес, удивительная целеустремленность, требовательность и строгость к себе, постоянная тяга к самосовершенствованию вселяют в меня новую бодрость, и мне радостно работать с вами плечо к плечу.

Да здравствует наш славный комсомол!

Да здравствует воспитавшая его партия!

«Горьковец», 11 апреля 1936 г.

ВЫСОКАЯ НАГРАДА

Правительство наградило меня исключительно почетным званием народного артиста Советского Союза.

Нет нужды говорить о том, как дорога мне эта награда. Я чувствую себя в долгу перед страной.

Нигде в мире актер не имеет таких возможностей для творчества, такого простора для своих исканий, как в нашем Союзе.

Обещаю отдать все силы, весь свой творческий опыт родному искусству.

«Советское искусство», 7 сентября 1936 г.

РЕЧЬ НА МИТИНГЕ ТРУДЯЩИХСЯ МОСКВЫ НА СТАДИОНЕ **«ДИНАМО» 24 СЕНТЯБРЯ 1936 ГОДА**

Дорогие товарищи и братья!

Мы, работники науки и искусства страны социализма, шлем пламенный братский привет смелым и отважным сынам и дочерям героического испанского народа.

С чувством величайшего восхищения следим мы за вашей самоотверженной борьбой с озверелым фашизмом, несущим разорение, нищету, голод и смерть трудящимся массам Испании.

Мы гордимся тем, что лучшие люди передовой интеллигенции Испании вместе с рабочими и работницами сражаются на фронтах и баррикадах за свободную Испанскую республику.

Каждая ваша победа, дорогие братья, наполняет наши сердца огромной радостью.

Знайте, что мы, как и весь многомиллионный народ нашей Родины, — с вами.

Мы знаем на собственном опыте, что победа дается не легко. В ожесточенных боях, в огне гражданской войны одержал победы рабочий класс

Советской страны под руководством великой партии Ленина — Сталина.

Работники науки и искусства нашего Союза присоединяют к голосу трудящихся СССР и всего мира свой голос негодования и возмущения против зверств фашизма над беззащитным населением, над мужественными и отважными борцами за свободу.

Мы обращаемся к передовой интеллигенции всех стран с призывом откликнуться на предложение трудящихся СССР о материальной помощи героическому испанскому народу.

Да здравствует единый народный фронт против фашизма!

Да здравствует героический испанский народ!

«Правда», 25 сентября 1936 г.

[О НАГРАЖДЕНИИ ОРДЕНОМ ЛЕНИНА]

С чувством огромной гордости за наш театр, за наше искусство узнал я сегодня о новых наградах работникам МХАТ.

Мне лично выпало высшее счастье — величайшее отличие Советского Союза — орден Ленина.

Все силы, весь опыт, весь свой темперамент художника отдам, чтобы оправдать доверие партии и правительства, чтобы оправдать ту любовь и теплоту, которые излучает на нас наш советский зритель.

Сегодня, в радостный весенний, такой знаменательный для всех нас день, особенно остро сознаешь, что не зря прожил жизнь.

Да, стоило жить, стоило работать ради такого великолепного сегодня!

«Вечерняя Москва», 4 мая 1937 г.

ЗНАТЬ, ЧТО ТВОЙ ТРУД НУЖЕН НАРОДУ — ВЕЛИКОЕ СЧАСТЬЕ! (Из статьи)

... Советский театр приходит к юбилею с огромными достижениями. Партия и правительство окружают его исключительной заботой, вниманием и почетом.

Я с глубоким удовлетворением вижу торжество сценического реализма, проникнутого высокой идейностью. Формалистическое новаторство уступило место жизненности, простоте, серьезности большого искусства.

Меня искренно радует и та подлинная коллективность актерского труда, которую принесла в театр Великая Октябрьская социалистическая революция. Такого единства чувств и мыслей, такой спайки актеров разных поколений мы не знали раньше. Двери театра широко распахнулись для замечательных людей нашей страны, которые приходят к нам не только как зрители, но и как друзья. И общение с ними многому нас учит. Какой чудесный пример для нашей молодежи являет мужество Чкалова и Громова, великолепная энергия Стаханова или непоколебимая стойкость наших пограничников. Когда видишь этих людей, душа молодеет и хочется жить, чтобы работать для них, для

воспитавшей их нашей общей великой Родины.

«Горьковец», 7 ноября 1937 г.

УВЕРЕННО ЖДУ НОВЫХ ДОСТИЖЕНИЙ

С огромной радостью я узнал о награждении лучших наших писателей — ведущего отряда советской интеллигенции.

Всякий, кто внимательно и сочувственно следит за развитием нашей новой литературы, болея ее срывами и празднуя ее победы, будет счастлив, найдя в Указе правительства о наградах и обилие имен (из которых многие стали такими же близкими, как имена знакомых с детства классиков), и богатство жанров, и национальную многогранность.

Недаром революционная литература Советского Союза привлекает к себе интересы и симпатию трудящихся всего мира.

Недаром мы с гордостью оглядываемся сегодня на пройденный ею славный путь и напряженно, уверенно ждем от нее новых, великолепных достижений.

«Литературная газета», 5 февраля 1939 г.

МОЛОДОСТЬ НАШЕЙ СТРАНЫ

23 года — это молодость.

Поэтому каждый гражданин великой страны социализма чувствует себя молодым, сильным, уверенным в будущем.

Поздравляю и приветствую в день радостного праздника весь коллектив МХАТ. Особенно горячо приветствую нашу молодежь.

В их юности, таланте, жизнерадостности — наше будущее, будущее Художественного театра.

«Горьковец», 7 ноября 1940 г.

МИССИЯ СОВЕТСКОГО АКТЕРА

Великая миссия советского актера всегда заключалась в том, чтобы нести широким слоям народа радость искусства, чтобы все свое творческое умение, всю силу своего сердца и ума отдавать на службу народу.

Тот, кто перевернет страницу за страницей двадцатипятилетнюю историю советского театра, увидит, как на всех этапах, в самые тяжелые дни, дни огромного трудового напряжения, в часы заслуженного отдыха, со сценической площадки были слышны вдохновенные призывы.

В борьбе за новые, социалистические начала жизни перевоспитывался советский актер. Вдохновляя массы, он сам вдохновлялся той жизнеутверждающей силой, которой так богаты народы Советского Союза. И если старейшие советские театры, в числе которых я с гордостью называю мой родной Художественный театр, внесли общепризнанный вклад в сокровищницу искусства, то в этом заслуга не только самих театральных коллективов. Дружественная атмосфера, непрерывное общение со зрителем создавали все условия для творческого расцвета. Всей душой любим мы свой народ, свое

Отечество. Советский актер — верный патриот своей Родины!

Весь мир является свидетелем непревзойденного патриотического подъема, охватившего миллионы советских граждан. «Все для фронта!» — клич, брошенный нашим любимым вождем Сталиным, поднял на ноги все живое, все честное и благородное. На службу фронту и героическому тылу поднялся советский театр.

Наша актерская семья насчитывает несколько поколений, но в готовности отстоять свою Родину глубокая старость не уступает пылкой юности. Весь вопрос лишь в средствах, которыми может быть выполнен патриотический долг. На фронтах Отечественной войны, в рядах бойцов и командиров, сражаются тысячи работников театра.

Советское правительство сочло необходимым значительную часть актерства сохранить для театра. Это — еще одно свидетельство неустанной заботы об искусстве. Однако это не значит, что актеры, продолжающие свою театральную деятельность, считают себя свободными от обязанностей перед фронтом. Фронту служим мы все, независимо от возраста и предоставленной нам сценической площадки. Основные театральные коллективы сохранились почти в полной неприкосновенности. В Москве напряженно работает несколько театров, в том числе театр имени народных артистов СССР К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

По решению правительства многие театральные коллективы были переведены в глубокий тыл, чтобы здесь продолжать свою творческую деятельность. Основная масса артистов МХАТ успешно выступает в Саратове, артисты Малого театра — в Челябинске. Ровно, бесперебойно бьется творческий пульс в этих театрах. МХАТ имени Горького свой первый военный сезон ознаменовал премьерой «Кремлевские куранты» — пьесой, где выведены образы величайших гениев — Ленина и Сталина.

Особая забота была проявлена о старейших работниках искусства. Группа актеров Художественного и Малого театров, среди них Книппер-Чехова, Тарханов, Шевченко, Климов, Рыжова, Массалитинова и другие, получила возможность продолжать свою работу в городах Кавказа и Закавказья. Мы были в Нальчике, Тбилиси, выезжали на гастроли в Ереван, Баку. Горячий прием, который встречали мы повсюду, трогательные старания создать нам все, даже мельчайшие удобства, не могут не волновать каждого из нас. Еще раз убеждаемся мы, как велика любовь народа к своему искусству.

Сотни художественных бригад выезжают на передовые позиции, и, как только затихает шум боя, подле самого поля сражения раздается голос актера. Может ли быть большая радость для каждого из нас, как принести хотя бы несколько минут отдыха бойцам! Сколько искренней теплоты в этих фронтовых встречах! Какой это великий стимул для новых творческих усилий!

Не всем удастся попасть на передовые позиции, но и в тылу встречаемся мы с бойцами резервных воинских частей, на призывных пунктах и в госпиталях. Можно без преувеличения сказать, что такую нагрузку, которая выпадает сейчас на нашу долю, вряд ли кто-либо из нас ощущал ранее. Но никаких следов усталости. Мы выступаем изо дня в день в открытых концертах,

и это не мешает нашим почти ежедневным выступлениям среди бойцов. Нас просят в госпиталь, и мы с огромной охотой едем туда, гордые тем, что нашими слушателями являются непосредственные участники Великой Отечественной войны. В Баку мне передали несколько писем бойцов и командиров с просьбой выступить по радио, и я стоял перед микрофоном, как бы ощущая неисчислимые нити, тянущиеся из студии к необозримой аудитории.

Мы знаем, что победа куется не только на фронте, но и в тылу. Поэтому каждый из нас считает своим долгом выступать перед самоотверженными бойцами тыла. Большую радость принесли нам встречи с бакинскими нефтяниками. Проникновенные слова бакинских рабочих были для нас так же дороги, как приветствия фронтовиков.

Фашистские вандалы замыслили поработить наш свободолюбивый народ. Они жгут наши города, насилуют наших женщин, казнят наших отцов, братьев. Мы отомстим им за это! Они посягнули на нашу святыню, разгромили Ясную Поляну, с которой для всего человечества связано имя великого Толстого. Они изгадили чеховские места. Нужно ли говорить, как больно отозвалось это в сердцах артистов МХАТ, лелеющих драгоценные воспоминания о дружбе с Чеховым.

Фашисты стремятся уничтожить следы русской культуры Карлик посягнул на великана! Русская культура будет жить вечно, а мерзостная «идеология» фашистов разве что останется экспонатом в паноптикуме исторических уродств.

Советские актеры прилагают все силы, чтобы приблизить день победы над фашизмом, день победы культуры и искусства над мракобесием, человека над кровавым зверем. И мы знаем, что этот день недалек!

«Вечерняя Москва», 25 марта 1942 г.

О ВЕЧНО ЖИВОМ

Идут первые дни нового года. Как настойчиво отсчитывает время свой бег, друзья...

Искусство — вечно молодо. Но позвольте мне, старому служителю искусства, войти в этот день в вашу молодую компанию, дорогие мои, юные мои товарищи.

Мы прожили великий год.

Одержаны небывалые, невиданные победы. Время мчится. Но народ наш хранит вечную юность, потому что он всей своей душой устремлен к вершинам человеческих мечтаний — чистых и высоких.

Время принадлежит людям, народу, а значит и нам, его служителям, отдающим ему талант, вдохновение, страсть... Но надо беречь время, надо дорожить им.

Нельзя считать его на годы, на месяцы, даже на недели и дни. Надо дорожить мгновениями. И каждое из этих мгновений — отдавать искусству.

И только тот художник, кто живет для искусства, дорожа каждым мгновением.

Ведь мало сказать, что искусство актера, поэзия, любое истинное творчество требуют труда. Искусство требует, чтобы ему отдавались целиком. Ради искусства своего народа нужно и необходимо жертвовать веек. И только тогда вы победите время.

Только так появляется у мира новый Художник.

Такой Художник дарит миру новое слово.

Эти слова

приводят в движение

тысячи лет

миллионов сердца.

Это хорошо сказано у Маяковского.

Художник отдает всего себя народу. Его искусство остается жить навеки — и в великой истории русского театра и в новых поколениях актеров. Разве не с нами сегодня Мочалов, Ермолова, Садовские, Станиславский, Немирович-Данченко, Лилина, Вахтангов, Щукин, Хмелев!

Творчество — высокий подвиг, а подвиг требует жертв. Всякие мелкие и эгоистические чувства мешают творить. А творчество — это самозабвенное служение искусству народа.

«Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся... к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни...»

Это мы читаем у Чехова, и в этих словах большая правда.

Надо любить жизнь, пытливно познавать ее, учиться прекрасно о ней рассказывать и вдохновенно ее воспроизводить.

Начался новый год. Примите от меня, мои молодые друзья, пожелание больших, больших успехов и мой ласковый, дружеский привет.

Будущее, словно широкое море, раскинуло перед вами свои просторы. Берегите «чудные мгновения», запоминайте их и учитесь у самого прекрасного, что существует во вселенной, — учитесь у жизни.

«Советское искусство», 4 января 1946 г.

СЛУЖЕНИЕ РОДИНЕ — ВЕЛИКОЕ СЧАСТЬЕ

Великая Октябрьская социалистическая революция принесла мне высшее счастье, о каком только может мечтать художник, — счастье творческого участия в строительстве новой, свободной жизни родного народа. Для актеров моего поколения Октябрь был великим рубежом, за которым открылся новый смысл нашей жизни в искусстве. Оглядываясь назад, я вижу, какое огромное внутреннее богатство принесла мне революция, как обогатились и расширились мировоззрение, творческий опыт и интересы деятелей искусства. Жить и работать на благо обновленной, свободной, могучей родной страны, знать, что твой труд нужен Родине, — какое это великое, окрыляющее чувство!

За эти тридцать лет мы, актеры, научились видеть истинную цель творчества только в большой и смелой правде о жизни, создавать искусство, которое помогает народу осуществлять грандиозные исторические задачи. Мы с

гордостью осознали ответственную и почетную миссию, возложенную советским государством на художественную интеллигенцию, и старались быть достойными ее, какие бы тяжелые испытания ни приходилось переживать нашей стране. Мы научились жить в искусстве ради больших гуманистических идей и в борьбе за них ощутили свой гражданский и творческий долг.

Я с громадным удовлетворением вижу, как выросло и окрепло за 30 лет советской власти наше театральное искусство, насколько глубже, шире и острее стали мы понимать и воплощать произведения нашей национальной классической литературы, какое огромное новое содержание дала театру современная драматургия, сколько прекрасных новых театров, студий, школ возникло за эти годы по всему Союзу, какие великолепные артистические и режиссерские кадры воспитаны Октябрем.

Сила советского искусства — в его глубоком и заразительном оптимизме, в его органической связи с жизнью народной, в его смелой боевой целеустремленности. Такое искусство способно и радовать и воспитывать зрителей.

Нигде в мире нет такого уважения и доверия к людям искусства со стороны государства, как в Советском Союзе, где Сталин назвал художника «инженером человеческих душ».

Это рождает чувство уверенности и неиссякающее желание отдать все силы тому великому созиданию новой жизни, которым, как никогда, охвачена сейчас наша Родина.

«Культура и жизнь», 7 ноября 1947 г.

АВТОБИОГРАФИЯ И РАБОТА НАД РОЛЯМИ

МОИ ПЕРВЫЕ ШАГИ НА СЦЕНЕ

Я рано начал мечтать об актерстве — с десяти-двенадцати лет, с того дня, когда впервые увидел театр и пленился им. С того первого в моей жизни спектакля — это была опера «Демон» — и начал расти во мне актер.

В поповской отцовской рясе (отец мой был священник) с широкими засученными рукавами, с обнаженными до плеч руками, с каким-то медальоном с блестящим камешком, который я похищал у матери и прикреплял себе в волосы над лбом, я влезал на большой шкаф и, стоя на нем, под самым потолком, орал на всю квартиру:

«Проклятый мир!..» или «Я тот, кого никто не любит и все живущее клянет...»

И меня действительно проклинали «все живущее» в доме. Замахивалась тряпкой или щеткой старая нянька Гануська, чтобы как-нибудь меня унять. Подвывала сучка Фиделька. Кричала и волновалась мать, боясь, чтобы я не свалился со шкафа: «Ну, что ты с ним будешь делать — помешался на театре... несчастный!»

После «Демона» я все чаще и чаще стал попадать в театр. И разных героев

потом изображал для себя и для всех своих домашних, кроме отца, от которого мою страсть к театру приходилось скрывать. Пользовался я уже не только отцовской рясой, но и сестриными платками, муфтами и прочим. Выскакивал из-под стола со страшным злодейским топотом, с настоящим топором в руке, который выкрадывал у дворника, и уже действительно по-настоящему пугал всех окружающих.

В последнем классе гимназии товарищи, да и начальство уже смотрели на меня, как на готового актера. Я знал наизусть ряд ролей, даже целые пьесы: «Ревизор», «Лес», «Горе от ума». Сыграл в гимназических спектаклях несколько ролей. В перерывах между уроками декламировал монологи и разыгрывал сцены из «Гамлета», «Отелло», «Уриэля Акосты». Наизусть «жарил» почти целиком «Демона», «Евгения Онегина», «Полтаву». Рассказывал комические сценки из Горбунова, Андреева-Бурлака. Был случай, когда, находясь в седьмом классе гимназии, я стал даже гастролером: из Вильны съездил в Минск и там выступил где-то в частной квартире, очень конспиративно, для усиления фонда какой-то молодой рабочей организации.

Гимназию я все-таки кончил, несмотря на увлечение театром, и попал в Петербургский университет. Там в течение четырех лет я тоже более увлекался актерством, чем юридическими науками.

Наконец в 1897 году — стал заправским актером. И в клетчатых штанах, в цилиндре на голове и в огненно рыжем пальто явился я в Казань, в труппу Бородая, где в первый год мне давали маленькие роли, а на второй и третий год я стал вроде премьеры.

В это время я и получил приглашение из Москвы в Художественный театр. Это случилось во вторую половину сезона, в январе 1900 года. Совершенно неожиданно я получил телеграмму: «Предлагается служба в Художественном театре. Сообщите крайние условия». Телеграмма из Московского театрального бюро. Представление о Художественном театре у меня было самое смутное. В Москве перед тем я никогда не бывал, да и Художественному театру исполнилось всего только два года от роду. Слышал я, что есть в Москве некий любитель — режиссер Станиславский и что в каком-то клубе, с какими-то неизвестными любителями он что-то ставил и сам играл. Слышал я еще, что есть драматург Владимир Немирович-Данченко, что он преподает драматическое искусство в Московской филармонической школе и что у него есть ученики. Слышал, наконец, что они, то есть Станиславский и Немирович-Данченко, вместе затеяли в Москве театр, но что это за театр, что в нем играют и как играют — понятия не имел.

И вдруг — телеграмма, приглашение. Как быть? Совещаюсь с товарищами. Некоторые знали, бывали сами в Художественном театре, слышали отзывы, читали о нем рецензии. Общий голос их: «Театр плохой, актеров нет, все мальчишки-ученики, любители, выдумщики-режиссеры; денег нахватили у московских купцов и мудрят для своей потехи...»

В этом роде были все отзывы о тогдашнем Художественном театре в среде провинциальных актеров.

Очень заволновался Бородай, когда узнал об этой телеграмме.

— Да вы с ума сошли, — говорил он мне, — если думаете променять наше дело и ваш успех и ваше положение на «любительщину». Да вы там погибнете, да я ж из вас всероссийскую знаменитость через год сделаю.

Но я колебался. Что-то тянуло меня к этому театру. А может быть, просто тянуло в Москву. Я прислушивался к немногим голосам, которые раздавались в труппе за Художественный театр. Это были голоса женской молодежи, более интеллигентной части труппы, из учеников московских театральных школ. Голубева, Крестовская, Литовцева (ставшая вскоре моей женой) говорили, что Художественный театр, во всяком случае, «интересный» театр.

— Там гениальный учитель Немирович-Данченко, — говорили мне.

— Зачем мне учитель? — возражал я. — Я ведь не ученик, а, слава тебе господи, настоящий актер.

— Там гениальный режиссер Станиславский.

Но это меня еще меньше трогало. Зачем режиссеру быть гениальным? Разве нужна гениальность, чтобы выбрать к спектаклю подходящий «павильон» или даже, в крайнем случае, заказать декорацию по ремаркам автора, или удобнее разместить на сцене актеров, чтобы они не закрывали друг друга от публики. Да настоящие «опытные актеры» сами великолепно размещались на сцене без всякого режиссера. Что еще может сделать режиссер, какую он может проявить «гениальность», я совсем не представлял себе в те времена.

Мои колебания разрешил один старый актер, который заявил: «Театр этот Художественный, конечно, вздор. Но... Москва! Стало быть, поезжай без лишних разговоров. Не пропадешь. Увидит тебя Корш и возьмет к себе, а то еще, чем черт не шутит, увидит кто-нибудь из Малого театра, и возьмут тебя на императорскую сцену».

Это было для меня доводом самым понятным и убедительным. Я послушался и послал в Москву телеграмму о согласии...

В конце февраля 1900 года я был в Москве. Началось знакомство с Художественным театром. Был великий пост, во время которого, как известно, спектакли не разрешались. Шли репетиции к будущему сезону. Театр готовил «Снегурочку» Островского.

В первом же разговоре со мной Вл. И. Немирович-Данченко сказал мне, что ему очень хотелось бы теперь же со мной познакомиться, посмотреть меня на сцене, то есть устроить что-то вроде закрытого — без публики — дебюта, чтобы решить, как лучше и на какие роли меня использовать. Я согласился и предложил показаться в двух ролях: в «Смерти Иоанна Грозного» сыграть в одной сцене Годунова, а в другой Грозного. Так как обе роли были мною играны в Казани, то я заявил, что мне не понадобится больше двух-трех репетиций — только бы сговориться с новыми партнерами о местах. Конечно, на репетициях я собирался только «пробормотать» про себя роль, как это делали в других театрах «настоящие» актеры, не давать никакой игры, а уже «заиграть» вовсю на самом дебюте. В этом заключался актерский «шик».

На первой же репетиции я потерял этот шик. Когда все кругом, даже исполнители самых ничтожных ролей, сразу заиграли во весь темперамент, загорелись, заволновались, зажили новой жизнью, преобразились в каких-то

других людей, я уже не мог по-гастролерски бормотать и тоже «заиграл». И сразу же сам почувствовал, сам услышал, что это выходит у меня совсем «из другой оперы».

Насколько они были просты и естественны, настолько я — ходулен и декламационно напыщен.

Я растерялся и заволновался, но все-таки овладел собой и пустился на хитрость, чтобы скрыть свой конфуз: к чему-то придрался, чтобы прекратить свою игру, и дальше уже «забормотал» роль про себя — не хочу, мол, репетировать всюю...

Жадно следил, следил за интонациями артистов Художественного театра, ловил их жесты, такие не обычные, не актерские, такие характерные.

Все они показались мне замечательными актерами; чем меньше и незначительнее была роль, тем больше казался ее исполнитель. Я помню, что к исполнителю самой маленькой роли (боярин в Думе, три-четыре строки — вся роль), к громадному косому детине с наивным лицом, Баранову, я почувствовал что-то вроде благоговения: так необыкновенно сочно, красочно, широко прозвучала его интонация, такие широкие, богатырские были взмахи его рук, так живописно сидел он, расставив как-то по-звериному свои ноги.

Я ушел с репетиции ошеломленный. И на второй и на третьей репетиции повторилось такое же мучение.

Понятно, как волновался я в вечер дебюта. Конечно, собралась вся труппа, вся контора, даже капельдинеры, жены актеров, близкие друзья театра.

Я сыграл сначала Годунова в первой картине, потом перегримировался и сыграл Грозного — вторую картину. Помню, что собой владел. Помню, что решил играть «честно», так, как играл бы в милой Казани, где меня любили в этих ролях. Но радости в душе не было, веры в то, что это хорошо, что так нужно играть, не было. Уже душа была отравлена какой-то новой правдой.

Отыграл. Стал разгримировываться. Пришел в уборную Станиславский, с очаровательной улыбкой, застенчивый и конфузющийся, как всегда, когда он не в работе, когда он не учит, не доказывает, не показывает.

— Пожалуйста, отдыхайте, разгримировывайтесь, раздевайтесь. Я подожду.

Слова были простые, тон спокойный, ласковый. Но в этот момент я уже знал, что оценка моего «дебюта» будет беспощадной.

Станиславский долго молчал, пока я раздевался, пока не ушли парикмахер и портной. Наконец, очевидно, собравшись с духом, он начал говорить. Смысл его слов был тот, что дебют показал, насколько мы чужие друг другу люди. Мы настолько говорим на разных языках, что он даже не считает возможным вдаваться в подробности и объяснять мне, в чем тут дело, потому что сейчас я еще не смогу этого понять.

— Вы простите меня, — он кланялся, улыбался, конфузился, — простите меня, но я не ожидал, чтобы за какие-нибудь три года, как вы на сцене, можно было приобрести столько дурного и так укрепиться в нем.

И вся беда была в том, что он считал безнадежной даже попытку объяснить мне это дурное. Только с годами я это пойму...

— В том виде, какой вы сейчас из себя представляете как актер, к

сожалению, мы воспользоваться вами не можем. Поручить вам какие-либо роли, конечно, невозможно, но мне лично будет очень жаль, если вы от нас уйдете, потому что у вас исключительные данные, и, может быть, со временем вы сделаетесь нашим актером, — сказал он мне в заключение.

Почти то же самое, только в более мягких выражениях, сказал мне на следующий день Вл. И. Немирович-Данченко.

Мои новые товарищи, встретившие меня, пожалуй, недружелюбно, теперь, после моего несомненного провала, стали относиться ко мне проще, более ласково и участливо.

И вот передо мной встал вопрос, оставаться ли здесь или бежать из этого театра и искать — «где оскорбленному есть чувству уголок». Мое актерское самолюбие говорило мне: «Конечно, бежать». Но какое-то артистическое любопытство удерживало меня и привязывало к этому театру.

Я не был занят в «Снегурочке». Но я не мог, буквально не мог пропустить ни одной репетиции. Я первым приходил на репетицию, куда меня никто не вызывал, и последним уходил. И с каждым днем я чувствовал, как раскрываются мои глаза, как я начинаю видеть в театре то, чего никогда в нем не подозревал.

Так прошло около двух месяцев. Труппа собиралась разъезжаться на летние каникулы. И вдруг на одной из репетиций «Снегурочки» ко мне подошел Станиславский и сказал конфиденциально, отведя меня в сторону:

— У вас, как видите, не ладится роль царя Берендея. Ни у меня ничего не выходит, ни у других. Все пробовали. Попробуйте вы. Согласны?

Я с удовольствием согласился. Мне стало ясно, чего добивались от исполнителя этой роли, и мне казалось, что я схватил нужное.

Когда через три дня на репетиции я влез на некое сооружение из табуреток, изображавшее царский трон, я вдруг почувствовал приятнейшее спокойствие уверенности. Я стал произносить первый монолог. В зале была напряженнейшая тишина...

Я кончил монолог и хотел слезать с трона. Вдруг вижу, ко мне устремляется Станиславский с сияющим лицом и начинает аплодировать. В ту же секунду раздался взрыв аплодисментов всех присутствующих. Станиславский замахал руками и стал удерживать меня на троне:

— Не можете ли дальше? Еще что-нибудь? Сцену с Купавой?

Я продолжал, и опять был взрыв аплодисментов. Станиславский, взволнованный, говорил:

— Это — чудо! Вы — наш! Вы все поняли! Поняли самое главное, самую суть нашего театра. Ура! У нас есть царь Берендей!..

Станиславский крепко меня обнял и поцеловал. Это был один из счастливейших дней моей жизни.

Судьба баловала меня в этом моем дорогом, моем единственном театре и много радостного дала мне за тридцать пять лет пребывания в нем. Все-таки именно этот день был для меня, кажется, самым радостным. А вообще за всю долгую мою жизнь на сцене много было у меня волнующих и «больших» дней.

В хорошей компании я начал свои «первые шаги на сцене». Но не жалею

на компанию и позднейшую и теперешнюю.

Будет досуг — с удовольствием поделюсь впечатлениями о новых людях, пришедших к нам, о новых настроениях, создавшихся в театре, о новой жизни, начавшейся в Художественном театре.

МОЙ ВТОРОЙ УНИВЕРСИТЕТ¹

Когда я был виленским гимназистом, когда я медленно, но все-таки верно подходил к окончанию гимназии — это был конец 80-х — начало 90-х годов, — я не только мечтал, но уже и решил в душе отдать свою жизнь искусству. Театр уже тогда пленял мое воображение, владел всем моим существом. Помню, как горел желанием окончить опостылевшую гимназию и попасть скорее в Москву, в Московский университет, чтобы поскорее увидеть Малый театр, либо в Петербург, — чтобы увидеть Александринский театр. Старшие мои товарищи по гимназии, раньше меня попавшие в университет, рассказывали мне, возвращаясь на каникулы в Вильну, одни — про московский Малый театр, другие — про петербургский Александринский. Оба эти театра тогда славились. С замиранием сердца я прислушивался к горячим спорам юных театралов о том, какой из этих двух театров лучше. Споры были горячие, «москвичи» горой стояли за свой Малый театр, а «питерцы» — за свой Александринский, но никто никого убедить не мог, тем более, что «москвичи» не знали Александринского, а «питерцы» — Малого театра.

Случилось так, что я попал в Петербургский университет. И ехал я в Петербург, так и не решив для себя, какой из этих двух театров лучше, но, конечно, волнуясь и предвкушая радость увидеть, во всяком случае, знаменитый Александринский театр.

Это было осенью 1893 года. Я сидел на галерке, купивши билет за 32 копейки. Место было отличное, посредине, все было видно и слышно. Шла комедия Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». Впечатление было радостное, огромное, врезавшееся в память на всю жизнь. Варламов, Давыдов, Савина в этом спектакле стоят передо мной и сейчас, как живые. Вот уже почти сорок лет прошло, а многое из этого спектакля вижу и слышу сейчас. И с этого вечера я стал завсегдатаем галереи Александринского театра, и театр этот стал моим вторым университетом.

Четыре года моих галерочных «александринских» восторгов — это самое сильное, неизгладимо-яркое, что я пережил в театре за всю мою жизнь как зритель. И на всю жизнь благодарную память зрителя сохранил в душе об этой удивительной поре расцвета актерского искусства в театре, то есть расцвета отдельных могучих огромных талантов. Вопреки всему. Ведь жуткое — по реакционному духу — было время, и, конечно, душная, тяжкая была атмосфера «казенщины» императорского театра. И репертуар был в общем более чем сомнительный (кроме Островского и очень редких классиков), и никакого не

¹ Печатается по рукописи, хранящейся в архиве В. И. Качалова, с добавлением текста, которым В. И. дополнил эту статью для «Красной газеты» (14 сентября 1932 г., вечерний выпуск).

было режиссера. И вот, несмотря ни на что, вопреки всему, горел и неугасимо разгорался творческий огонь в целой плеяде этих замечательных актеров.

Вспоминаются отдельные необыкновенные исполнения. Вот хотя бы в той же пьесе «Правда — хорошо...» Варламов — старый унтер Грознов. И вообще Варламов! Это какая-то глыба таланта. Что-то стихийное! Разве можно забыть его в Островском, — его Русакова (это было «потрясающе»), его Курослепова, Юсова. И рядом с этой глыбой — Варламовым — Давыдов, этот величайший ваятель, владевший тончайшим резцом, мастер лепки, формы, интонации, слова, мимики, жеста.

А Савина — великая в пустяках, в комедиях Крылова, Николаева, Гнедича («Тетенька» — с Сазоновым, — что это был за дуэт!) — и вдруг сверкнет такой смелостью и неожиданностью характерности, как в Акулине во «Власти тьмы».

И опять тут же — Варламов.

А что это был за чудесный, «безрежиссерский» ансамбль в «Старом закале» Южина: Сазонов, Давыдов, Юрьев (совсем юный тогда «подпоручик»), молодой Корвин-Круковский, Усачев, Мичурина, Потоцкая, Абарина.

А Стрельская — комическая старуха, — какие дуэты с Варламовым!

А Далматов — Ноздрев (а потом замечательный Плюшкин), и опять в тех же «Мертвых душах» Варламов — генерал Бетрищев, или П. Д. Ленский...

Или такой состав: Далматов — Кречинский, Давыдов — Расплюев, — тут было чему поучиться молодым.

А в «Лесе» Писарев и Шаповаленко — Несчастливцев и Счастливец!

А как шли «Волки и овцы» — Савина, Давыдов — Лыняев, Варламов — Чугунов, Сазонов — Мурзавецкий, Жулева.

А молодой Мамонт Дальский — Чацкий, Жадов, Незнамов, Белугин, — «здорово» это было!

И наконец, на четвертый год моих «александринских восторгов» — молодая Комиссаржевская: в зудермановских девочках, в «Дикарке»... Какая это была прелесть!

Но тут уже я изменил моим «галерочным переживаниям» и перешел на партерную контрамарку, которую получил через кончавших театральную школу Ходотова, Пантелеева — моих друзей и уже товарищей по сцене.

Летом 1895 года, пройдя, таким образом, курс моего александринского университета, я сам стал актером. Ходотов повел меня в Апраксин рынок, где мы купили себе по цилиндру. Я срезал с моей студенческой тужурки голубые петлицы и золотые с орлом пуговицы, превратив, таким образом, форменную тужурку в нечто вроде серого пиджака, и приобрел серые в широкую клетку брюки. Вместо очков появилось пенсне на широкой черной ленте. От меня пахло «букетом дешевых папирос». Я уже играл несколько спектаклей вместе с молодежью Александринского театра в селе Мартышкине (около Ораниенбаума), меня даже называли «мартышкиным гастролером».

Я стал актером.

Привет и благодарный низкий поклон Александринскому театру от бывшего мартышкина гастролера.

СОРОК ЛЕТ НА СЦЕНЕ

Беседа с народным артистом республики В. И. Качаловым

В связи с награждением орденом Трудового Красного Знамени народный артист республики В. И. Качалов беседовал с сотрудником «Литературной газеты».

— Я чрезвычайно горжусь той высокой оценкой, которую партия и правительство дали моей сорокалетней работе на сцене, — говорит В. И. Качалов. — Сообщение о почетной награде совпадает с тридцатипятилетием моей работы в Художественном театре и сорокалетней годовщиной моей артистической деятельности.

Я начал выступать на сцене, будучи студентом. В 1894 году в бывшем Петербургском университете сплотилась группа студентов — любителей сцены. В эту группу входили многие студенты, ставшие впоследствии видными актерами. Среди них был студент Казанков — артист Радин; сын писателя Михайловского; впоследствии известный сценический деятель П. Гайдебуров; Боянус (Борневский), выступавший несколько лет в Александринском театре, а сейчас профессор-лингвист, я и другие. Мы работали под руководством большого артиста — Владимира Николаевича Давыдова.

Моим первым «профессиональным» спектаклем был спектакль «На бойком месте», который мы давали за плату для рабочих фарфорового завода за Невской заставой. Я играл Бессудного.

Ясно помню мою первую большую роль в ответственном спектакле. Шел «Лес». Группа студентов давала публичный спектакль в фонд комитета вспомоществования нуждающимся студентам. Наш спектакль горячо был принят публикой и отмечен крупнейшим театральным критиком Кугелем (Ното повус). Он же после нашего другого спектакля — «Завтрак у предводителя» — писал примерно так: «Спектакль оставил благоприятное впечатление... Но у студентов узкие плечи и впалые груди. Нам нужна крепкая, здоровая молодежь».

— Эти слова, — говорят В. И. Качалов, — я вспоминаю каждый раз, когда вижу нашу советскую молодежь, когда смотрю на колонны физкультурников, когда мне приходится выступать перед бодрыми и счастливыми юношами и девушками Советской страны.

Возвращаясь к рассказу о первых годах своей работы на сцене, В. И. Качалов говорит:

— Студенческий кружок благодаря руководству Давыдова был для меня прекрасной сценической школой. Не покидая университета, я играл целый сезон в летнем театре на станции Мартышкино, около Ораниенбаума.

Работа в профессиональной труппе театра в Стрельне, сезон на выходных ролях в театре «Литературно-художественного общества» и, наконец, с 1897 года служба в провинциальных театрах — таково начало моего творческого пути.

За первые пять лет я сыграл свыше пятидесяти ролей, больше чем за 35 лет в Художественном театре, куда я был приглашен Вл. И. Немировичем-Данченко весной 1900 года и впервые выступал 7 октября.

Сейчас В. И. Качалов работает над ролью Захара Бардина в новой постановке «Врагов» М. Горького.

— Я не помню роли, над которой работал бы с большим удовольствием, с большим аппетитом, — говорит он.

Мне хочется наделить Захара Бардина характерными чертами, которые мне удалось наблюдать у живых моделей, у либеральных помещиков, у кадетов. Захар Бардин у Горького подан с некоторым юмористическим оттенком. Я усиливаю это юмористическое отношение и довожу образ до пределов сатиры.

Моя следующая роль, по всей вероятности, — Фамусов в новой постановке «Горя от ума», которую театр покажет в конце этого сезона.

— Но я давно мечтаю, — говорит в заключение беседы Василий Иванович, — показать на сцене советского человека, волнующего своими положительными качествами, настоящего героя наших дней. Не скрою, что когда я смотрел «Платона Кречета», я испытывал некоторую зависть. Мне хотелось бы играть Платона, если бы я подходил к этой роли по возрасту.

— Велико мое чувство благодарности партии и правительству Страны Советов, так высоко ценящим работу актера, создавшим все условия для плодотворной творческой деятельности. Высокую награду я постараюсь оправдать дальнейшей работой.

«Литературная газета», 4 октября 1935 г.

МОЯ РАБОТА НАД РОЛЬЮ

Работая над любой новой ролью, я, помимо того непосредственного материала, который дан мне самим автором, стараюсь использовать и подсобный материал. В тех случаях, когда я имею дело с произведением автора-современника, мне представляется счастливая возможность обращаться не только к музейным экспонатам — гравюрам, фолиантам и т. п., — но и к живым моделям, к людям моей эпохи, с которыми мне приходилось сталкиваться в жизни. Где бы я их ни встречал, я всегда пытливно наблюдал за этими встретившимися на моем пути людьми, вслушивался в их разговоры, запоминал их интонации. При этом я старался не только уловить их внешние повадки, но и проникнуть во внутреннюю сущность заинтересовавшего меня человеческого объекта.

Эти уловленные и запечатлевшиеся в памяти черточки, дополняя образ, написанный драматургом, играют весьма существенную роль в процессе создания того сценического образа, который видит зритель.

Вспоминаю, как я жадно искал соответствующие человеческие модели, которые можно было бы использовать для работы над ролью Барона в пьесе Горького «На дне». И мне удалось увидеть бывших аристократов, волей судеб от привольного барского существования перешедших к жизни бездомных бродяг. «Как ты дошел до жизни такой?» — вот что волновало меня, когда я вглядывался в этих вчерашних людей «большого света».

Примерно так я и подошел к работе над моей последней ролью — Захара Бардина во «Врагах» М. Горького. Воспоминания о том времени, к которому

относится действие пьесы, — об эпохе революционного движения 1905 года — сохранились в моей памяти очень живо. В те годы мне часто приходилось соприкасаться с кругами той либеральной буржуазии, к которой принадлежит Захар Бардин. Мои личные наблюдения дали мне возможность отрешиться от того кажущегося добродушия, которое можно, при поверхностном чтении пьесы, увидеть в облике этого «культурного европейца», и заострить этот образ в сатирическом плане. Вспоминая все то, что я подглядел во всех виденных мной живых Бардиных, я отчетливо ощутил необходимость показать, как сочетаются в нем показной гуманизм с заботой о собственной шкуре, разговоры о культуре со стремлением к наживе, боязнью всего, что могло бы помешать собственному благополучию.

Внешним покровом культурности и гуманизма прикрывается настоящее лицо корыстолюбивого фабриканта и помещика Бардина. Но в то же время Бардин хочет найти себе какое-то внутреннее оправдание, убедить самого себя, что возможно «мирное и разумное» разрешение этих больных социальных вопросов.

В начале пьесы он пытается как-то оспаривать взгляды своего компаньона о необходимости режима железного кулака по отношению к рабочим. «Зачем вражда, я хочу добра». Но эти «благие намерения», которые внешне рисуют Бардина как будто бы с положительной стороны, быстро испаряются по мере развертывания событий. И образ принимает уже другое внешнее выражение. Это — ограниченный, беспринципный, целиком пропитанный идеологией своей среды человек. Это вовсе не обособленное существо, это рупор своего класса.

И вот для того чтобы найти наиболее выпуклое и выразительное очертание образа, я мобилизовал все свои воспоминания, относящиеся ко встречам с людьми, близкими по своему существу к Захару Бардину. От одного я брал барственность, апломб, от другого — «серьезность глупости», от третьего — наивность, граничащую с той же глупостью.

С того момента, как у меня в голове сложились общие контуры образа, я целиком очутился в его власти. Все мое внимание, все мое творческое «я» было поглощено Захаром Бардиным. Состояние, знакомое всякому художнику, увлеченному творческой работой. Обычно я его переживаю, готовя свою очередную роль. А ведь каждая новая роль, каждый новый образ, который я должен донести до зрителя, по-своему захватывает и волнует.

Не только на репетициях, но я на улице, в рабочем кабинете, в самых различных условиях, в самой разнообразной обстановке накапливается и вынашивается задуманный образ. Часто ловишь себя на том, что, играя в каком-то другом спектакле, живешь уже жизнью новой, еще не показанной роли, захватившей в плен и сердце и мозг. Произносишь привычные слова старой роли, а в голове уже иные слова, которые через некоторое время придется произносить на этой же сцене. Идешь по улице, сидишь в дружеской компании и вдруг неожиданно находишь какой-то новый жест, какую-то новую интонацию. Творческая фантазия работает все напряженнее и напряженнее. Иногда, прогуливаясь по городу, незаметно для себя вдруг заговоришь вслух

сам с собою.

Временами даже кажется, что тебя уже не удовлетворяют слова, данные автором. И в этот момент хочется найти какие-то новые слова. Но этих слов нет, вместо них нужно найти какие-то бессловесные дополнения.

Многое, конечно, подсказывает и окружающий на репетициях актерский ансамбль. Часто на репетициях находишь те краски и средства, которые лишь смутно ощущались накануне.

Вот примерно таким путем и создавался мой образ Захара Бардина.

Теперь пора уже мне переходить к новым ролям. Ближайшей, очевидно, будет роль Фамусова в «Горе от ума». Когда-то в этой пьесе играл я Чацкого. Другие годы, другой возраст. И хотя сердце, может быть, лежит по-прежнему к Чацкому, приходится все-таки подчиняться времени.

На очереди также Сальери в пушкинском спектакле. Но больше всего привлекает меня роль Несчастливцева, которую мне, по-видимому, придется играть в предстоящей постановке «Леса» Островского. Меня зажигает пафос людей, отдавших себя святому для них делу — искусству, людям, для которых, подобно Несчастливцеву, театр прежде всего воплощение прекрасных, героических устремлений, романтического отношения к жизни.

Слова Несчастливцева: «И у нас есть горе, но есть и свои радости, которых не знают другие» — определяют для меня сущность всего этого образа. Она в том, что Несчастливцев, как и всякий любящий свое искусство артист, несет зрителю возвышенные, благородные чувства, согревает их своей радостью, своим художественным теплом. И понятно, почему мне так близок Несчастливцев и почему меня так волнует и вдохновляет эта роль.

Чрезвычайно импонирует мне роль Ричарда в шекспировском «Ричарде III». Но боюсь, что не осуществятся мои мечты об этой роли. Боюсь, что навряд ли удастся мне когда-либо сыграть этого отталкивающего и в то же время обаятельного шекспировского героя. Трудно, пожалуй, будет в мои годы поднять эту роль.

Но радостнее и приятнее всего была бы для меня возможность выступить на сцене в облике людей нашей замечательной эпохи. Правда, мало еще таких образов создано советскими драматургами. За последнее время всего лишь одна роль заставила меня пожалеть, что я недостаточно молод для того, чтобы ее сыграть. Это — Платон Кречет в пьесе Корнейчука. Нас, актеров Художественного театра, часто упрекают в том, что мы, стремясь наиболее правдиво отобразить на сцене живого человека, в то же время не даем своего к нему отношения. Платон Кречет кажется мне именно таким живым человеком, которого можно играть, передавая и свое отношение к нему, как к подлинному представителю замечательного молодого поколения интеллигенции, идущего нам на смечу.

Хотелось бы побольше иметь времени, чтобы бывать в обществе новых людей, больше и глубже их наблюдать, и, впитав в себя все то, что может дать это общение, творить еще более радостно и бодро.

«Строим», 1935, №№ 21 – 22

ДВА ОБРАЗА

В «Бронепоезде» Вс. Иванова я впервые встретился с современной, советской драматургией. Здесь все было для меня внове. Никогда раньше мне не приходилось играть крестьянина, да еще крестьянина, принимающего участие в политической борьбе, пришедшего к революции во главе партизанского отряда. Но главная трудность была даже не в необычности, новизне материала, а в том, что с людьми, подобными Вершинину, я не встречался в жизни, не имел возможности их наблюдать и вспоминать. Не было у меня здесь живых моделей, которые могли бы помочь, подсказать психологические и бытовые детали. «Вершининых» я знал только в литературе. И если бы не помощь автора Вс. Иванова, вряд ли у меня вышло бы что-нибудь из этой работы. Его рассказы и указания давали мне возможность проверять и укреплять то, что я находил ощупью, наугад, полуинтуитивно, фантазируя в пределах основного русла образа, стараясь углубить и освоить все почерпнутое из литературы. Эта авторская помощь была к моим услугам тут же, на репетициях. Она поддерживала во мне внутреннюю уверенность в правильности найденного, без которой невозможно идти вперед.

Помню ясно свою большую радость, когда автор, впервые Увидев меня в гриме и костюме, после репетиции сказал мне: «Можешь быть совершенно спокоен, потому что если бы я мог тебе показать сейчас тех живых Вершининых, с которых я писал своего, ты бы увидел в них себя, как в зеркале».

После этого было уже легко развивать дальше найденное воображением и подсказанное литературой, несмотря на то, что Далеко не вся критика «приняла» эту мою работу.

Как бы то ни было, образ Вершинина обогатил меня творчески и расширил мое мироощущение, впервые открыл мне многое.

До сих пор люблю его, с удовольствием и всегда с волнением играю на эстраде сцены из «Бронепоезда».

Когда у Вл. И. Немировича-Данченко возникла мысль об инсценировке «Воскресения», о создании на материале романа Толстого совершенно нового вида спектакля, особого театрального жанра, она мне показалась необычайно заманчивой и интересной. Вл. Ив. мечтал этим спектаклем узаконить своеобразное соединение театральных и литературных элементов, органически связать их в одно целое. И уже виделись ему в перспективе огромные, еще не открытые возможности — работать с помощью «ведущего» чтеца над «Онегиным» и «Полтавой» Пушкина, над «Войной и миром» и эпосом Гоголя.

Но перспективы развернулись не сразу. Роль «От автора» в «Воскресении» первоначально представлялась довольно скромной по своему значению. В сущности, вначале намечался лишь минимум авторского текста, необходимый как подспорье, как связь между драматическими сценами, приблизительно то, что было уже в «Братьях Карамазовых», то есть объективный, эпический повествователь, докладчик авторского текста, необходимого для понимания драматических сцен. Постепенно значение и возможности роли «От автора» все больше расширялись, она приобретала все больше прав на самостоятельное

звучание, и это постепенно приводило к тому, о чем мы мечтали, — к новому виду спектакля. Поверив в него окончательно, твердо ставши на этот путь, я шел дальше и дальше. Из года в год все смелее развивал роль, утверждая особую область литературы, становящейся литературой театральной. Я стал расширять свои мизансцены и уточнять подробности. Роль чтеца выходила на передний план, заострялась, приобретала уже какую-то театральную плоть, «ведущий» все более превращался в основное действующее лицо, как бы в хозяина спектакля. Мне принадлежали уже не только слово, самый текст авторский, но и вся идея спектакля, вся эмоциональная сила, весь темперамент и нерв автора. Мне нужно было заразить зрителя своим отношением к происходящему и в то же время помочь действующим лицам раскрыть идейную сущность романа и проявить себя полностью.

Все это, повторяю, пришло далеко не сразу, а вырабатывалось годами. И теперь еще, играя «Воскресенье» уже восемь лет, я нахожу в этом спектакле все новые поводы для работы, для углубления и шлифовки моей интерпретации Толстого.

«Советское искусство», 26 октября 1938 г.

ВОСПОМИНАНИЯ И ПОРТРЕТЫ

ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО В МХАТ, ВСТРЕЧИ С М. ГОРЬКИМ, МОЯ РАБОТА НАД РОЛЯМИ

Помню мою первую встречу с Алексеем Максимовичем так ясно и живо, как будто это было два или три года тому назад. А между тем это было в мае 1900 года. Я шел по Бронной улице утром на репетицию. Мы снимали тогда для репетиций так называемую «Романовну». Меня обогнали три фигуры. Одна высокая, шагавшая крупными шагами, другая много ниже, но легко поспевавшая за первой. В дверях «Романовки» я столкнулся с ними. Их почему-то не пускали. Человек пониже обратился ко мне:

— Вы артист, по-видимому? Я — Сулержицкий, а вот это — Горький. Писатель Горький. Мы приезжие из Ялты. Нас пригласили заходить в Художественный театр в любое время, а вот теперь что-то не пускают.

Я побежал сказать кому следует, что у входа стоит Горький и его не пускают. Минут через пять и Горький и Сулержицкий уже были окружены тесным кольцом нашей молодежи.

Мы репетировали «Снегурочку» ежедневно, с утра до позднего вечера, и оба наши гостя, Горький и «Сулер», с этого же утра стали проводить целые дни на репетициях.

В ту осень Горький дал нам пьесу «Мещане», но почему-то вскоре взял обратно для переделки и вернул только через год, осенью 1901 года. И в этот же год дал нам вторую пьесу — «На дне». Об этой пьесе, об ее сюжете шел разговор еще в Крыму во время поездки театра «в гости» к Чехову. В апреле

1900 года труппа Художественного театра выезжала в Севастополь и Ялту с двумя пьесами — «Чайка» и «Дядя Ваня», чтобы показать их Антону Павловичу, прикованному болезнью к постели; только что принятый в Художественный театр, я в этой поездке не участвовал.

И вот слышу в мае 1900 года: «Горький... Горький». Мои новые товарищи вернулись в Москву, и с языка у них не сходило. «Горький сказал... Горький прочитал...» Даже: «Горький пропел...» «А какой у него чудный рассказ “Челкаш”!.. А “Мальва”!.. А как он здорово отделал этого... А в каких смешных и остроумных тонах он вел беседу с такими-то... А с какой нежностью он относится к Чехову...»

Чехова тогда уже в нашем театре знали, считали «своим» и любили как родного. Но вот появился в нашей среде новый, «чужой дядя» — молодой, занятый, не похожий внешним видом на писателя и с новыми, такими необычайными по темам рассказами. Это была сенсация в жизни театра. Наша молодежь была покорена обаянием Горького, и в театре с восторгом произносилось: «Обещал написать для нас пьесу». Ожидали мы ее с величайшим нетерпением.

В марте 1902 года состоялась в Петербурге премьера «Мещан» во время гастрольной поездки театра. Театральная цензура встретила имя Горького хмуро, наложила на пьесу свою руку, исключила из нее ряд мест, в которых усмотрела недовольство существующим социальным порядком. Разыгравшийся к тому же эпизод поставил под угрозу самую постановку.

Дело в том, что незадолго до этого Горький был избран академиком, о чем уже было извещено в печати. Вдруг президент Академии, великий князь Константин Константинович (как стало потом известно — по личному указанию Николая II), вычеркнул имя Алексея Максимовича из списка членов Академии. Это взволновало публику, в особенности студенческую молодежь, и полиция стала опасаться, что во время представления «Мещан» в Художественном театре будет устроена демонстрация.

Министр внутренних дел Сипягин запретил постановку — «Мещан», и Вл. И. Немировичу-Данченко пришлось много бороться, чтобы добиться отмены этого запрещения.

На генеральную репетицию пьесы съехался «весь правительственный Петербург»: великие князья, министры, высшие чиновники, высшие военные и полицейские чины. В самом театре, вокруг него — усиленные наряды полиции. Разрешение играть «Мещан» в Петербурге было дано только для абонементных — пяти или шести — спектаклей. И чтобы в театр не проникла публика неабонементная, градоначальник поставил наряды околоточных и городских проверять билеты. По настоянию Вл. И. Немировича-Данченко, объяснявшегося по этому поводу с градоначальником Клейгельсом, на следующих спектаклях на контроле уже стояли фигуры во фраках и белых нитяных перчатках. Это были переодетые вчерашние городские.

«Мещане» имели в Петербурге и в Москве большой и шумный успех — и художественный и общественно-политический.

Теперь мы стали ждать с нетерпением вторую пьесу — «На дне». Новое

содержание, звучавшее со страниц горьковских рассказов, новые герои — романтические босяки — казались нам такими привлекательными для сценического воплощения. А бунтарство и протест, с которыми молодой, но уже известный писатель подходил к основам тогдашней жизни, были сродни и бунтарству нашего молодого театра.

Наступил день, навсегда и в подробностях врезавшийся в память. Горький читает всей труппе Художественного театра «На дне». Читает прекрасно. Живыми встают, сразу запоминаются действующие лица. И хотя в чтении автора все герои говорят его слабым, глуховатым баском, все одинаково «окают», все потрясают перед носом сжатым кулаком, — все же получаются фигуры яркие, скульптурные и в то же время живые и не похожие друг на друга. Какая правдивость внутренних характеристик, какое разнообразие и богатство характерных для каждого лица интонаций!

Все искрометные «словечки», все богатые по юмору места пьесы покрываются взрывами дружного хохота. Сам Горький не улыбается, ничего не подчеркивает, не «подает», не «наигрывает». Наш хохот местами становится таким бурным и заразительным, что автор где-то уже не выдерживает, безнадежно машет рукой и улыбается сам: «А ведь, правда, смешно». А когда он стал читать сцену, где Лука напутствует и утешает умирающую Анну, мы все притаили дыхание, до того это было трогательно и глубоко «пережито». Наступила абсолютная тишина. Голос Горького задрожал и пресекся. Он остановился, замолчал, смахнул пальцем слезу, попробовал продолжать, но через два слова опять замолчал, сурово и даже сердито сгоняя платком слезу. Потом откинулся назад и застенчиво покачал головой: «А ведь здорово написано, ей-богу, хорошо». Раздался дружный, оглушительный треск аплодисментов. У многих появились слезы на глазах.

Новый мир открывался перед нами в этой великолепной пьесе. Страшный мир отбросов общества, искалеченных и загнанных в подвал, на самое дно жизни.

Театральная и полицейская цензура ставила немало рогаток на пути постановки. Вл. И. Немировичу-Данченко приходилось специально ездить в Петербург отстаивать целые сцены и даже отдельные фразы. В конце концов разрешение на представление пьесы в Художественном театре было дано. Но Владимир Иванович писал нам: «У меня осталось впечатление, что пьеса разрешена лишь потому, что власти уверены в полном провале пьесы на спектакле».

Это ожидание царской цензуры не сбылось. Спектакль имел огромный успех, нашел восторженный ответный отклик в зрительном зале. Пьеса принималась как пьеса-буревестник, которая предвещала грядущую бурю и к буре звала. Шумным овациям и вызовам, казалось, не будет конца — по адресу исполнителей, режиссеров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко и особенно автора. Он выходил на сцену немного сконфуженный, с папироской в зубах и не кланялся публике, а только смущенно и в то же время лукаво-весело и вызывающе смотрел в зрительный зал. Когда, наконец, в последний раз окончательно закрылся занавес, мы все, участники спектакля, стали

обнимать автора, благодарили за счастье разделять с ним такой огромный успех. Мы были по-настоящему счастливы. Мы уже были влюблены в свои роли.

Вспоминаю ясно, что лично я по самому началу работы над ролью не был особенно захвачен своей ролью Барона. Да и сам автор говорил после чтения пьесы, что Барон ему не удался, хотя он его написал с живого человека, барона Бухгольца, спившегося босяка, попавшего в нижегородскую ночлежку.

Алексей Максимович даже прислал мне его фотографии, в группе с другими босяками и отдельный портрет. Кое-чем из этих снимков я воспользовался для грима. Понравился мне «паричок», и форма головы, и цвет жидких, коротко стриженных, очень блондинистых волос. Пригодилось кое-что и в выражении глаз, наивных и недоуменных. Но все остальное — костюм, поза, положение рук, чисто выбритое лицо — было не типично и мало говорило моей фантазии. Очевидно, этот барон знал, что его будут снимать, и для этого специально побрился, надел чужой, нервный костюм. На портрете он был в чистой на вид блузе, подпоясанной шнурком, и стоял скромно и просто, засунув за пояс (по-толстовски) кисти рук. Все это на снимке было уж очень не типично для спившегося босяка, хулигана и сутенера и мало мне помогло в поисках нужного образа.

Помогли мне живые модели, те подлинные босяки, которых я встречал на московских улицах около «питейных заведений», церквей и кладбищ. Но больше всего помогли мне в моей работе живые модели из подлинных «аристократов», с которыми я специально ближе знакомился для моего Барона и мысленно переодевал их в босяцкие отрепья. Например, грассирование (букву «р») я взял у графа Татищева (известного московского адвоката) и у камер-юнкера Нелидова (бывшего управляющего труппой Малого театра). У первого еще взял манеру часто оправлять галстук, снимать и надевать перчатки. У второго, кроме грассирования, еще хриплый, гортанный и высокий тембр голоса и манеру публично «маникюрить» свои ногти, в задумчивости и на большом серьезе наводить на них глянец обшлагом пиджака. У князя Барятинского, мужа актрисы Яворской, я взял «гвардейскую» походку и манеру ковырять мизинцем в ухе. Так, с миру по нитке, собирал я и лепил внешний образ. Ну, а внутренний образ, вся внутренняя сущность Барона, все его поведение — это все было дано в пьесе автором.

И в других ролях горьковского репертуара мне удавалось прийти к нужной внутренней характеристике от внешних наблюдений над окружающими меня людьми, над живыми моделями. Помню, что такой моделью для молодого ученого Протасова («Дети солнца») был для меня молодой профессор Московского университета, талантливейший ученый-физик П. Н. Лебедев, пользовавшийся огромной любовью студенчества, обаятельный в кругу своей семьи и друзей, весь сосредоточенный на своей науке, глухой к шуму «улицы», к гулу надвигавшейся первой революции.

Но вообще смутно помню мою работу над этой ролью.

«Детям солнца» в театре «не повезло». Пьеса была сыграна всего несколько раз. Всеобщая забастовка 1905 года приостановила спектакли почти во всех театрах. Помню, что на премьере «Детей солнца» разыгрался трагикомический

инцидент, в котором отразилось тогдашнее бурное время.

Первое представление пьесы состоялось 24 октября 1905 года. За несколько дней до спектакля был опубликован «высочайший манифест» о даровании конституции. Вслед за манифестом по России прокатилась волна погромов: в Киеве, Твери, Одессе и других городах. Московская «черная сотня» в свою очередь деятельно готовила погром против интеллигенции. Почти ни одного дня не проходило без избиений и убийств. Атмосфера в городе была накалена до предела. Погромы ожидали с минуты на минуту. До начала премьеры по городу пронесся слух, что черносотенцы, считавшие Горького и нас врагами «царя и отечества», совершат во время спектакля нападение на Художественный театр.

В течение всего спектакля публика была чрезвычайно напряжена, ожидая всяких возможных эксцессов. И вот, когда по ходу пьесы, перед финалом, на сцену через забор дома Протасова ворвались наши массовики — сотрудники театра — в качестве провокаторов и зачинщиков «холерного бунта» и М. Н. Германова, игравшая мою жену Елену, выстрелила по направлению к толпе, а я, как полагалось по ходу действия, упал, тут произошло нечто совершенно неожиданное, невообразимое. Публика не разглядела, кто, в кого и зачем стреляет, приняла вбежавших актеров за черносотенцев, ворвавшихся в театр избивать нас, и решила, что я — первая жертва. Поднялся невероятный шум. Начались женские истерики. Часть зрителей бросилась к рампе, очевидно, готовая нас защищать. Другая — к выходным дверям, чтобы спастись бегством. Кто-то бросился к вешалкам, стал доставать оружие из карманов пальто. Кто-то кричал: «Занавес!»

Перед занавесом появился Вл. И. Немирович-Данченко, упрасивавший публику дать возможность довести спектакль до конца, пытаясь успокоить зал тем, что финал пьесы будет благополучный. Когда открыли занавес, публика еще не успокоилась. Раздались крики: «Качалов, встаньте! Встаньте, Качалов!» Я вставал, показывал, что я жив, и затем снова ложился.

У самой рампы сотрудник «Русского слова» Сергей Яблоновский истерично кричал: «Довольно ужасов! Довольно нечеловеческих страшных картин! Мы достаточно насмотрелись их в жизни!» К нему присоединилась часть публики, и занавес снова закрыли. Но другая часть публики протестовала. И когда наконец установили, что большинство желает окончания пьесы, занавес снова открыли и спектакль был доведен до благополучного конца.

Алексея Максимовича в этот вечер в театре не было. Кажется, он уже уехал за границу.

Если продолжать вспоминать о моем участии в горьковских спектаклях, то скажу еще два слова о последней роли во «Врагах». Могу сказать, что «живые модели» мне особенно помогли в этой роли, как, пожалуй, ни в какой другой. Уж очень много ярких представителей этой неяркой, серой и, в сущности, безликой породы людей прошло передо мной. И так недавно. Ясно помню этих людей, слышу их голоса, их интонации — то самоуверенные, поучающие, торжествующие, то растерянные, злобные или панические. Эти живые модели, старые знакомцы мои, очень помогли мне дорисовать и несколько заострить эту

роль, которую так великолепно написал автор. Я «заострил» роль в том смысле, что отнесся к этому образу с большей, чем автор, беспощадностью. Когда недавно, сыграв роль уже много раз, я стал перечитывать текст пьесы, мне показалось, что автор много снисходительнее к Захару Бардину, чем я. Мне показалось, что автор дает его больше в плане добродушного юмора, а я — в плане сатиры.

* * *

Хорошо помню молодого Горького на первом представлении «Вишневого сада» — чествовании А. П. Чехова. Как раз в этот день он был именинник. Помню, как Владимир Иванович свое приветствие начал словами: «Сегодня ты именинник, по народной поговорке “Антон дня прибавил”. С твоим приходом в наш театр у нас сразу “дня прибавилось”, прибавилось света и тепла...» Помню, как чествовали Антона Павловича после третьего действия в антракте. Очень скучные были речи, которые почти все начинались: «Дорогой, многоуважаемый...» или «Дорогой и глубокоуважаемый...» И когда первый оратор начал, обращаясь к Чехову: «Дорогой, многоуважаемый...», то Антон Павлович тихонько нам, стоящим поблизости, шепнул: «шкап». Мы еле удержались, чтобы не фыркнуть. Ведь мы только что в первом акте слышали на сцене обращение Гаева — Станиславского к шкапу, начинавшееся словами: «Дорогой, многоуважаемый шкап».

Помню, как страшно был утомлен А. П. этим чествованием Мертвенно бледный, изредка покашливая в платок, он простоял на ногах, терпеливо и даже с улыбкой выслушивая приветственные речи. Когда публика начинала кричать: «Просим Антона Павловича сесть... Сядьте, Антон Павлович!..» — он делал публике успокаивающие жесты рукой и продолжал стоять. Когда опустился наконец занавес и я ушел в свою уборную, то сейчас же услышал в коридоре шаги нескольких человек и громкий голос А. Л. Вишневого, кричавшего: «Ведите сюда Антона Павловича, в качаловскую уборную! Пусть полежит у него на диване». И в уборную вошел Чехов, поддерживаемый с обеих сторон Горьким и Миролубовым. Сзади шел Л. Андреев и, помнится, Бунин.

— Черт бы драл эту публику, этих чествователей! Чуть не на смерть зачествовали человека! Возмутительно! Надо же меру знать! Таким вниманием можно совсем убить человека, — волновался и возмущался Алексей Максимович. — Ложитесь скорее, протяните ноги.

— Ложиться мне незачем и ноги протягивать еще не собираюсь, — отшучивался Антон Павлович. — А вот посижу с удовольствием.

— Нет, именно ложитесь и ноги как-нибудь повыше поднимите, — приказывал и командовал Алексей Максимович. — Полежите тут в тишине, помолчите с Качаловым. Он курить не будет. А вы, курильщик, — он обратился к Леониду Андрееву, — марш отсюда! И вы тоже, — обращаясь к Вишневскому, — уходите! От вас всегда много шума. Вы тишине мало способствуете. И вы, сударь, — обращаясь к Миролубову, — тоже уходите, вы тоже голосистый и басистый. И, кстати, я должен с вами объясниться

принципиально.

Мы остались вдвоем с Антоном Павловичем.

— А я и в самом деле прилягу с вашего разрешения, — сказал Антон Павлович.

Через минуту мы слышали в коридоре громкий голос Алексея Максимовича. Он кричал и отчитывал редактора «Журнала для всех» Миролюбива за то, что тот пропустил какую-то «богоискательскую» статью.

— Вам в попы надо, в иеромонахи надо идти, а не в редакторы марксистского журнала.

И помню, как Антон Павлович, улыбаясь, говорил:

— Уж очень все близко к сердцу принимает Горький. Напрасно он так волнуется и по поводу моего здоровья и по поводу богоискательства в журнале. Миролюбов же хороший человек. Как попович, любит церковное пение, колокола...

А потом, покашлявши, прибавил:

— Ну, конечно, у него еще слабости есть... Любит на кондукторов покричать, на официантов, на городских иногда... Так ведь у каждого свои слабости. Во всяком случае, за это на него кричать не стоит. А впрочем, — еще, помолчавши, прибавил Антон Павлович, — пожалуй, следует покричать на Миролюбова. Не за его богоискательство, конечно, а вот за то, что сам кричит на людей.

Послышались торопливые шаги Горького. Он остановился в дверях с папиросой, несколько раз затянулся, бросил папиросу, помахал рукой, чтобы разогнать дым, и быстро вошел в уборную.

— Ну, что, отошли? — обратился он к Чехову.

— Беспокойный, неугомонный вы человек, — улыбаясь, говорил Чехов, поднимаясь с дивана. — Я в полном владении собой. Пойдем, посмотрим, как «мои» будут расставаться с вишневым садом, послушаем, как начнут рубить деревья.

И они отправились смотреть последний акт «Вишневого сада».

* * *

Вспоминается лето того же 1904 года. Похороны Чехова. Громадная толпа через всю Москву движется с вокзала к Новодевичьему кладбищу. Остановка у Художественного театра. Мгновенная тишина. Слышны отдельные всхлипывания в толпе. Среди наступившей тишины звуки шопеновской мелодии, которую играют у входа в театр наши оркестранты. И из раскрытых дверей бельэтажа наши театральные рабочие выносят огромный венок, их собственными руками собранный, сплошь из одних полевых цветов. И два лица запомнились мне в эту минуту: лицо Евгении Яковлевны, матери А. П. Чехова, и лицо Горького. Они оказались рядом около катафалка. В обоих лицах, как-то беспомощно по-детски зареванных, было одно общее выражение какой-то, мне показалось, физически нестерпимой боли, какой-то невыносимой обиды.

На кладбище в Новодевичьем, когда уже засыпали могилу, народ стал

расходиться, я с В. В. Лужским и еще с кем-то из наших подошли к Алексею Максимовичу, одиноко сидевшему на ограде чьей-то могилы.

— Наплакался, Алексей Максимович? — спросил кто-то из окружающих, кажется, Бунин.

— Да ведь от злости плачу. Даже не ожидал от себя, что могу от злости плакать. Уж очень все злит кругом! Все возмущает, все, начиная с вагона для устриц и кончая этой толпой и этими разговорами, от которых никуда не убежишь.

* * *

Встреч с Алексеем Максимовичем вне театра было у меня не много. Помню встречу с ним в 1906 году в Берлине. В январе 1906 года Художественный театр поехал на гастроли по Европе. Начал свои спектакли с Берлина («Царь Федор», «На дне», «Дядя Ваня»). Объехал с этими пьесами крупнейшие города Германии. Играли в Вене, в Праге и на обратном пути в Варшаве. В Берлине играли целый месяц.

Одновременно с театром в Берлине был и Горький. Имя Горького было тогда особенно популярно в Европе и в Америке. В Берлинском театре играли его пьесы на немецком языке — «На дне» и «Дети солнца». В витринах книжных магазинов выставлены были его книги на немецком и на русском языках, его большие портреты, бесчисленное количество открыток. «На дне» было поставлено Максом Рейнгардтом, тогда еще совсем молодым, начинающим режиссером. Помню, с письмом от М. Ф. Андреевой ко мне обратился Макс Рейнгардт с предложением выступить на литературном вечере, посвященном творчеству Горького. Вечер устраивался в каком-то большом зале Шарлоттенбурга, который тогда был еще окраиной Берлина, со своей демократической публикой, учащимися и рабочей интеллигенцией. Помню, что театр был переполнен. Помню программу этого вечера. Алексей Максимович читал «Песню о Соколе», Рейнгардт — на немецком языке — монолог Луки из «На дне». Очень популярный тогда в Германии актер Шильдкраут, тоже по-немецки, читал горьковскую «Весеннюю мелодию», а я читал «Буревестника» и «Ярмарку в Голтве». Помню, как горячо и шумно публика приветствовала Горького, встала при его появлении. Треск аплодисментов, крики «хох!» В театре было много русских эмигрантов. Конечно, огромное большинство немецкой публики русского языка не знало и не могло оценить ни текста, ни чтения Алексея Максимовича. Вся эта публика наполнила театр только для того, чтобы увидеть живого Горького и выразить свою любовь к Горькому — художнику и политическому борцу.

Хорошо помню, как на сцене ко мне подошел совсем молодой тогда Карл Либкнехт и шепнул мне по-немецки:

— Хотите посмотреть уголок зоологического сада, зверей в клетке, здесь же в театре?

И он показал мне место сбоку в кулисах, откуда видны были сидящие в крайней литерной ложе, выходящей на сцену, сыновья кайзера Вильгельма во

главе с кронпринцем. Кронпринц, прикрываясь занавеской от публики, внимательно, со злобно и глупо разинутым ртом уставился на Горького, читавшего «Песню о Соколе». Рядом сидели офицеры его свиты и, поблескивая моноклями, тоже таращили глаза на Горького.

Помню, что в антракте за кулисами был разговор, что накануне на спектакле Художественного театра «Царь Федор» появился кайзер Вильгельм в парадной форме русского кавалерийского полка. Он был шефом какого-то нашего драгунского полка. Конечно, и там публика стоя приветствовала его криками «хох!», и помню, что по поводу немецких социал-демократов Горький, смеясь, говорил, что они все рады кричать «хох!» кайзеру и что, пожалуй, Каутский кричит громче всех.

* * *

Вспоминается встреча с Горьким в советской Москве, после Октября, весной 1918 года. В Колонном зале Дома Союзов большой вечер. Устраивали его кооператоры — организация, к которой с большой симпатией относился Алексей Максимович. Недели за две до вечера он просил меня принять участие в концерте и поагитировать среди товарищей, чтобы еще привлечь исполнителей, особенно Москвина и Грибунина.

— Уж очень они смешно «Хирургию» играют! Будет хорошая публика... Ленин будет в публике. А потом нам всем будет хорошее угощение. Кооператоры сумеют угостить. Банкет будет.

Помню, концерт шел с огромным успехом. В артистической комнате Горький, беседуя с Лениным, веселый, оживленный, обращаясь к участникам концерта, говорил:

— Ну, вот, скажите, разве не чувствуете, какая уже огромная разница в публике? Ведь совсем же другое дело! Ведь приятно выступать перед этой новой публикой?

А когда концерт кончился, Горький сказал мне:

— А вы знаете, нашим кооператорам все-таки не повезло. По крайней мере сегодня, по-моему, никакого угощения не будет. У них там со светом что-то не вышло.

Оказалось, что в помещении Петровских линий, где должен был состояться банкет, на котором должны были присутствовать Ленин, Горький и участники концерта, погасло электричество. В Москве тогда было большое затруднение с электричеством и свет удалось сохранить только для Колонного зала. Даже, говорят, в Кремле в этот вечер не было света.

Сконфуженные кооператоры посылали в свечную лавку у Иверских ворот, где был склад церковных свечей. Но необходимого количества свечей и там не оказалось. Банкет нам было обещано устроить через несколько дней.

Алексей Максимович, уходя с концерта, шутил:

— Слабо у нас пока и с электрификацией и с кооперацией. Но не будем терять надежды. Меня зовет Ильич поехать к нему, говорит, что у него есть какая-то необыкновенная, толстенная свеча, вот такая, — он показал обеими

руками толщину. — Так что мы посидим с ним при этой свече. Помечтаем с ним об электрификации.

* * *

Запомнились посещения Горьким наших спектаклей: «Бронепоезда» в 1928 и «Воскресения» в 1933 году. Оба раза Алексей Максимович был в очень хорошем настроении, крепком и бодром. Очень довольный этими спектаклями, весело взволнованный, он говорил, обращаясь главным образом к «старикам»:

— Вы положительно овладели секретом вечной молодости. Это потому, — говорил он, — что вы умеете растить молодежь. У вас выросла такая сильная молодежь, которая омолаживает весь театр. И, очевидно, не дает успокаиваться и стареть вам, «старикам». Оттого ваше искусство такое живое и молодое. У вас в театре ум с сердцем в ладу. — И, помолчав, прибавил: — Могуущественный театр. Да, да, вы все можете, всемогущий театр.

Эти слова Алексея Максимовича передаю в точности, не по памяти, а по записи в моем дневнике.

«Ежегодник МХТ» за 1943 г., М., 1945.

В архиве В. И. Качалова сохранился черновой набросок воспоминаний о первых встречах с А. М. Горьким. Мы помещаем здесь этот вариант, так как он прибавляет к мемуарной литературе о великом писателе ряд ценных, живых подробностей. (Ред.).

Вспоминается начало девятисотых годов. Осень 1900 года — в Москве. Театр наш (тогда еще не МХАТ, а «Художественно-общедоступный») репетирует «Снегурочку». Играли мы не в Проезде Художественного театра, не в Камергерском переулке, а в Каретном ряду, в «Эрмитаже», а для репетиций снимали «Романовку». И вот помню, в одно прекрасное утро именно прекрасное, осеннее утро, опаздывая на репетицию, бегу по Бронной. Меня обгоняют три фигуры: все разного роста, все по-разному, все необычно одеты, двое повыше ростом, третий — низенький и коренастый. Все трое вбежали в подъезд «Романовки». Вхожу за ними и вижу растерянные лица, слышу недоумевающие голоса — куда дальше идти, кого спросить?

Самый маленький, одетый в матроску, без шапки, с коротко остриженной головой, с окладистой бородой казался на вид старше остальных. Он уставился на меня смеющимися, лукавыми, прищуренными глазами и спросил высоким певучим тенорком, с ярким киевским акцентом: «Будьте таким ласковым, скажит, пожалуйста, вы не хосподин артист будете?» — и объяснил, что им всем хочется попасть на репетицию. Я, помню, что-то пробормотал, что это не от меня зависит, что я очень спешу, опоздал, впрочем, спрошу или пришлю кого-нибудь из администрации. Оказалось дальше, что еще не все собрались, что я не опоздал, и я сейчас же спустился опять к ним, очевидно, потому, что эти три фигуры меня заинтересовали.

Начался разговор. Говорил самый высокий из них, приятным баритоном, с

легкой хрипотцой, часто откашливаясь. Говорил очень на «б» — о том, что им хочется бывать на репетициях, что их сам Немирович приглашал еще весной в Ялте всегда бывать в театре, когда они будут в Москве. «Это ж Горький, — отрекомендовал его маленький с веселым смехом, — фамилия его такая. Горький, Максим Горький, писатель. И хороший писатель. Молодой еще, но уже хорошие рассказы пишет. А этот, — он указал на второго, — поэт. Скиталец фамилия, имеет большой голос — бас и на гуслях играет. А я — тоже вроде писателя. Еще ничего не написал, но буду писать обязательно. Моя фамилия — Сулержицкий, а короче — я Сулер. Выходит у меня похоже на “шулер”, но это потому, что у меня одного зуба спереди не хватает».

Помню, как мы все поднимались по лестнице, и первым легко и широко шагал через две ступеньки Горький, высокий, стройный, с тонкой юношеской фигурой. Запомнилось, как он встряхивал на ходу густыми длинными прядями каштановых волос, как высоко, чуть сутулясь, держал плечи. Запомнилось, как резко шмурыгал носом, ярко и резко приподнятыми и отточенными ноздрями, как менялось выражение светло-серых глаз, то преувеличенно суровое, почти грозное, то детски ясное и доброе. Запомнились жесты, когда он часто дергал себя за усы, — усы уже тогда были такие же большие, жесткие, вниз опущенные, — или когда вытягивал перед собой кулак, как будто угрожая кому-то. И тогда брови сурово насупливались и глаза глубоко прятались в этой насупленности и необычайной скуластости. И затем кулак разжимался, и вскидывалась великолепная большая кисть белых, тонких, длинных «артистических» пальцев, брови высоко поднимались, и из-под тогда уже морщинистого лба вдруг начинали смотреть ясные-ясные, необычайной доброты, лучистые, большие светлосерые глаза. Со сжатым кулаком его у меня почему-то ассоциировалось его мрачное и басистое «черт возьми!», а с его убеждающей кого-то, вскинутой и растопыренной пятерней — мне запомнилось сразу его мягкое, бархатное, баритональное — «хорошо, понимаете ли, хорошо, великолепно» — на «б».

Помню, как Алексей Максимович через несколько дней после этого стал нашим постоянным гостем, другом, любимцем, членом нашей театральной семьи. А Сулер вплотную вошел в жизнь театра и впоследствии работал у нас как режиссер, исключительно талантливый и темпераментный.

Ясно помню репетиции «Дна», особенно первое чтение пьесы. Читал Горький замечательно. Принимали мы его восторженно, откликались на каждое слово то затаенным волнением и тишиной внимания и даже слезами, то бурными взрывами смеха. Помню, что когда Алексей Максимович читал сцену, где Лука утешает умирающую Анну, он смахнул слезу со щеки и сердито сказал: «Подлец!» Мы не поняли, была пауза, насторожились. «Старик этот, Лука, подлец — даже меня в слезу вогнал». А потом как-то застенчиво, чудесно прибавил: «Черт возьми. Хорошо написано. Право же, хорошо. Не ожидал». Он вынул платок и вытер слезы. Тут замелькали и у нас носовые платки. Одни плакали тихо, другие громко всхлипывали, — и вдруг прорвался и все покрыл общий, дружный взрыв умиленного смеха, и раздался такой треск аплодисментов, какого я никогда не слышал до того и, конечно, уже, наверно,

больше не услышу никогда. Нас было не много, человек 30 – 40, не больше, но мы были все молоды и, очевидно, умели всем существом отдаваться тому прекрасному, что зажигало наши сердца. А сердца у нас были тогда здоровые, горячие, мускулы крепкие, ладони звонкие. Скоро уже тридцать лет, как отзвучали эти аплодисменты, а вот вспомнил, и слышу сейчас этот треск. Да, прекрасная это была минута — и спасибо огромное за нее Горькому.

[О ПРИСВОЕНИИ, ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ТЕАТРУ ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО]

Высоко ценя Алексея Максимовича не только как драматурга, автора «На дне» (пьесы, которая не сходит с репертуара нашего театра в течение 30 лет), чувствуя его огромную силу не только как писателя-художника, но и как писателя-трибуна, бойца, публициста и мыслителя, глубоко уважая и любя его как человека, я выражаю живейшую радость по поводу того, что нашему театру дано прекрасное, светлое, всему нашему Союзу дорогое имя Горького.

«Советское искусство», 3 октября 1932 г.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ЧЕХОВЕ (Записано Л. А. Сулержицким со слов В. И. Качалова)

У нас был статист Н., который любил выдавать себя за артиста Художественного театра. Он занимался также и литературой.

Однажды он обратился ко мне с просьбой передать его рукопись Антону Павловичу для отзыва. Я не сумел отказаться и вручил Антону Павловичу рукопись.

Вскоре Антон Павлович возвратил мне ее обратно и сказал:

— Да, вот вы мне дали там повесть Н... Скажите же ему, чтобы он никогда ничего не писал.

Потом подумал и спросил:

— А скажите, это женщина, этот Н.?

— А почему вы об этом спрашиваете, Антон Павлович?

— Женщины, они трудолюбивые, трудолюбием могут взять.

— Нет, не женщина.

— Ну, тогда скажите, чтобы никогда ничего...

Я не решился так передать Н. и сказал, что, по мнению Антона Павловича, его повесть не подходит для «Русской мысли».

— Да, ну что же, — сказал Н., — я тогда в «Мир божий» отдам, все равно!

Когда Антон Павлович вернул мне рукопись Н., я прочел эту длиннейшую галиматью и мне стало страшно и стыдно, что я заставил Антона Павловича читать такой вздор.

* * *

Когда Антон Павлович хвалил актера, то иногда делал это так, что оставалось одно недоумение.

Так он похвалил меня за «Три сестры».

— Чудесно, чудесно играете Тузенбаха... чудесно... — повторил он убежденно это слово. И я было уже обрадовался. А потом, помолчав несколько минут, добавил так же убежденно:

— Вот еще Н. тоже очень хорошо играет в «Мещанах».

Но как раз эту роль Н. играл из рук вон плохо. Он был слишком стар для такой молодой, бодрой роли, и она ему совершенно не удалась.

Так и до сих пор не знаю, понравился я ему в Тузенбахе или нет.

А когда я играл Вершинина, он сказал:

— Хорошо, очень хорошо. Только козыряете не так, не как полковник. Вы козыряете, как поручик. Надо солиднее это делать, поувереннее...

И, кажется, больше ничего не сказал.

* * *

Я репетировал Тригорина в «Чайке». И вот Антон Павлович сам приглашает меня поговорить о роли. Я с трепетом иду.

— Знаете, — начал Антон Павлович, — удочки должны быть, знаете, такие самодельные, искривленные. Он же сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке...

Потом помолчал, подумал и сказал:

— А главное удочки...

И замолчал. Я начал приставать к нему, как вести то или иное место в пьесе. Он похмыкал и сказал:

— Хм... да не знаю же, ну как — как следует.

Я не отставал с расспросами.

— Вот знаете, — начал он, видя мою настойчивость, — вот когда он, Тригорин, пьет водку с Машей, я бы непременно так сделал, непременно, — и при этом он встал, поправил жилет и неуклюже раза два побряхтел.

— Вот так, знаете, я бы непременно так сделал. Когда долго сидишь, всегда хочется так сделать...

— Ну, как же все-таки играть такую трудную роль? — не унимался я.

Тут он даже как будто немножко разозлился.

— Больше же ничего, там же все написано, — сказал он. И больше мы о роли в этот вечер не говорили.

* * *

Антон Павлович часто говорил о моем здоровье и советовал мне пить рыбий жир и бросить курение. Говорил он об этом довольно часто и ужасно настойчиво, особенно о том, чтобы я бросил курить.

Я попробовал пить рыбий жир, но запах был так отвратителен, что я ему сказал, что рыбьего жира я пить не могу, а вот курить очень постараюсь бросить и брошу непременно.

— Вот, вот, — оживился он, — и прекрасно, вот и прекрасно... И он собрался уходить из уборной, но сейчас же вернулся назад в раздумье:

— А жаль, что вы бросите курить, я как раз собирался вам хороший мундштук подарить...

Один только раз я видел, как он рассердился, покраснел даже. Это было, когда мы играли в «Эрмитаже». По окончании спектакля у выхода стояла толпа студентов и хотела устроить ему овацию. Это привело его в страшный гнев.

Альманах издательства «Шиповник», 1914, кн. 23

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

Станиславскому исполняется 70 лет. Большой, светлый путь прошел этот большой, светлый человек.

Это хорошо. И хорошо, радостно представлять себе мысленно этот большой, светлый человеческий путь. Путь, в котором так много всего «человеческого», путь, полный всего, что только может дать человеческая жизнь, — и хорошего и плохого. Хорошего в его жизни было гораздо больше, чем плохого. Да и плохое — как мне представляется — переходило у него в хорошее.

Ясной радостью, понятной гордостью за человека, умилением, теплотой наполняется сердце, когда думаешь о всей жизни, прожитой 70-летним Станиславским. Но вот о чем я не могу думать без глубокого волнения, без того замирания сердца, какое ощущаешь от высоты, глубины, бездонности, — это когда я думаю о художнике Станиславском, о *творческой* его личности, которой сегодня исполняется 50 лет.

Как ни слиянны в нем, как ни прекрасно гармоничны в нем «человек» и «художник», но все-таки ведь это же правда, что его талант, творческий гений его огромной высотой высится над всем его человеческим.

Таланту Станиславского, творчеству его художественному — сегодня 50 лет. Это ведь тоже много, это — маститость. Но когда я думаю о таланте Станиславского, я упорно вспоминаю Маяковского, который говорит о себе — молодым:

У меня в душе ни одного седого волоса,
и старческой нежности нет в ней!
Мир огрóбив мощью голоса,
иду — красивый, двадцатидвухлетний.

Для меня в этих строках Маяковского точнейший, вернейший портрет таланта Станиславского. Ведь это же факт, что в таланте седовласого «старика» Станиславского поистине «ни одного седого волоса».

И «старческой нежности» нет в его таланте. Это ведь тоже несомненно: юношеский задор, непримиримость, неутомимость, безудержность, бескрайность и суровость, а не мягкость и нежность — вот стихия его таланта. Нет в нем «старческой нежности».

«Мир огрóбив мощью голоса» — это опять верно. Только мощь его

«голоса», его таланта — это не некая небесная иерихонская труба, а живой, земной голос, призывный своей правдой, своей преданностью этой земной нашей правде, влюбленный в эту «правду», — и этим талант его убедителен и понятен миру. И на весь мир раздается эхо его шагов.

«Иду — красивый, двадцатидвухлетний» — это же опять правда. Он действительно «идет». Идет, не шествует на актерских котурнах, и не волочит ноги, как маститая знаменитость, и не кренделит ножками суетливо в погоне за успехом, а именно «идет», мощными, громадными шагами идет этот талант, бодро, молодо дыша широчайшей грудью, щурясь на солнце веселыми юношескими глазами из-под нависших все еще темных бровей, заливаясь своим раскатистым смехом, стальным, резким, непримиримым криком покрикивая на ленивых, малодушных, отупевших, зазнавшихся, беспощадно попирая ногами всякую ложь и рутину, настороженно и зорко к ним присматриваясь, как к непримиримым своим врагам.

Да. Красивый. Двадцатидвухлетний. Да. В душе ни одного седого волоса. Это — Станиславский.

«Советское искусство», 14 января 1933 г.

ВЕЛИКИЙ АКТЕР И РЕЖИССЕР (На кончину К. С. Станиславского)

Очень трудно сейчас собраться с мыслями. Хочется говорить о самом важном и, может быть, самом ценном в ушедшем от нас Станиславском. А как выбрать это самое важное и самое ценное в такой личности? Станиславский вмещал в себе огромного художника и огромного человека. Что дороже и драгоценнее в нем: его ли артистический гений или его человеческое сердце и его человеческая мысль? Сейчас, во всяком случае, в этом разобраться не могу, но думаю, что и никогда в будущем не смогу дать себе в этом точного отчета. Попытаюсь просто вспомнить его, работавшего и творившего перед нами, и его — живущим с нами.

Первая моя встреча с ним произошла весной 1900 года. Готовилась к постановке «Снегурочка» Островского. Я приехал в Москву из Казани, где служил актером в театре. Разговоры о Художественном театре и его основателях — К. С. Станиславском и Вл. И. Немировиче-Данченко — среди труппы было много. Говорилось о том, что, хотя в Московском Художественно-общедоступном театре и нет более или менее «настоящих» актеров, театр все-таки имеет шансы на успех, потому что уж очень талантливы в нем руководители — режиссеры Станиславский и Немирович-Данченко. В частности, о Станиславском отзывались с большим одобрением после его постановок на сцене «Общества любителей искусства и литературы», таких, как «Уриэль Акоста», «Потонувший колокол», «Ганнеле» и др., где Станиславский уже проявил себя и как режиссер и как исполнитель главных ролей.

Но лично мне до 1900 года не приходилось видеть ни его самого на сцене, ни его постановок. В «Снегурочке» он сам не играл, а работал как режиссер. На первой же беседе в театре, когда Станиславский посвящал нас, участников

спектакля, в план своей постановки, он поразил меня неожиданностью, богатством и блеском своей режиссерской фантазии. Пьесу, конечно, я уже знал, но для меня в ней открылись такие неожиданные красоты, о которых я и сейчас не могу вспомнить без волнения.

Следующая общая работа — «Три сестры» Чехова, где Станиславский был не только режиссером, но и исполнителем роли полковника Вершинина. Тут я видел, как Станиславский работает уже и как актер над своей ролью. Он сразу покорила меня и как замечательный актер, владевший уже и тогда огромной техникой и мастерством. Такие качества, как простота и искренность, еще более проявились в следующей его роли — доктора Штокмана (в пьесе Ибсена). Более яркого и глубокого впечатления на меня никто из всех виденных за всю мою долгую жизнь актеров не производил.

Конечно, это было величайшее из всего виденного мною в театре. Мне кажется, что тут особенно действовало именно то, что Станиславскому удалось все лучшее в его душе, во всей его личности вложить в этот образ. Штокман — борец, энтузиаст идеи, герой-общественник, не признающий никакого ни в чем компромисса, человек большой мысли, большой воли и огромного устремления, огромной любви к людям, весь одержимый протестом против отжившего, рутинного, лживого, — это же и есть сама человеческая сущность Станиславского. И эту сущность он вложил в Штокмана. И оттого Штокман был так неотразимо убедителен и обаятелен.

Враг всякой пошлости, тупости, ограниченности, всякого самомнения, Станиславский со свойственной ему чрезвычайной чуткостью и наблюдательностью, с необычайной простотой передавал и все отрицательное, что приковывало его внимание в жизни. И поэтому ему так удавались, поэтому он с таким богатством наблюдательности умел создавать и отрицательные образы на сцене. В этом смысле самым замечательным его созданием явился образ генерала Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Над смешным он действительно умел и любил посмеяться. В смысле юмора у него был целый ряд великолепных ролей. Вспомнить только мольеровского «Мнимого больного». А Кавалер в «Хозяйке гостиницы», а граф Любин в тургеневской «Провинциалке»! Какие все это шедевры! В то же время какой необычайной теплотой, человечностью согреты такие незабываемые образы, как, например, доктор Астров в «Дяде Ване» или граф Шабельский — этот жалкий, опустившийся, но трогательный старик. А какая экспрессия, блеск, темперамент, сила и буйность в его спившемся босяке Сатине в «На дне» Горького! И, уже сравнительно недавно, какими красками силы и мощи засверкал его Шуйский в «Царе Федоре».

Какой огромный актер Станиславский и как широк его диапазон! И часто думалось: сколько бы еще таких же и, может быть, еще более огромных созданий было у Станиславского-актера, если бы он не стал великим режиссером!

В Станиславском-режиссере огромны не только его чудесная выдумка и фантазия постановщика. Огромна его вдохновенная мысль, которая и сделала

его величайшим режиссером — учителем сцены, учителем и воспитателем актера. Вот где Станиславский гениален. Начать говорить об этом, даже попытаться подробнее коснуться этого у меня сейчас нет сил. Но в ближайшие же дни, по мере сил моих, попытаюсь хоть как-нибудь откликнуться и на это. Попытаюсь хоть в малой степени передать свои впечатления от неповторимой, гениальной сущности учителя сцены.

«Известия», 8 августа 1938 г.

Л. В. СОБИНОВ **(Из воспоминаний)**

Лето 1899 года. Астрахань. В летнем городском театре играет труппа известного в те времена антрепренера Бородея, к которой и я тогда принадлежал.

Помню, во время какой-то репетиции в наш сад, где помещался летний театр, явился молодой человек, очень красивый, с необычайно нежным цветом лица, с юношеской бородкой, очень элегантно одетый. Это был тогда еще мало известный, только что принятый в Большой театр Леонид Собинов. Катаясь по Волге, он решил остановиться в Астрахани, чтобы повидать игравших там молодых актеров и актрис, за год-два перед тем окончивших вместе с ним Московскую филармонию. Как-то сразу, с первой минуты Собинов привлек к себе общую симпатию своей исключительной внешностью, простотой, всегда прекрасным настроением. В нем не было ничего от оперного «тенора», скорее он напоминал какого-нибудь молодого доцента. Поражала его искрящаяся веселость. Помню, как он с места в карьер принялся изображать нам, как пели на обязательных экзаменах по пению ученики драматических классов Филармонии, нередко безголосые и лишенные слуха. Но уже тогда природная красота тембра мешала Собинову исказить его в карикатуре. Зато действовала и заражала неисчерпаемая юношеская веселость. Такой же веселый, жизнерадостный, душевно открытый, он уехал в Москву, проведя с нами целый день.

Через год и я попал в Москву, вступив в труппу Художественного театра, и вскоре впервые услышал Леонида Витальевича в концерте. Было это в доме семейства Керзиных, любителей музыки и известных музыкальных педагогов. Леонид Витальевич, помнится, приехал прямо из театра, после спектакля. Он сразу покорила меня обаянием своего голоса, которым уже великолепно владел, дивным тембром, необыкновенно гармонизировавшим с его внешностью. У Керзиных собирались люди исключительно квалифицированные, все больше артистическая молодежь, преимущественно музыкальная. Среди слушателей на этот раз были и драматические актеры — И. М. Москвин, Н. Н. Литовцева, Е. П. Муратова, М. Г. Савицкая. И все были в плену у Собинова, восторженно приветствовали его замечательное дарование. Этим концертом у Керзиных открылся для меня целый ряд незабываемых впечатлений от Собинова — и прежде всего от Собинова — Ленского. Это было прекрасно не только вокально, — это был пушкинский образ Ленского, поэтический, исполненный

нежнейшего взволнованного лиризма и чистоты, неповторимый. Из всех оперных партий, которые я слышал в исполнении Собинова, может быть, только Лоэнгрин — уже гораздо позднее — произвел на меня такое же сильное, неизгладимое впечатление.

Успех Л. В. Собинова возрастал с каждым сезоном, каждым новым выступлением он все больше покорял Москву. Навсегда остались в памяти его концерты, в особенности знаменитые «собиновские студенческие концерты», которые Л. В., сам бывший питомец Московского университета, устраивал по первому зову студенчества со свойственной ему огромной отзывчивостью. Он был избран председателем комитета помощи московским студентам, я же был председателем такого же комитета виленского студенческого землячества. И вот завелась такая традиция: Л. В. Собинов всегда принимал участие в концертах для виленцев, а я в свою очередь выступал в его концертах для москвичей.

Л. В. был всегда очень близко связан с артистической семьей Художественного театра. Конечно, бывал на всех премьерах, генеральных репетициях. Приглашали его и на черновые, «рабочие» репетиции, — так, помню его на репетиции «Снегурочки». Он был постоянным посетителем и участником нашей первой, интимной «Летучей мыши», наших товарищеских вечеринок — так называемых «капустников». Выступал на них с шуточными песнями (отсюда пошла, например, популярность песенки «Ванька Таньку полюбил»), гримировался, надевал забавные костюмы. Каждое его появление на наших спектаклях было для нас праздником. Все антракты он проводил с нами за кулисами. Л. В. был замечательным рассказчиком, очень весело и добродушно рассказывал нам о своих стариках-учителях, великолепно пародируя Барцала, Корсова, Авранека и других. У него был несомненный дар пародиста и эпиграмматиста. Заразительную веселость, легкость, инициативу вносил он в наши вечеринки. Умел и любил веселиться и веселить других.

Можно было опасаться, что небывалый, исключительный успех, пожалуй, вскружит ему голову, потянет на самоудовлетворенность. Но он навсегда сумел сохранить удивительную работоспособность, скромность, полное отсутствие всякого зазнайства. На моих глазах он отдавал много времени и энергии молодым актерам, занимаясь с ними, разучивая с ними партии и, в особенности, помогая им в области романса, в которой он был таким несравненным мастером. Разве можно забыть собиновское исполнение романсов Чайковского и Рахманинова?

Не могу тут же не отметить его громадной любви и внимания к чистоте и благородству речи. Он по-настоящему увлекался тем, что теперь мы называем «художественным словом». И сам любил не только петь, но и декламировать; может быть, именно на этой почве мы с ним особенно близко и быстро сошлись. Я ему читал много раз и стихи и монологи, и он любил мне читать Пушкина, Блока, а также свои собственные вещи, к которым он не относился серьезно, не придавая им большого значения. А между тем они — особенно его юмористические поэмы — часто бывали очень удачны. Рифмой он владел поистине великолепно.

Прекрасный товарищ, живой, отзывчивый, жизнерадостный, экспансивный,

Л. В. проявил себя большим, горячим общественником, особенно ярко — с момента революции. И в Большом театре и в театре имени Станиславского он проявлял огромную общественную инициативу как художественный руководитель, как директор, как авторитетнейший мастер, до самых последних дней своей жизни. И до последних дней от него так и веяло оптимизмом, жизнерадостностью, жизнеутверждением.

Года за три до его смерти мне случилось участвовать вместе с ним: в концерте в Колонном зале Дома Союзов. И настолько взволновала меня поразительная молодость и свежесть его исполнения, так легко и свободно звучал его голос, что, уже вернувшись домой, я не мог удержаться и написал ему благодарное письмо, — и тут же получил ответ, который и сейчас хранится у меня.

Вспоминается и последняя моя встреча с Л. В. в 1934 году в санатории около Риги. Совершенно неожиданно Л. В. приехал ко мне из Кеммерна, узнав мой адрес в нашем; полпредстве В прекрасном настроении, веселый, отдохнувший. Он не захотел войти в комнату, и мы остались на воздухе, в саду. Л. В. заговорил о партии Ленского, которую ему как-то пришлось петь на украинском языке. «Послушай, как это хорошо звучит!» — сказал он и потихоньку запел. Санаторные больные один за другим повывлезали из окон и дверей дома: как ни тихо он пел, нельзя было не узнать знаменитого собиновского пиано. А потом, когда Л. В. уехал, они все жалели, что он так мало побыл с нами: «Ведь это был Собинов! Ах, почему же он так мало пел!..»

* * *

Я не знаю другого человека, которого бы так любили, ценили, уважали все; и молодежь и старшее поколение. Для меня он был одним из самых близких, самых любимых людей. И моя многолетняя дружба с ним навсегда останется для меня светлым и радостным воспоминанием.

«Музыка», 1937, № 12

О В. В. ЛУЖСКОМ (Из воспоминаний)

С В. В. Лужским, одним из самых моих любимых товарищей по театру, мы более тридцати лет дружно жили и дружно, приятно и весело работали. Более тридцати лет я был участником и близким свидетелем его огромной, кипучей деятельности и был связан с ним чувствами живой и крепкой дружбы. Я любил и ценил Лужского-артиста и Лужского-человека. Любил Лужского и в его искусстве и в его жизни. Его искусство в театре было полно жизни, его жизнь и в театре и вне театра была насыщена искусством, дни его жизни полны были творчества.

Обо всем, что показал Лужский-актер на сцене Художественного театра, я вспоминаю всегда с чувством радостно взволнованным и благодарным. Великолепный «характерный» актер, влюбленный в «жизнь», в правду и краски

жизни, он жадно хватал эту жизнь и переносил ее на сцену. Хотелось бы подробнее остановиться на великолепно созданных им образах, хотелось бы попытаться воспроизвести в памяти каждый образ в отдельности. Но знаю, что не хватит у меня на это сил и умения, а главное — памяти. Все же хоть общим впечатлением от всей галереи наиболее уцелевших в памяти образов Василия Васильевича попытаюсь поделиться.

Жизненность, особая жизненная характеристика — вот, по-моему, в чем была главная сила актера Лужского. Я не знаю другого актера, у которого была бы такая «мертвая хватка» жизни, был бы такой пристально наблюдательный глаз, такое жадно прислушивавшееся ко всему вокруг ухо. Причем не одним ухом и глазом «хватал» жизнь Василий Васильевич. У него был острый и живой ум, была всегда беспокойная живая мысль, он умел задумываться над тем, что видел в жизни, во всей широкой жизни, в которую включалось и искусство во всем его многообразии. Не только факты, черты и бытовые особенности бросались ему в глаза; его волновала жизнь человеческого духа во всей глубине и красоте, во всяких противоречиях, во взлетах и падениях. Он не был только бытовиком-натуралистом, он был художником-психологом и художником-мыслителем, очень свежо, самобытно и оригинально оценивавшим и осмысливавшим явления жизни, острый интерес к которой у него не ослабевал, а с годами рос и развивался. Вот почему в его творчестве были не только черты таких жанристов и зарисовщиков, какими были, к примеру сказать, Маковский и Федотов, в нем были и чисто серовские черты мастера большого «психологического портрета». Такие создания Лужского, как старик Карамазов, Василий Иванович Шуйский в пушкинском «Борисе Годунове», Бессеменов в «Мещанах», Бубнов в «На дне», как Лебедев в «Иванове», Мамаев в «Мудреце», Сорин в «Чайке», Серебряков в «Дяде Ване», Фокерат-отец в «Одиноких» Гауптмана, старик Гиле в гамсуновской «У жизни в лапах», — все это, конечно, уже серовские портреты по психологической углубленности замысла, по чистоте и законченности рисунка.

Кроме первоклассного качества своего творчества, Василий Васильевич поражал и количеством своей творческой энергии, бывшей в нем неистощимым ключом. Лужский — актер, Лужский — режиссер, Лужский — директор, администратор, заведующий репертуаром, заведующий труппой, Лужский — педагог (и в МХАТ и в других школах, студиях и театрах) — вот как широко разливалась его буйная творческая энергия. Лужский — чтец, эстражник (в последние годы он все больше увлекался этим делом), Лужский — организатор поездок всего театра и отдельных гастролей, Лужский — инициатор и душа наших «кабаре», «капустников», наших «понедельников». Лужский — регулярно устраивавший в своем доме на Сивцевом-Вражке интереснейшие вечеринки для всего персонала театра. Это было нечто вроде клуба, который Москвин как-то на звал «клубом агрономов-неврастеников». Почему «агрономов»? Ясно помню — почему. Темы бесед и споров, разгоравшихся среди шумного веселья, были разнообразны и иногда очень неожиданны. На одном из первых собраний клуба между «помещиками» Лужским и Грибуниным, с одной стороны (у них были небольшие собственные участки

земли), и «арендаторами», какими только что стали Сулержицкий, Сац, Н. Г. Александров и я (Сулер заарендовал для нас около Евпатории узенькую полоску пляжа, где мы предполагали «строиться»), разгорелся бесконечный спор на «земельно-хозяйственную» тему. Желая нас унять, Москвин кричал: «Агрономы-неврастеники! Заткнитесь! Довольно! Надоело! Перемените тему!» С этого вечера наименование «агрономы-неврастеники» распространилось на всех членов этого клуба, который, в сущности, был воплощением мечты босняка Бубнова, то есть был тем «бесплатным трактиром», где «бедняк-человек отводил душу». Вспомним, как необыкновенно у Лужского — Бубнова звучало в «На дне»: «Бедняк-человек, айда ко мне в бесплатный трактир, с музыкой, и чтоб хор певцов, — приходи, пей, ешь, слушай песни — отводи душу!»

Мы действительно «отводили душу» с Василием Васильевичем.

Отводили душу не только в его доме на Сивцевом-Вражке, но и в стенах нашего театра, среди ежедневной напряженной работы — и на репетициях и между актами спектаклей — мы отдыхали душой, освежались взрывами и раскатами великолепного, веселого, беззлобного смеха, который вызывал Василий Васильевич своим особым талантом — совершенно исключительным талантом пародийной импровизации. Он не только удивительно «копировал» внешние черты всех попадавших в его поле зрения, в его «обработку», копировал не только голоса, интонации, жесты, походки, — он умел передавать в легком и добродушном шарже и внутреннюю сущность людей, внутренние образы и особенности «психологии».

Я останавлиюсь подробнее на этом таланте Василия Васильевича, в частности потому, что этим своим; исключительным талантом он, как никто другой, послужил созданию в театре атмосферы той великолепной товарищеской самокритики, которая и по сей час продолжает жить и развиваться в МХАТ.

Поистине, Василий Васильевич «не щадил чина-звания» и «в комедию вставлял» всех нас от мала до велика, со всеми нашими «слабостями и грехами», со всеми нашими штампами. И мы в ответ не просто «скалили зубы» и «били в ладоши», а буквально заливались благодарным хохотом, мы действительно «над собой смеялись». От молодого ученика до самих Константина Сергеевича и Владимира Ивановича — мы все радовались, когда попадали в число объектов его пародий и карикатур. Не забуду никогда Константина Сергеевича, громко, во весь голос хохотавшего раскатистым своим смехом, когда Василий Васильевич изображал занятия Константина Сергеевича по выбиванию и выколачиванию из нас штампов на репетиции какой-то пьесы в первые годы войны. Немцы брали тогда польские города. И эти репетиции, по беспощадности борьбы Константина Сергеевича со штампами, назывались у нас «калишские зверства» (такие были газетные заголовки). Тут же у Василия Васильевича появлялся внимательный и осторожный хирург — Владимир Иванович, который производил бескровные операции вывихов и переломов и при помощи своих каких-то обезболивающих средств тихо выдергивал самые застарелые штампы. Иногда Василию Васильевичу в этих «номерах» помогал кто-нибудь из его молодых учеников: очень хорошо помню в ролях таких

помощников Аполлошу Гореву и Евгения Богратионовича Вахтангова, который затем выступал уже самостоятельно, со своими собственными «номерами». Василий Васильевич был родоначальником всех ныне здравствующих наших имитаторов, пародистов, карикатуристов.

В этом своем творчестве Василий Васильевич не ограничивался тем материалом, который давала ему интимная жизнь МХТ. Он щедро и охотно спешил поделиться с нами всем материалом, каким обогащался «на стороне», вне стен МХТ. И мы с особенным нетерпением поджидали его, если знали, что накануне он был на премьере в другом театре, в опере, балете или концерте, или на процессе в суде, или где-нибудь в Петербурге — на заседании Государственной думы, или в гостях у актрисы Савиной и т. д. На следующий же день — в нашем фойе или в его уборной — перед нами оживала целая галерея новых гротесковых, а иногда почти без шаржа портретов: Федотовой, Ленского, Южина, Ольги Осиповны и Михаила Провыча Садовских, Н. И. Музиля — да чуть ли не всех замечательных стариков Малого театра и других актеров. Когда МХТ бывал на гастролях в Петербурге, Василий Васильевич «показывал» нам Савину, Варламова, Давыдова и в их ролях и в жизни. Вот Савина, или Варламов, или Ходотов принимают у себя гостей-мхатовцев. Вот на банкете знаменитый оратор А. Ф. Кони произносит приветственную речь. И еще речи — других друзей театра, чествующих нас. И ничто, оказывается, здесь не ускользало от внимания Лужского, все запечатлевалось на его «пластинках»: и ответные речи Владимира Ивановича и Константина Сергеевича и тут же тихие вздохи и нетерпеливые реплики Грибунина и Москвина, потерявших терпение в томительном ожидании закуски или следующего блюда. Пародийно-имитаторская фантазия Василия Васильевича оказывалась иногда совершенно неистощимой, когда, бывало, он в хорошем творческом настроении начнет сводить целую группу лиц в одно фантастическое «представление». Ну, скажем, «лопнул» Художественный театр, прекратил свое существование. И вот мы все будто бы разбрелись по свету: кто «сел на землю и крестьянствует», кто постригся в монахи (Артем — уже игумен в подмосковном монастыре), кто стал анархистом и ходит с бомбой подмышкой. Многие уже переменили несколько профессий: побывали официантами, дослужились до метрдотелей, поют в русском и цыганском хоре, работают в цирке «рыжими у ковра» или борцами во «французской борьбе» и т. д. Пришлось некоторым из нас «запеть» в оперетке (О. Л. Книппер стала даже «этуалью» в кафешантане); а К. С. и Вл. И. стали оперными певцами — поют «Евгения Онегина». У Василия Васильевича была, кстати сказать, изумительная музыкальная память, он мог «пропеть» оперу целиком, с оркестровкой. И вот — как бывает в снах — он переносится со своими действующими лицами, то есть со всеми нами, из ресторана, из монастырской кельи, из цирка в оперный театр. Идет «Евгений Онегин». Сцена дуэли. «Куда, куда вы удалились, весны моей златые дни», — поет Ленский — Владимир Иванович. Появляется Онегин — Константин Сергеевич. «Что ж, начинать?» — поет К. С., щурясь на Владимира Ивановича и привычным жестом чуть-чуть взбивая волосы на висках. «Начнем, пожалуй!» — поет Владимир Иванович, нервно расчесывая пальцами бородку

на две стороны.

Враги! Давно ли друг от друга
Нас жажда крови отвела...
Не засмеяться ль нам, пока
Не обагрилася рука,
Не разойтись ли полюбовно?
Нет! Нет! —

поют знаменитый дуэт Константин Сергеевич и Владимир Иванович. Выстрел — и С. А. Мозалевский — Зарецкий кончает сцену: «И — убит!»

У Василия Васильевича не было, конечно, ни шаляпинского баса, ни собиновского тенора, ни хохловского баритона, вообще настоящего певческого голоса не было. Но с каким волнением мы слушали этих певцов из уст Лужского, в его передаче. Как он необыкновенно и чудесно умел передавать и шаляпинскую мощь, и собиновскую нежность, и хохловскую красоту тембра. И тут мы уже не смеялись, тут мы только взволнованными улыбками и одобрительными кивками головы благодарили Василия Васильевича. Мы не смеялись, потому что тут и сам Лужский не хотел и не мог смеяться: не на юмор, а на лирику — на красоту, музыку, поэзию настраивали его эти певцы, потому что даже и в «штампах» своих — обаятельных и благородных — Шаляпин и Собинов волновали и покоряли, а если и вызывали улыбку, то улыбку умиления.

Бывало, начнет по нашим просьбам, по нашим «заказам» Василий Васильевич «давать» Шаляпина — в «Борисе Годунове» или «Мефистофеле», или Собинова — в «Лоэнгрине» или Ленском. Начнет, шутя и посмеиваясь, чуть утрируя сладость собиновского пианиссимо; вдруг «зацепит» живого Собинова, даст намек на звучание его неповторимого тембра — и сразу все кругом затаят дыхание, и Василий Васильевич уже продолжает серьезно и взволнованно петь «Собинова под сурдинку». Также шутя и озорничая, начнет пародировать Шаляпина — «А вы, цветы, своим-м душистым-м тонким-м ядом-м-м», пародийно подчеркивая эти двойные и тройные «м» на концах слов — этот знаменитый шаляпинский «штампик», — но когда Василий Васильевич, дойдя до «и влиться Маргарите в сердце», начинал по-шаляпински раздувать: «в се-е-еэрдце», его вдруг действительно захватывал шаляпинский темперамент, накатывала волна стихийной шаляпинской мощи.

Я не рассказал, не поделился впечатлениями и воспоминаниями о Лужском-режиссере, хотя хорошо помню режиссерскую деятельность Василия Васильевича — кипучую по темпераменту и доброкачественную по вкусу, по художественной честности и правдивости, по ясности и серьезности задач, которые он перед собой ставил. Вот такое осталось у меня общее впечатление от Лужского-режиссера, но не уцелели в памяти отдельные конкретные подробности и особенности его режиссерского образа. Объясняю это тем, что непосредственно, вплотную я не включался в его режиссерскую работу, ни в одном спектакле, который ставил Василий Васильевич, я не участвовал, ни

одной роли с ним как с режиссером не проходил. Зато сравнительно мало было постановок Художественного театра, в которых мы с Василием Васильевичем не делили бы актерской работы И огромное большинство лучших его ролей, которые я навсегда сохраню в благодарной памяти, создавалось на моих глазах.

«Ежегодник МХТ» за 1943 г.

ВСТРЕЧИ С В. А. СЕРОВЫМ

С Валентином Александровичем Серовым у меня было много встреч, много «профессиональных» и более или менее интимных разговоров. Он часто говорил, что ему ужасно хочется дать облик Качалова как бы «защищающего себя от вторжения», нашедшего для этого какую-то не обижающую людей форму, мягкую, но категорическую: «Вы меня не узнаете до конца, вот за эту дверь вы не проникнете, всего себя я вам не покажу».

На карандашный рисунок Серов потратил три сеанса, каждый часа по два, по три. Рисуя меня, он сам все время подсказывал мне жест рук, толкал на ощущение: «Оставьте меня в покое, у меня есть нечто более интересное и приятное, чем позировать художнику, даже такому, как Серов», — почти суфлировал он мне такое ощущение.

После первого сеанса Серов посмотрел на меня, на рисунок, потом спросил: «Вам нравится?», а когда я ответил: «Да, очень», он вдруг разорвал его на мелкие кусочки. Я ахнул. Мне было жалко рисунка, потому что он показался мне очень верным. Но Серов сказал: «Ничего, будет лучше. Завтра». — «Даете слово?» — «Даю».

На следующий день мы опять встретились, и опять он долго мучился со мной, подсказывая жест очень деликатного, но решительного отказа: «Оставьте меня в покое, мне неинтересно, неприятно позировать, что-то раскрывать; единственное, что я могу раскрыть, — это что мне не хочется раскрываться, все равно из этого ничего не выйдет», — продолжал «суфлировать» В. А. Второй сеанс тоже продолжался часа три. Серов сделал рисунок до колен, en trois quarts; этот рисунок у меня и сохранился. Помню, я только просил его больше не рвать «Не разорву в том случае, если вы завтра опять будете позировать», — сказал Серов, и подписи своей «В. С.» не захотел поставить на наброске. Я дал слово позировать еще раз. Так возник третий рисунок (голова и руки), по моему, самый удачный. Он попал в собрание Гиршмана, а оттуда в Третьяковскую галерею.

ГОРЖУСЬ ЭТОЙ ДРУЖБОЙ

(К 50-летию сценической деятельности М. М. Блюменталь-Тамариной)

Марию Михайловну впервые увидел я на сцене в 1901 году в коршевском театре в ролях: матери («Дети Ванюшина»), Домны Пантелевны («Таланты и поклонники»), Анфусы («Волки и овцы»), тетки Карандышева («Бесприданница»), в одной из пьес Юшкевича в роли старухи-еврейки и др. и сразу пленился целой галереей ее живых образов.

Вскоре мы познакомились, сблизились и подружились. Дружбе нашей, стало быть, 35 лет. Горжусь и дорожу этой дружбой. В почетном углу моей души заняла место «Марьюшка» — Блюменталь-Тамарина, прочное и совсем особое место. Много дружб и привязанностей прошло через мою долгую жизнь — личную, интимную — и в театральной жизни моей многим талантам, многим ярким индивидуальностям поклонялся я, и продолжаю поклоняться, и продолжаю радоваться свету и теплу, излучающимся от них. Но ни от кого не излучается такого тепла и света, какими богата Мария Михайловна и на сцене и в жизни.

И тут дело не в одном таланте, пленительном по простоте и ясности, по четкости рисунка, по искрометности юмора. Тут покоряет и на сцене и в жизни необычайная жизнерадостность, бьющая чистым ключом любовь к жизни и к искусству, в самом широком смысле этих слов. И в этой трепетной, неостывающей, а даже как будто разгорающейся с годами любви к искусству — в целом, и к своему делу, к своей работе, в частности, таится секрет ее неувыдаемости и вечной молодости, которой она заражает и «омолаживает» всех вокруг себя.

Живи долго и счастливо, мой чудесный товарищ «Марьюшка», живи долго и счастливо, дорогая Мария Михайловна, общая любимица нашей прекрасной страны!

Газета «Малый театр», № 5, 1937 г.

А. А. ЯБЛОЧКИНА

Мне вспоминается начало девятисотых годов: 1901 – 1902. Я впервые в Москве, впервые в Малом театре. Моим «университетом!» до того была Александринка. Я воспитывался на искусстве таких крупнейших актеров Александринского театра, как Давыдов, Варламов, Дальский, Далматов, Сазонов, Савина, Комиссаржевская, Мичурина-Самойлова, Потоцкая, Стрельская. Уже был заражен театральным спором между Москвой и старым Петербургом и в этом споре был вроде как патриотом Александринки. И вот попадаю в Москву и сразу оказываюсь в плену изумительной плеяды титанов Малого театра, его «семьи богатырей». Малый театр взял меня полностью, несмотря на то, что это было время уже последних величайших созданий Ленского, время, когда Ермолова была уже на склоне лет, Федотова почти не выступала. Причина очарования крылась в настоящем классическом «ансамбле первачей», среди которых самой молодой была Александра Александровна Яблочкина.

Необычайно красивая, изящная, простая, она поразила меня своим сценическим благородством, тонкостью, громадным чувством меры, великолепной дикцией, голосом — самым счастливым соединением прекрасных внешних и внутренних данных. Я помню, какой успех, какой прием у публики имели комедийные роли Яблочкиной, как сейчас вижу ее в пьесах А. И. Сумбатова: «Закат», «Джентльмен». Помню ее и в классике, например Елизаветой в «Марии Стюарт», — тонкую, умную, пластичную. Никогда не

забуду замечательной пары в «Бешеных деньгах»: Лидия — Яблочкина и Телятев — Южин. С каким огромным успехом они играли эти сцены в концертах! Мне приходилось бывать в провинциальных городах после гастролей Яблочкиной, — всегда я заставлял весь город буквально плененным ею.

Вместе с артистическим ростом Александры Александровны проходило и ее общественное развитие. В те годы она уже была любимицей молодежи, студенчества, помогала революционным кружкам, была инициатором множества концертов в пользу подпольных революционных организаций. Как организатор и руководитель Российского Театрального Общества, она поистине может назвать его своим детищем.

Благороднейшая носительница лучших традиций Малого театра, Александра Александровна в то же время всегда проявляла необычайно живой интерес, сочувствие и симпатию к МХТ. Ни одна генеральная репетиция, ни одна премьера не проходила у нас без Яблочкиной. Когда она, уже знаменитая артистка, бывало, приходила к нам за кулисы, всегда пленял ее какой-то очень хороший тон, полное отсутствие «премьерства», зазнайства.

Такой мы знаем и любим Александру Александровну Яблочкину, дорогого нашего друга, замечательную актрису и общественницу.

Сборник «А. А. Яблочкина», М.-Л., 1937.

ЧУТКИЙ ХУДОЖНИК **(Памяти Я. А. Протазанова)**

Мне всегда хотелось играть в кинематографе.

Среди руководителей и актеров Московского Художественного театра кинематограф на всех стадиях его истории вызывал большой интерес и предчувствие, что рождается новый вид искусства. Большинство из нас долго воздерживалось от участия в кинематографе не потому, что это казалось нам зазорным, но почти исключительно из-за неудовлетворительности репертуара кинематографа. Когда предлагались экранизации пьес, сыгранных нами в театре, или специальные переделки классических романов, удерживало отсутствие слова, что неизбежно должно было снизить сюжетную и образную трактовку произведения. Общеизвестно, какие трудности преодолевал МХТ, инсценируя романы Достоевского и Толстого; поэтому понятны были наши опасения насчет экранизации классиков. Нужен был гений Константина Сергеевича и Владимира Ивановича, чтобы сохранить на сцене всю глубину мысли и изобразительную силу гениального русского классического эпоса.

И по этим соображениям и потому, что актеру всегда хочется играть роль современного ему персонажа, настроения которого, естественно, вызывают у актера наибольший отклик, всякий раз, когда меня спрашивали, в чем я хотел бы сниматься, я отвечал: в современной вещи, которая отразила бы настроения, мысли и надежды современных передовых людей. Впервые с этим вопросом ко мне обратились еще до войны 1914 года и затем обращались много раз в течение 30 лет. Ответ давал я каждый раз один и тот же, и результат получался

всегда один и тот же.

Однажды, — это было вскоре после Великой Октябрьской революции, — у меня появилась была надежда, что долгие поиски соответствующего сценария должны привести к положительному результату. Мне позвонил по телефону Николай Ефимович Эфрос и с нескрываемым волнением сказал: «Мы с Александром: Акимовичем Саниным начинаем работать в кинематографе. Страшно интересно. С нами работает Симов. Очень заинтересовались Москвин и Леонидов. Буду искать сценарий для вас. При встрече расскажу подробнее. Очень интересно!»

С дорогим мне именем Николая Ефимовича связаны мои воспоминания о лучших моментах творческого пути Московского Художественного театра и моей артистической жизни.

Одно деятельное участие Николая Ефимовича в начинании, перекидывающем мостик между Художественным театром и кинематографом, вызывало доверие и к самому делу и к людям, которые за него взялись. Я охотно и с большим интересом согласился сниматься в студии художественного коллектива «Русь» (позднее «Межрабпомфильм»), Николай Ефимович привлек В. Я. Брюсова, который обещал написать сценарий в расчете на то, что я буду исполнять главную роль.

Мы очень рассчитывали на этот сценарий, но нас ожидало разочарование. Внезапно Брюсов принес произведение на материале итальянского ренессанса. Ни у меня, ни у коллектива не было никакого желания работать на этом материале, и знакомство с кино на этот раз опять не состоялось.

Вскоре скончался Николай Ефимович, с таким энтузиазмом начавший собирать около студии литературные силы Москвы.

Я стал было думать, что так никогда и не стану сниматься в кино. Но прошло несколько лет, и мне снова предложили сниматься, на этот раз в роли губернатора — главного персонажа рассказа Леонида Андреева в переделке для экрана О. Л. Леонидова.

Как и раньше, когда предлагались мне сценарии, так и теперь возник целый ряд сомнений, актуальная ли тема, правдиво ли раскрываются все внутренние и внешние конфликты у действующих лиц, и хватит ли кинематографических средств, чтобы донести до зрителя тонкую психологическую ткань андреевского повествования.

Но, в отличие от прежних встреч с режиссерами в киностудии, первая беседа с Яковом Александровичем Протазановым о «Белом орле» сразу приняла настолько конкретные и ясные формы, режиссер рассказывал о своих намерениях в таком решительном и уверенном тоне, что я сразу почувствовал какую-то ответственность за срыв творческого и производственного плана целого коллектива, за нарушение ритма их кипучей деятельности.

Энтузиазм и творческое кипение, с которыми принимались за постановку «Белого орла», заразили и меня если не уверенностью, то смелостью. Я уже не раздумывал. Я искал образ своей роли...

Остались в памяти рассуждения Якова Александровича Протазанова в первую же встречу по поводу режиссерского замысла.

«Белый орел», — сказал он, — это как бы развитие замысла фильма «Мать». Пудовкин противопоставил назревающим силам пролетарской революции крепкий, казавшийся монументальным образ царского режима. В этих первых схватках победило царское самодержавие. «В “Белом орле” я хочу показать, что при всей видимости своей незыблемости под этим царским монументом и тогда была зыбкая почва. Устами представителя этой власти ей произносится приговор: “Наше дело кончено, господа!” — говорит губернатор, обращаясь к портретам царей».

Четкость, убедительность художественных намерений Я. А. Протазанова вызывали у актера доверие к режиссерскому замыслу, но автор этого замысла никогда не лишал актера самостоятельности в создании образа роли и всегда заботился о хорошем творческом самочувствии актера.

Хочется отметить исключительные трудности, которые возникают перед театральными актерами, когда им приходится сниматься в фильме, совмещая съемки с работой в театре. Работа в кинематографе требует от актера не только огромного творческого напряжения, постоянного напряжения воображения и памяти (из-за съемки по кускам), но и огромного физического усилия. Необходимо поэтому освобождать актеров на время съемок от спектаклей. Что до моей работы в «Белом орле», то я должен отметить, что и театр и Я. А. Протазанов очень заботливо помогали мне преодолеть эти трудности.

Яков Александрович очень подробно рассказывал мне каждый раз перед съемкой весь монтажный ход фильма, последовательность, в какой пойдут отдельные кадры моих кусков и какими «чужими» кусками они будут перебиваться.

В построении образа губернатора я останавливался не столько на переживаниях его как человека, сколько на психологических переживаниях представителя; власти. Я пытался в образе губернатора показать такого представителя правящего класса, который сам убеждается в невозможности дальнейшего существования этого класса в роли гегемона. Всю реакцию губернатора на расстрел рабочих я старался раскрыть не в плане реакции человека, а в плане реакции государственного деятеля, физически расстрелявшего рабочих, но сознающего, что он расстреливал не их, а самого себя, свой класс, свой режим.

Мне кажется, что в какой-то степени нам удалось донести основной замысел фильма до зрительного зала.

Сложный рисунок роли и моя неопытность требовали от режиссера напряженной бдительности, и я с горячей признательностью вспоминаю Якова Александровича Протазанова, чуткого художника, учителя и товарища.

«Яков Протазанов». Сборник статей и материалов, М., 1948.

ИЗ ПИСЕМ

А. П. ЧЕХОВУ

8 марта 1904 г., Москва¹

Дорогой Антон Павлович,

Вы, конечно, знали, что Вашим подарком доставите мне громадную радость². И все-таки представить себе не можете, какое это на меня произвело впечатление. Я так обрадовался, я так счастлив, так тронут, так горд. Я уж не говорю о том, что, конечно, это самый дорогой, самый заветный подарок, какой я получал когда-либо в жизни. Для меня это целое событие. Я готов заважничать, почувствовать себя необыкновенным человеком и т. д. Ужасно Вы меня тронули, Антон Павлович, — не могу передать. Спасибо!

В ножки Вам кланяюсь.

У нас все по-старому. Загребаем деньги лопатой. Ни война, ни пост на делах не отразились. Сборы превосходные. Готовимся к Питеру и начинаем понемножку волноваться и вспоминать разных Кугелей. На 4-й неделе отдыхали. Почти все вечера сидели в партере и смотрели с надеждой на молодые всходы — были школьные экзаменационные отрывки. Все прошли молодцами, но чего-нибудь такого, чтобы все ахнули, — не было. Мило, талантливо, но... далеко до меня, — думал каждый из нас.

Новостей у нас мало.

Горький закончил новую пьесу, — это Вы, вероятно, уже знаете. У Москвина родился сын. Назвали Владимиром (стало быть, Владимиром Ивановичем). Продали за 5000 р. «Цезаря». Сбухали его, кормильца, — со всеми декорациями, костюмами, бутафорией, так что и запаха римского не останется. И все рады, все улыбаются. Да и правда, это тяжелая марка — Шекспир.

Бог с ним совсем.

Погода у нас отвратительнейшая.

Начали было делать весну, но не вышло, пошел снег, грязь подмерзла, дует холодный ветер. Небо зимнее. Скверно. Не жалейте, что Вы не в Москве. Будьте здоровы, дорогой Антон Павлович, дай Вам бог всего самого лучшего. Еще раз от всей души благодарю, низко, низко Вам кланяюсь и люблю Вас всем существом.

Ваш Качалов

¹ Письмо публикуется впервые. Хранится в Центральном Государственном литературном архиве (ф. № 293).

² А. П. Чехов подарил В. И. Качалову собрание своих сочинений в десяти томах с надписью. «Дорогому Василию Ивановичу Качалову на добрую память от глубоко уважающего, любящего и признательного автора Антон Чехов. 26 февраля 1904 г. Ялта».

К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

[Почтовый штамп на открытке: 28 июня 1918 г.]

Дорогой Константин Сергеевич!

Сегодня 14-е июня — день рождения Художественного театра¹. Душой с Вами в этот день. Хочется обнять Вас крепко, без слов, чтобы Вы почувствовали, как дороги мне Вы, давший жизнь театру, который так наполнил мою жизнь. Пишу с парохода — едем в Казань. Имеем огромный успех, и без хвастовства могу сказать — работаем во славу театра. Везде чувствуем большую ответственность за театр, видим, как велика его популярность и, по моему, везде оправдываем ее... Пока усталости не чувствуем, даже как будто отдохнули, освежились.

Будьте здоровы, дорогой Константин Сергеевич.

Ваш Качалов

К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

25 июля 1923 г. Ширке, Гарц.

Дорогой Константин Сергеевич!

Мне переслали Ваше письмо ко мне — по поводу Штокмана². Спасибо за него, за добрые чувства и пожелания, за доброе отношение ко мне, которое я в нем почувствовал. Конечно, с благодарностью принимаю и самое «наследство» — т. е. роль Штокмана. Но вступить во владение этим наследством, вступить теперь же, немедленно, никак не могу решиться, и вот об этом и хочу с Вами посоветоваться.

После Вашего письма я получил телеграмму от [Л. Д.] Леонидова, где он убеждает меня взять роль и сообщает, что этой пьесой не только должен быть открыт сезон в Америке, но что она включается в репертуар Берлина и Лондона. Я сейчас же ответил телеграммой, что прошу выслать мне пьесу и что ответ могу дать только перечитавши пьесу. Пьесу мне прислали, я ее внимательно прочел, думал о ней в течение двух дней, почти непрерывно, можно сказать, днем и ночью, и очень ясно почувствовал, даже ощутил, какой это громадной трудности роль — не в смысле даже физической затраты сил, а в смысле *необходимости пережить ее всю*, согреть и оживить ее необычайной искренностью, найдя какой-то свой, непременно свой образ Штокмана. Между прочим, когда я думал о Штокмане, до того, как я перечитал пьесу, и когда вспоминал Ваше исполнение, мне казалось, что Вы даете замечательный, но совсем не ибсеновский образ Штокмана, и что, может быть, мне удастся, ближе держась автора, больше на него опираясь, нащупать какой-то образ более ибсеновского Штокмана, пускай не идущий ни в какое сравнение — по увлекательности и трогательности — с Вашим Штокманом, но имеющий хоть тот смысл и оправдание, что он по крайней мере будет более верным и близким автору и уже этим одним представляющий для меня интересную и даже

¹ 14/27 июня 1898 г. начались репетиции первых спектаклей Художественного театра в селе Пушкино под Москвой.

² Письмо К. С. Станиславского см. на стр. [452](#).

волнительную задачу. Когда же теперь я перечитал пьесу, эта иллюзия исчезла, потому что я увидел ясно и понял, до какой степени Ваш Штокман — самый верный, самый подлинный ибсеновский Штокман. Ибсен написал *все* то, что Вы сыграли. Вы дали плоть и кровь *всему* тому, что было у автора в душе.

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

Итак, перечтя пьесу, я уже не могу мечтать и хотеть дать какого-нибудь другого — по существу, по элементам — Штокмана, не похожего я не родственного Вашему. Но тем не менее, он должен быть «моим», а не Вашим. Скопировать его внешне возможно, скопировать внутренний Ваш образ, то есть «сыграть» его, сыграть все «Ваше», то, что у Вас — подлинное, живое и настоящее, — это будет безобразие и профанация. Я должен дать «своего» Штокмана, составленного из тех же элементов, взятых даже, вероятно, в той же пропорции, как и Ваш, ко «своего», то есть элементы, нужные для Штокмана, должны родиться и окрепнуть *в моей душе*. Иначе ничего, совсем ничего не выйдет.

И вот в сентябре, чуть ли не в начале сентября это должно быть готово. В сентябре в Берлине я должен играть. Будь я даже в 10 раз талантливее, я в такой срок ничего, кроме самого безнадёжного и постыдного выкидыша, дать не могу.

Может быть, к Америке, к декабрю, что-нибудь живое и необходимое для роли я бы и нащупал в себе, но сейчас это дело безнадёжное.

Не знаю, что мне делать.

Сейчас мне сообщили, что 30-го Вы уже будете в Берлине. Обрываю письмо, так как оно Вас в Фрейбурге уже не застанет. Стало быть, отложу продолжение разговора до личного свидания. — 1 августа и я буду в Варене. Буду искренно рад увидеть Вас, в добром здоровье и душевной бодрости.

Всегда Ваш Качалов

ДРАМАТИЧЕСКОЙ СТУДИИ
при клубе работников полиграфического производства и прессы в Киеве
[1923 г.]¹

Дорогие мои друзья!

Меня чрезвычайно обрадовало ваше теплое, проникнутое настоящей сердечностью письмо.

Сердечность — такой же редкий дар, как ум и красота.

Я очень ценю ваше уважение и горячо благодарю вас за избрание меня почетным членом вашей студии. Мне это особенно приятно, потому что у вас, людей «свинцовой армии труда», и у нас, актеров, много общего в области культуры.

Вы правильно сделали, выбрав для первой постановки пьесу Горького «На дне».

Горький, человек большой сердечности и тепла, с величайшей художественной правдой изобразил в своем творчестве пороки старой России и, с высоты своего литературного гения, в темную глухую ночь царской реакции, осветил, словно прожектором, путь к счастью человечества.

Мы с вами живем в великую эпоху ломки человеческих отношений, острой социальной борьбы. Стил ь искусства нашей эпохи должен отличаться тем, что работники литературы, искусства должны уметь слушать сердце народа, корнями своего творчества быть связанными с народом, с неисчерпаемым богатством народного творчества. Только то искусство жизнеспособно, которое связано своими корнями с народом, живет для народа и во имя народа.

По вашему письму я вижу, что вы с чрезвычайной серьезностью подошли к своей работе.

Работайте упорно, с огоньком, сейчас у вас только первые молодые попытки, а перед вами необозримый светлый и солнечный путь.

Я глубоко убежден, что самодеятельному искусству в рабочей стране предстоит великое будущее.

Тешу себя надеждой, что в недалеком будущем приеду в Киев, который я так люблю, встречу с вами и вместе с вами порадуюсь вашим успехам.

Всегда ваш *В. Качалов*

В. В. МАЯКОВСКОМУ
[1927 г.]

Дорогой Владимир Владимирович!

Тщетно пытался позвонить Вам по телефону, очень хотелось сказать Вам спасибо за Ваше «Хорошо!». На Кузнецком с Вами встретился нос к носу, дернулся было к Вам, чтобы с благодарностью Вашу руку пожать, но застенчив

¹ В 1923 г. при клубе работников полиграфического производства и прессы в Киеве была организована драматическая студия. Студийцы на одном из своих первых занятий выбрали почетным членом студии В. И. Качалова и послали ему письмо, в котором рассказали о своих творческих планах. Через несколько дней дирекция клуба получила ответ Качалова.

я, не решился. А молчать не могу. Хочется сказать спасибо. Пусть это Вам все равно и даже наплевать, — а я хочу как-нибудь свою радость и благодарность Вам выразить.

Может быть, Вы уже не живете, где жили, но, авось, Вас разыщут.

Буду учить — уже начал работать, — и буду читать хотя бы отрывки, если ничего не имеете против.

С приветом и глубоким уважением *Василий Качалов*

Л. В. СОБИНОВУ

[Без даты. Предположительно — ноябрь 1928 г.]

Дорогой Леонид Витальевич.

Не знаю твоего телефона, да и не хочу тебя ночью беспокоить, — но очень захотелось сказать тебе спасибо за ту большую радость, какую я испытал сегодня, слушая тебя в концерте. Мне не хотелось идти в публику, и я залез за орган и оттуда слушал тебя, все твои вещи, слушал с огромным наслаждением. Хотелось пожать твою руку, поблагодарить тебя за эту радость, но пока я счищал с себя, со своих рукавов и штанов, пыль страшную, ты уже успел, как и подобает соловью, вспорхнуть и улететь.

Спасибо тебе за твой чистый «душевный» звук — легкий и светлый, за твое «бельканто» (нарочно пишу это слово по-русски, — его надо расшифровать, потому что именно его, бельканто, чистого, совершенного, прекрасного «пения» у нас так не хватает) — тебе спасибо!

Жму крепко руку твою.

Твой Качалов

В. А. СИМОВУ

[20 февраля 1933 г.]

Дорогой наш «старик», Виктор Андреевич!

Вот что мы, мхатовские старики, хотим Тебе сегодня сказать. 50 лет жизни Ты отдал искусству. 35 лет из них целиком отдал нашему Театру. Ты оказался даже на год старше старшего из нас. Это потому, что когда Константин Сергеевич и Владимир Иванович еще сговаривались друг с другом о колыбели МХАТа, о том, каких птенцов высиживать в гнезде, как их растить и воспитывать, и какое и где должно быть гнездо, — Ты уже в ту пору вылупился, определился, наметился, как будущий «наш» художник, и весело и творчески уже хлопотал около гнезда, — в своей «симовской» поддевке, белой — летом, в Любимовке и Пушкине, синей — зимой, в Охотничьем клубе и Эрмитаже, — со своими «симовскими» красками и макетными картонами.

Когда мы, теперешние «старики», еще не умели говорить на сцене ни «папа», ни «мама», — Ты говорил уже на одном языке с нашими «родителями» (кто из них «папа», кто — «мама» — это ведь так и осталось невыясненным для истории), Ты тогда уже понимал их с полуслова и работал молодого и весело, расписывая, украшая и сколачивая прочность, долговечность и

непревзойденность нашего мхатовского гнезда. Ты 35 лет проработал с нами, не отходя от гнезда, а если отходил, то только на один шаг, чтобы дать и другому мастеру поработать в МХАТе, чтобы росла и воспитывалась смена в театре, — и по первому же зову нашему возвращался и принимался снова за работу, шагая в ногу с нами. Ты 35 лет разделял с нами одну общую и дорогую нам правду нашего искусства. Ты 35 лет дышишь одним с нами воздухом искания большой правды в искусстве.

Честь и слава пусть будут Тебе — в будущих бесчисленных птенцах того славного гнезда, которое стало МХАТом, для создания, роста и укрепления которого Ты так много и талантливо поработал. А в наших «стариковских» сердцах почувствуй, — сегодня особенно почувствуй — нашу дружескую, горячую любовь, ту старую любовь, которая от времени не слабеет, не выдыхается, а, как доброе вино, делается гуще и крепче.

Василий Качалов

Н. П. ХМЕЛЕВУ
(Надпись на портрете)
12 декабря 1934 г.

Я Хмелеву Николаю
Всяких радостей желаю.
Я люблю и чту Хмелева —
Честное даю в том слово.
Не могу я не признать,
Что Хмелев актер «на ять».
Как хорош твой Пеклеванов!
Даже, помню, сам Ливанов
Не нашел в тебе изъянов.
А уж Всеволод Иванов
Над тобою слезы лил,
Так ему ты угодил.
Ну, а Мишка Костылев?
Разве плох в «На дне» Хмелев?
Ну, а в «Дядюшкином сне» —
Ты еще сильнее, чем в «Дне».
А в Алеше Турбине
Ты прекраснее вдвойне.
Ты прекрасным стал актером,
Стань таким же режиссером.
Пишут даже, что уж стал —
Я не знаю, — не видал.

В. Качалов

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

12 мая 1935 г.

Приветствую Вас, дорогой Владимир Иванович, в сегодняшний юбилейный спектакль «Воскресения», как единственного автора этого многоавторского спектакля. Вы дали идею — большую, интереснейшую, плодотворную, этапную в жизни Театра — идею гармонического слияния чудесного толстовского эпоса с живым действием драмы, и Вы же ее осуществили.

Вы убедили нас — всех участников спектакля — в значительности Вашей идеи, зажали в нас веру в нее, заразили нас творческой радостью, сделали нас Вашими активными помощниками.

Огромную радость участия в этом Вашем создании дали Вы лично мне, и за эту радость я Вас горячо благодарю.

Ваш Качалов

К. С. СТАНИСЛАВСКОМУ

19 октября [1935 г.]¹

Константин Сергеевич, дорогой, дорогой, родной, горячо любимый! Как только получил Ваше письмо, такое чудесное, я почувствовал, что никаким письмом я не в силах на него ответить. Я почувствовал необходимость увидеть Вас, увидеть Марью Петровну, горячо и нежно Вас обоих обнять. И не было физической возможности у меня это сделать, — такой тяжестью навалилась на меня целая гора всяких обязательств, что я потерял всякую возможность владеть собой.

Постепенно, с огромным напряжением, я понемногу с каждым днем выкарабкиваюсь из-под всего этого груза обязательств и как будто начинаю оживать душой.

Как только чуть покрепче стану на ноги, приду к Вам, дорогой мой Константин Сергеевич, дорогая моя Марья Петровна.

Спасибо Вам, бесконечно любимые мои, за все, за все, а больше всего за то, что Вы существуете на свете.

Ваш всей душой Качалов

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ВЛ. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО

За мою долгую жизнь в Художественном театре, за долгую совместную работу с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко много скопилось у меня волнительно-радостных впечатлений, мыслей, чувств, которые всегда излучаются от этого замечательного человека при близком общении с ним. Мне дорог, близок и ясен внутренний образ этого тончайшего художника с глубоким и живым умом, этого великолепного мастера, этого непревзойденного учителя и мудрого руководителя театра.

¹ В подлиннике год не указан. Но по содержанию письма можно предполагать, что оно является ответом на письмо К. С. Станиславского от 7 октября 1935 г. (см. стр. [454](#) этой книги).

Уже много лет меня не оставляет в покое мысль, что на нас, его современниках, его ближайших соратниках и учениках, лежит обязанность — запечатлеть в виде «психологического портрета» внутренний образ крупной, сложной, многогранной личности Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Мне очень хочется поработать над таким «портретом». По мере моих сил буду пытаться это сделать. Буду Вас писать, Владимир Иванович! Ставлю перед собой эту задачу в эти торжественные юбилейные дни, радостные для всех нас, крепко и нежно любящих В. И. Немировича-Данченко, в эти дни, отмеченные высокой наградой правительства.

*В. И. Качалов, народный артист республики
«Вечерняя Москва», 27 февраля 1936 г.*

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ВС. В. ИВАНОВУ

Приветствую и поздравляю дорогого Всеволода Вячеславовича с двадцатилетием его великолепной творческой деятельности. Всегда с удовольствием вспоминаю о своих встречах с ним в работе над образами Вершинина («Бронепоезд») и Артема («Блокада»). Меня увлекает революционный романтизм творчества Всеволода Иванова, его всегда острое и глубокое восприятие жизни, смелость большого художника.

От всей души желаю дорогому нашему юбиляру новых блестящих достижений. Крепко надеюсь, что я еще смогу вместе с ним поработать в театре над настоящей революционной пьесой, которую ждет от него страна.

*Народный артист Союза ССР В. Качалов
«Советское искусство», 29 сентября 1936 г.*

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА»

Уважаемый товарищ редактор!

Не откажите поместить на страницах «Правды» следующее мое письмо:

Недавно оправившись после серьезной продолжительной болезни и собираясь скоро приступить к работе, я не могу не выразить через посредство советской печати своей безграничной признательности нашему правительству за исключительное внимание, проявленное ко мне в эти четыре месяца. Во все время своей болезни я находился в идеальных условиях — сначала в Кремлевской больнице, а потом в подмосковном санатории «Барвиха». И в больнице и в санатории я был окружен необычайной, трогательной заботливостью, чуткостью и теплотой.

Я глубоко убежден, что нигде, ни в одной стране, актер не может и мечтать о такой поддержке, о таком внимании к себе. Честь и слава нашей великой Родине, нашему правительству за его настоящую заботу о человеке!

*Народный артист Союза ССР В. Качалов
«Правда», 16 февраля 1937 г.*

С. М. ЗАРУДНОМУ

[На конверте почтовый штамп: Москва, 30 апреля 1937 г.]

Дорогой друг. Поверь прежде всего, что мне хочется, и давно уже, не только сейчас, написать тебе большое, обстоятельное и подробное письмо, о многом рассказать и многим поделиться. И вот беру перо (в правую руку, и папиросу в левую, — увы, закурил почти по-старому) и чувствую, что не смогу, «не успею» этого сделать. Рассказывают про одного оперного певца, что он, жалуясь на быстрые темпы, в которых «гнал» дирижер оперу, выразился так: «что успел, то спел». Так вот и я — что успею, то и напишу, — уж в очень быстрый темп загоняет меня жизнь своей дирижерской палочкой, которой я не могу не подчиняться.

О главной «злобе дня» — об «Анне Карениной». Спектакль действительно хороший, во многом по-хорошему волнующий. Волнует, трогает, радует и впечатляет больше всего, конечно, сам Толстой. И кусочек Толстого ароматен, и осколок его — горит и сверкает, и в этом главный секрет успеха спектакля. Все дело — в тексте, не опошленном и не испорченном инсценировщиком, ну и, конечно, в общем хорошо, а местами и великолепно сыгранном актерами. Очень удачно и оформление.

Что же сказать тебе о «Борисе»¹? Ты, по-видимому, вполне в курсе дела, — благодаря М. П-не² и «Горьковцу»³. Тебя смущают три Бориса. Меня — нет, не смущают. Во-первых, потому, что роль Бориса по количеству отведенного ему Пушкиным места в трагедии — очень не большая: из 24 сцен он появляется только в 6, даже в 5 (в сцене с юродивым — всего две фразы). Три исполнителя Гамлета, три Отелло, три Чацких или три Фамусовых — это, конечно, значит три совсем разных спектакля. А, например, если ставить «Юлия Цезаря», то Цезарей можно пустить десяток (если найдется такое количество актеров, имеющих на него право), а спектакль будет один, все такой же или почти такой же, и вся трагедия «Юлий Цезарь» будет все той же и не зазвучит по-другому — от другого или третьего Юлия Цезаря. То же — и в «Борисе Годунове», мне кажется. А впрочем, может быть, все это спорно и неубедительно.

Скажу еще, что опасности нивелировки или копировки взаимной не может быть у нас — среди Борисов, потому что все три исполнителя очень различны по своим индивидуальным качествам: по возрастам, темпераментам, даже по вкусам и «культурам», по навыкам и «идеологиям». И все исполнители, стремясь дать непременно «пушкинского» Годунова, объединенные в этом стремлении режиссурой, должны быть и не могут не быть свободными в выборе красок, нужных каждому для своего образа.

А впрочем, может быть, это все «литература» и теория. А практика покажет другое.

Думаю, что «Бориса» мы не закончим, то есть не выпустим до июля, — до

¹ Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов» репетировалась в это время в МХАТ.

² М. П. Лилина.

³ Газета МХАТ.

конца сезона, и в Париж его в августе не повезут, о чем мне лично жалеть не приходится, потому что ехать в Париж мне не хочется, — боюсь жары и выставочной сутолоки. В апреле, в мае, в «нормальный», а не в «выставочный» Париж — я поехал бы с радостью.

Напишу еще, а пока — обнимаю крепко тебя и всех твоих.

Твой *Basil*

Б. Н. ЛИВАНОВУ
[Осень 1937 г.]

Дорогой Борис!

Не буду оправдываться, но верь, что угрызаюсь очень тем, что тебя не навестил¹. И верь, что очень этого хотел, много раз собирался. И сейчас хочу и собираюсь. И боюсь, что опять какая-нибудь новая хворь помешает. Не везет, брат, и мне со здоровьем. Конечно, твоего рекорда невезения в этом смысле пока еще не покрываю. Впрочем, это глупость я сейчас сказал о моем «невезении» в смысле здоровья. У меня просто нет здоровья, и это естественно, — от старости его нет... Что же тут говорить о каком-то «невезении» и лезть в соревнование с тобой — богатырем по здоровью. Тебе, бедняге, действительно не повезло в этом году. Но это же просто у тебя несчастный случай. «Нет денег — перед деньгами». Так и у тебя сейчас: нет здоровья — перед здоровьем. Целый капитал здоровья еще наживешь, и все потерянное вернется к тебе, на все 100 процентов.

Отлежишься — зашагаешь и наверстаешь все!

Терпи, не унывай! Понимаю, как тебе тяжело бывает, как тоскливо и скучно. Но ведь с каждым днем, с каждой минутой — будет все легче, все светлей и радостнее. Крепко верь в это и терпи!

А уж как без тебя скучно в театре, и скучно и трудно. Но о театре — до другого раза. Если не соберусь в ближайшие дни навестить — напишу.

Крепко тебя обнимаю с крепкой и нежной любовью.

Твой *Качалов*

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО
9 ноября 1937 г.

Дорогой Владимир Иванович!

Сегодня Вы уезжаете, а мне хотелось бы поговорить с Вами — по поводу моего участия в «Горе от ума». Поговорить уже, очевидно, сегодня не удастся, ограничусь этим письмом.

Когда, несколько дней назад, Сахновский спросил меня, берусь ли я за Фамусова, я ответил, что вдвоем (с Тархановым или другим исполнителем) берусь и предпочитаю, конечно, быть дублером, но не основным или первым исполнителем.

¹ Б. Н. Ливанов был в это время тяжело болен и находился в Кремлевской больнице.

Теперь же, внимательнее присмотревшись к роли, мысленно примеривши роль и взвесивши свои средства и возможности, я увидел, и понял, и почувствовал, что могу взяться за роль только в порядке эксперимента, т. е. я хочу, чтобы мне дали возможность потихоньку, наедине с собой, понемножку искать и нащупывать образ, искать и пробовать краски, а не вводили бы меня теперь же, «с места в карьер» — в срочную, ответственную репетиционную работу, — до Вашего возвращения, во всяком случае.

Когда Вы вернетесь, я Вам покажу наработанные мои «этюды», и если Вы найдете их интересными, буду продолжать работать дальше.

Хотелось бы мне, чтобы на репетиции меня вызывали постольку, поскольку занятый в «Пазухине» Тарханов не сможет вызываться на «Горе от ума» — и только как его дублера.

В надежде, что просьбы моей не оставите без внимания, и заранее благодарный

крепко жму руку

Ваш Качалов

М. И. ПРУДКИНУ

3 марта 1939 г.

Ни пера ни пуха, дорогой Маркуша!

Со всех сторон слышу самые лучшие отзывы о Ваших последних репетициях и верю, что сыграете Чацкого отлично. Если даже сегодня где-нибудь, что-нибудь не выйдет так, как выходило на репетициях, — не смущайтесь — дойдет в следующие разы.

Главное, не торопитесь!

Не бойтесь пауз и остановок перед каждым новым куском. Успокаивайтесь на этих остановках, не гоните темпа ради темпа. Не бойтесь успокаиваться, — наметьте эти точные и определенные остановки. Предлагаю свои — по моей книжке — проверьте их, — думаю, что согласитесь с ними. Внушите себе крепко, что сегодня у Вас первая генеральная репетиция — для «пап» и «мам» — и будьте спокойны!

Обнимаю

Ваш Качалов

ВЛАДЛЕНУ ДАВЫДОВУ

[май 1940 г.]

Имейте терпение, не торопитесь, тов. Владик, с мечтой о сцене. Очень советую пока не пытаться осуществлять как-нибудь эту мечту. Пусть она подольше остается «мечтой». Кончайте среднюю школу, поступайте в любой вуз (не театральный и не технический) — стремитесь к общему образованию и подольше не думайте о специальном. Чем шире будет база Вашего образования, тем устойчивее, крепче и интереснее, содержательней будет та надстройка, которая явится Вашей специальностью.

Может быть, через 5 – 6 – 10 лет, по мере Вашего общего развития и роста всех Ваших сил (и духовных и физических), мечта о сцене заменится другими мечтами. А если уже останетесь ей верны, то, конечно, чем Вы будете более зрелым, взрослым, сильным человеком, тем Вам легче будет осуществить мечту.

Учитесь, расширяйте кругозор, развивайте в себе всякие и все силы. А там видно будет, к чему Вас больше всего потянет.

С приветом В. Качалов

ИЗ ПИСЕМ К Б. А. ВАГНЕР¹

Киев. 4 июня 1939 г.

... Насчет «скромности» моей не могу я с Вами согласиться... Я не могу признать себя скромным. «Моцартовской»², скажем, скромности во мне и признака нет. Во мне есть большая способность к самокритике, большая, чем у всех товарищей моих «в искусстве дивном» (кроме Станиславского; у него еще больше было чувства самокритики).

Я развил в себе «сальериевскую» самокритику и горжусь ею, очень ее в себе ценю и считаю ее моим самым большим достоинством, удерживающим меня на известной высоте, способствующим моему «творчеству»...

30 сентября 1940 г., [санаторий «Сосны»]

Примите и Вы, дорогая Бронислава Александровна, мой нежнейший привет из «Сосен».

Наслаждался здесь, вплоть до последних трех дней, чудесной осенью, тишиной, красотой, солнцем бабьего лета.

Но сейчас, дня 3 – 4, стало здесь очень тоскливо, холодно и пасмурно. Тоскливо зашумели от ветра сосны, особенно по вечерам. Потянуло в город. Даже в театр потянуло, вернее, на эстраду. Готовлю новые вещи для эстрады. Попробую кое-что показать, из наработанного — 14-го будет в театре мой «творческий вечер». Билеты пришлю Вам своевременно. Афиши должны на днях выйти.

В первом вечере (14-го) новым номером будет только «Царь Федор», монтаж-сцена примирения Годунова с Шуйским (я сыграю и Федора, и Годунова, и Шуйского).

В небольшой, интимной компании я показывал этот номер его очень одобрили. Интересно, прозвучит ли это в театре. Интересно будет услышать Ваше мнение. Числа 8 – 9 перееду в город. Чувствую себя довольно бодро.

¹ Вагнер Бронислава Александровна — одна из постоянных корреспонденток В. И. Качалова, в течение многих лет собиравшая и систематизировавшая все отзывы о его творчестве в периодической печати. Часть этих рецензий была издана ею в 1916 г. отдельной книгой под названием «О Качалове».

² В. И. Качалов пользуется здесь и в дальнейшем для развития своей мысли образами «маленькой трагедии» Пушкина «Моцарт и Сальери».

29 октября 1940 г.

... Сцена из «Царя Федора»¹, на мой взгляд, только-только прилична, на тройку с плюсом или на четыре с минусом. Радости или удовлетворения мне не дала. Но не безнадежна. Думаю, что еще «дойдет», что буду в ней проще, искреннее и ярче. С Вашим восприятием не могу согласиться, Вашу оценку считаю «чрезмерной»...

Сам Федор совсем не удался, был намек на что-то интересное в Борисе и на что-то живое в Шуйском. Но раз есть намек, то, может быть, что-нибудь хорошее в дальнейшем и получится. Что я тут «с автором» — согласен. Но ведь и автор-то средний, не первоклассный. Пойдем дальше. Есенин. Это удалось. Все вещи удались. Бывало и лучше. Но и тут было все хорошо — по искренности, серьезности, по отсутствию слащавости и сентимента. Еще лучше Маяковский. Я бы сказал, что в Маяковском было сплошное «попадание». Пушкин — это в общем очень средне. Удалось только «Ворон к ворону», и я очень и очень рад, что Вы это оценили. «Ненастный день» вышло тускло, робко, сентиментально. «Буря мглою» — тоже тускло. «Вакхическая» — холодно и крикливо. «Кошмар» и «Листочки» — это неплохо. Но бывало и лучше — проще, свежее и серьезней, — бывало с большим количеством неожиданностей и находок, которые радовали меня самого. Вот в общем у меня за весь вечер, за весь «квотрильон квотрильонов»² только две секунды радости: Маяковский и Есенин. Ну, три, если прибавить «Ворона».

... На вопрос, как я реагирую на качество исполнения партнера, отвечу так. Хороший партнер всегда повышает качество моего исполнения. Плохой — иногда, и чаще, мешает и понижает качество моего исполнения, но иногда может и очень повысить и усилить мою творческую энергию.

Личные взаимоотношения на мое самочувствие сценическое никак не влияют...

25 ноября 1940 г.

Очень рад, дорогая Б. А., что и 21/X и 11/XI доставил Вам удовольствие. В смысле самокритики и самооценки скажу, что и на блоковском вечере и в театре я остался в общем собой доволен. Кое-что вышло теплее и тоньше... Кое-что грубое и топорнее («О, весна...»). Пушкин удался более, чем в первый вечер... «Жил на свете рыцарь бедный» — я читал впервые, хотя это из самых любимых пушкинских вещей, и остался доволен собой, — для первого раза это было совсем хорошо. Чацкий — из плохих разов: сухо, холодно, деревянно. Но бывало (в театре на спектакле) и еще хуже — бывало крикливее, сентиментальнее и менее просто. А тут было хоть довольно просто.

Я понял, что и Вам не понравилось: «радости больше от того, что видела (Чацкого), чем от того, что слышала». И мне интересно проверить и узнать от Вас, что именно показалось безрадостным услышать Вам в моем Чацком на

¹ Письмо написано в ответ на отзыв Б. А. Вагнер по поводу одного из концертов В. И. Качалова.

² Цитата из «Кошмара Ивана Карамазова».

этот раз. Я думаю, что наши впечатления совпадут.

Фамусов, на мой взгляд, удался в первом монологе, там промелькнул живой образ, а последний я «переиграл», перегрубил, перекричал, не ощутил и не передал юмора Фамусова и легкости Грибоедова, — и с этим отравленным самочувствием (от неудачи) — перешел на Чацкого. И от этого, думаю, главным образом, не вышел и Чацкий — от плохого самочувствия в Фамусове.

Брута я читал уже много раз — и всегда очень плохо: без настоящей монументальности, искренности и простоты, на голосе форсированном, даже на крике. На этот раз было много лучше. Но вообще я Брутом не овладел.

Антоний мне удавался и раньше. Удался, по-моему, и теперь¹. Против моего «Ричарда»² возражений не имею: там всегда есть удачные «попадания», — было и на этот раз, хотя я чувствовал себя уже усталым...

20 ноября 1942 г., Москва

Дорогая Бронислава Александровна. Из моей телеграммы Вы уже знаете, что я нахожусь в Москве и продолжаю болеть. Думаю, что перемен к лучшему уже не будет, не может физически быть, и с этим примирился. Конечно, хочется все-таки, чтобы не стало сразу много хуже, чем сейчас. Сейчас я еще не совсем инвалид, кое-как работать еще могу...

На фронте выступать у меня сил нет, в госпиталях же выступаю... Буду играть и в театре из старых ролей наиболее легкие. На днях сыграл «Врагов». Предполагается «Вишневый сад» и «На дне» со мной...

22 января 1943 г.

... Сыграл 31 декабря, под Новый год, в юбилейном спектакле «Дна» (сорокалетие со дня премьеры 18 дек. 1902) — и через день меня устроили в Кремлевскую больницу, где нахожусь и по сей день — подлечиваюсь от всех моих стариковских недугов и к февралю собираюсь выйти из больницы и снова начать понемногу играть и «выступать»...

Хочется верить, что из Москвы больше не придется никуда выезжать. Будем теперь поджидать вашего возвращения, возвращения всех скитальцев в родную Москву.

Хочется верить, что Красная Армия и русский народ уже к этой весне расшатает и поколеблет фашистскую угрозу, нависшую над нашей землей, а к зиме, а может быть, даже и к осени этого года кошмар фашизма просто исчезнет из мира как реальная сила, как угроза.

У меня к фашизму, а к немецкому особенно, какая-то необыкновенно острая, гадливая ненависть, как к чему-то нестерпимо, остро вонючему. И хотелось бы дожить до тех дней, когда и духу фашистского не останется на

¹ Монологи Брута и Антония из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» — один из концертных «монтажей» В. И. Качалова.

² Сцена Глостера с леди Анной и монолог Глостера из трагедии Шекспира «Ричард III».

земле. Может быть, и я дотяну как-нибудь до этих дней. Верю, что и Вы еще порадуетесь на новую жизнь, а уж Алек¹, конечно, примет в этой новой жизни самое активное участие. Всей душой желаю вам обоим сохранить свои силы...

ИЗ ПИСЕМ К В. В. ШВЕРУБОВИЧУ

[август – сентябрь 1941 г., Нальчик], 31 августа [открытка со штампом полевой почты]²

Дорогой Вадим! Получали от тебя хорошие вести в Москве, и здесь в Нальчике имеем сведения о тебе бодрящие и утешительные. Пишем и тебе отовсюду. Я лично и с дороги и отсюда послал тебе уже несколько открыток.

... Живется нам здесь хорошо. Устраиваем и здесь концерты я на днях поедем обслуживать концертами раненых бойцов, отдыхающих на группах Минеральных Вод. Может быть, и проживем в санатории Кисловодска. Владимир Иванович³ уже собирается обратно в театр. А мы предполагаем еще пожить здесь, — нас, стариков, здесь около 20 человек — со стариками Малого театра: Климов, Рыжова, Массалитинова и другие. Все здоровы, благополучны. Настроение крепкое. Обнимаем тебя, мой дорогой.

Твой *Вася*

[Без даты. Открытка со штампом полевой почты].

Димочка дорогой! Не беспокойся о нас, нам живется здесь прекрасно. Я чувствую себя так хорошо, как давно уже себя не чувствовал. Очевидно, климат Нальчика мне полезен, — веду хороший, гигиенический образ жизни, рано встаю, рано ложусь. Иногда выступаю в концертах для бойцов и в театре. У Вл. Ив-ча всякие планы новой творческой работы, которые могут осуществиться, если подошлют сюда еще двух-трех актеров (вроде Массальского или Степановой).

... Как и где и когда соединимся со всем коллективом — ничего еще не знаем. Кончаю писать, — пользуюсь оказией. Крепко тебя, дорогой наш, обнимаю.

Твой *Вася*

А. А. ХОРАВЕ

1 февраля 1942 г. [Тбилиси]

Хочу сказать Вам, дорогой Акакий Алексеевич, что давно не уносил из театра такой большой, освежающей душу радости, какую вчера дал мне Ваш Отелло. Давно. Может быть, со времен молодого Шаляпина.

Спасибо Вам за эту радость. Крепко жму Вашу руку и руку партнера Вашего А. А. Васадзе — великолепного Яго, обоим вам кланяюсь низко, а Вам

¹ Сын Б. А. Вагнер.

² Сын Василия Ивановича В. В. Шверубович ушел добровольцем на фронт.

³ Немирович-Данченко.

за Вашего Отелло кланяюсь до земли.

Василий Качалов

КОЛЛЕКТИВУ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА

31 августа 1948 г.

Дорогие товарищи!

Очень жалею, что здоровье не позволяет нам присутствовать сегодня вместе со всеми вами на сборе труппы. Поздравляем вас с открытием юбилейного сезона и от всего сердца желаем успеха нашему родному театру.

Наступают ответственные, полные для нас громадного значения дни пятидесятилетия МХАТ. Мы верим, что сообща, в дружной работе, вы сделаете все, чтобы наш театр был в эти дни на высоте, чтобы он был достоин своей славы и тон народной любви, которую он заслужил.

Накануне этого важнейшего этапа в жизни театра мы с благоговением вспоминаем наших великих учителей Константина Сергеевича и Владимира Ивановича. Наш общий долг — сделать так, чтобы все работы и начинания, связанные с предстоящим праздником театра, как и вся его дальнейшая жизнь, отвечали по своему существу и духу тем высоким требованиям, которые они предъявляли к искусству.

Желаем всем вам в юбилейном году радости, бодрости и здоровья.

О. Книппер-Чехова, Василий Качалов

В. И. КАЧАЛОВ НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА И НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ СТАТЬИ

П. А. Марков
О КАЧАЛОВЕ

Вероятно, нельзя назвать в нашей стране актера, который так привлекал бы сердца и пользовался такой нежной, благодарной любовью, как Качалов. Весь его облик был отмечен высоким благородством и человечностью. Как только он появлялся на эстраде или на сцене, зрителя охватывало радостное и полное ожидания волнение. Долгие годы Качалов был властителем дум и переживаний широкого круга зрителей, и, чем дальше отходит в глубь времени его образ, тем убедительнее и яснее становится его вклад в жизнь. Внесенное Качаловым в жизнь богатство мыслей и чувств сохранится в культуре страны как одно из самых сильных выражений творческого гения народа. Еще не раз исследователи и мемуаристы, актеры и писатели, поэты и художники будут обращаться к его прекрасному образу, пытаясь воскресить и разгадать тайну его обаяния, силу непосредственного воздействия его таланта, смысл созданных им характеров. Долг его современников и свидетелей его творчества — закрепить живущие в них впечатления от его игры, от его чтения, от личных встреч с ним. Качалов принадлежал к актерам — строителям жизни. К нему в полной мере можно отнести почетное наименование «инженер человеческих душ».

Его биография внешне очень несложна. Определяясь его творчеством, она состоит, по существу, из цепи созданных им образов и совпадает с историей родного ему Художественного театра. Но страсть и внимание, с которыми он относился к окружающей действительности и которые он вкладывал в свое творчество, соединяли его тысячами нитей с современностью.

Подобно многим крупным художникам сцены конца XIX века, он пришел в театр из среды демократической интеллигенции, связанной с нарастающим революционным движением. Из скромного студента-любителя, подвизавшегося на петербургских клубных сценах, он превратился в одного из самых крупных мастеров русского театра. Работая на провинциальной сцене, он не дал себя засосать провинциальной тине и, победив соблазн легкого успеха, стал в сценическом искусстве воплостителем передовых идей эпохи. Он убивал в себе все связанное с «гнусным ремесленничеством», и охотно, с верой отдался общественным и театральным задачам великих основателей Художественного театра. Но он до конца жизни сохранил привязанность к актерам, творившим порой большое культурное дело в тяжелых условиях дореволюционной

провинции.

Войдя в МХТ, Качалов безоговорочно подчинился его строгим правилам и, приняв законы ансамбля, отнюдь не убил своей творческой индивидуальности. Наоборот, он победоносно утвердил ее и полностью раскрыл. Его творчество дало исчерпывающее решение проблеме коллектива и личности в искусстве театра. Ссылка на одного Качалова могла бы прекратить предвзятые обвинения МХТ в подавлении актерских талантов во имя серого «равенства».

Во время Великой Октябрьской социалистической революции Качалову было немногим более сорока лет. Горячо стремясь воплотить на сцене образы Великой революции, он много и упорно работал над собой, искренно проникаясь ее идеями. Он стал художником, которым вправе гордиться Советская страна. С его именем связаны не только актерские победы его прошлого, — Качалов нам дорог потому, что он стал выразителем самой передовой идеологии современности, стал на фронте искусства смелым борцом за социализм и коммунизм.

1

Пятьдесят лет Качалов владел сознанием зрителя. Такой огромной популярностью до него пользовались лишь Мочалов и Ермолова и на менее длительный срок — Комиссаржевская.

Полвека охватывает его творчество. И какие полвека! Начало пролетарского периода в развитии освободительного движения в России, революцию 1905 года, годы реакции, годы нового революционного подъема, Февральскую революцию и, наконец, Великую Октябрьскую социалистическую революцию, которой отдана значительная часть его деятельности, пора его наиболее зрелого и сильного мастерства. Вместе с народом он переживал рост Советского государства, его подъем, победу социализма, Великую Отечественную войну против фашизма, успехи коммунистического строительства.

Он был современником и воплощением произведения Льва Толстого, Горького, Чехова, Блока, Маяковского, плеяды молодых советских писателей. Зорко вглядываясь в жизнь, он не простил бы себе отставания от нее: в нем жила неистребимая внутренняя потребность быть достойным своего народа.

Каждое выступление Качалова становилось не только узко-театральным, но и общественным событием. Качалов обладал покоряющей силой воздействия на самые широкие массы. Его искусство было понятно и доступно любому зрителю, начиная от академика и кончая впервые посетившим театр колхозником. Он говорил со сцены о самом важном и значительном для народа.

Его имя было окружено легендой. О нем рассказывали с любовью и нежностью. Люди, не видевшие его на сцене, слышали только самую высокую оценку его исполнения и завидовали свидетелям его вдохновенной игры. Его новых ролей ждали с нетерпеливым волнением. Все были заранее уверены, что встретятся с новым убедительным проявлением качаловской личности и качаловского таланта, но никто и никогда не предвидел истолкования роли Качаловым. Никто не знал, с каким новым человеком, ранее неизвестным, но

неизменно несущим отпечаток качаловского творческого обаяния, суждено на этот раз встретиться зрителю. И встречаясь с Брандом или Бароном, Глумовым или Чацким, Гамлетом или Дон Гуаном, Вершининым или Захаром Бардиным, зритель каждый раз действительно узнавал нового человека.

Многие из посетителей строгого зала Художественного театра, вероятно, бережно хранят в своей памяти, как вспыхивала рампа, озаряя серый, с летящей чайкой занавес, как медленно гасли в зале льдинки-лампы, как плавно раздвигался занавес, раскрывая новую и незнакомую жизнь. И тогда пробуждалось сладкое ожидание Качалова, всегда неожиданного и интимно близкого зрителю художника.

В предреволюционные годы таким же исключительным событием бывало появление Качалова на эстраде. Выступления актеров МХТ строго регламентировались, и на концерты с участием Качалова зритель неудержимо рвался. В годы империалистической войны выступления Качалова значительно участились. Он редко отказывал студенческим кружкам или обществам по оказанию помощи раненым воинам. Уже тогда стихи Пушкина и Блока в его исполнении волновали и будоражили молодежь, а «Альпухара» Мицкевича потрясала огненным темпераментом. И снова все внимание слушателей направлялось к этому высокому, изящному и благородному человеку на эстраде, больше чем к кому-либо, какие бы имена ни стояли на афише. На Качалове, несмотря на всю его скромность, лежала печать победителя. Устанавливая тесную связь со зрительным залом, он никогда не опускался до вкусов случайной аудитории, а властно вел ее за собой.

Качалов не оставлял зрителя равнодушным не только эмоционально-душевно, но и интеллектуально-философски. Все в равной мере восхищались его мастерством и обаянием, спорили же о показанных им на сцене людях, как могут спорить о волнующем реальном куске жизни. Эстетические оценки его игры были всегда очень высоки и в большинстве вполне бесспорны. Можно было отмечать особенно удавшиеся ему места, можно было удивляться выразительности грима, пластичности движений, острой характерности, — все это лежало в присущих Качалову рамках эстетической закономерности, некоторой заранее предвиденной художественной безусловности. Важнее было, что Качалов тревожил внутренне, бередил сознание и заставлял усиленно думать над смыслом жизни, над социальными противоречиями, над правильностью или ложностью жизненного поведения.

Поэтому в предреволюционные годы значение Качалова меньше всего определялось его «модностью», как актера, в кругах буржуазии. И стихи того времени, изображающие Качалова «царем девичьих идеалов» и описывающие его прогулки по Кузнецкому мосту в «высоких ботиках» мимо зеркальных витрин «изысканных магазинов», не имели ничего общего с подлинной сущностью Качалова и теми спорами, которые вели бессонными ночами по поводу качаловских образов молодежь и трудовая интеллигенция, задумываясь над его Тузенбахом, Гамлетом и Брандом.

Его исполнение заключало в себе существеннейшие проблемы, непосредственно волновавшие в жизни, что и сделало Качалова наиболее

современным из актеров предреволюционной эпохи. Но как бы зорко он — художник — ни видел мир, какие бы разоблачительные образы он ни создавал, как бы жестоко ни казнил в своем творчестве буржуазное общество, он не обладал тогда стройностью и законченностью мировоззрения, отмечающими в дальнейшем его творчество. Поэтому для Качалова особенно остро вставал вопрос о том, каким путем он определит свое место в революции. Присоединяясь к искреннему заявлению Москвина, он мог бы признаться, что и за ним тянется длинный ряд предрассудков, предубеждений, связанных с тем идеалистическим восприятием мира, которое определялось его принадлежностью к дореволюционной художественной интеллигенции.

В первые годы советской эпохи из современных поэтов он читал преимущественно Блока и Есенина и лишь затем постепенно перешел к Маяковскому. Для него было тогда характерно страстное желание познать революцию, понять и почувствовать ее ритм. Он, по существу, следовал призыву Блока к художникам: «слушать революцию». В этом охватившем его стремлении он чувствовал себя в эти годы родственным не только Блоку, но и Есенину — в «приятии» революции, в неисчерпаемой любви к Родине.

Вместе с ними Качалов лирически воспевал Родину. Он читал тревожные стихи Блока о Родине и есенинские беспокойные строфы. Вслед за Блоком он читал его «Двенадцать» и «Скифы», — поэму, которая вдохновляла Качалова резким противопоставлением освобожденной Родины буржуазному Западу.

Качалов вошел в революцию искренно и свободно благодаря настойчивости и последовательности своих желаний. По самому своему творческому существу он не мог себя чувствовать вне народа. Это было не только присущее любому актеру чувство радости от поднимающего и волнующего успеха. Успех Качалову было всегда легко добыть. И не на этот легкий успех было направлено внимание Качалова. Успех в Советском государстве означал для него нужность Родине его таланта. И он делал все от него зависящее, чтобы до конца познать революцию и стать ее верным слугой. Он не боялся быть в этом отношении терпеливым, жадным и трудолюбивым учеником. Те два-три послереволюционных года, когда Качалов на поверхностный взгляд отступил в московской театральной жизни немного в тень, были годами упорного, свободного и вдохновенного труда. Плоды его оказались обильны и прекрасны.

2

Качалов никогда не входил в органы административного управления Художественного театра. Он ни разу не поддался соблазну режиссуры, столь неотразимому для большинства актеров, в том числе и актеров Художественного театра, хотя обладал тончайшим вкусом и огромным опытом. Между тем его влияние в театре было неоспоримо. Оно возникало из авторитета его таланта и личности и не нуждалось ни в каких внешних подпорках. Качалов много думал о судьбах театра. Каждая постановка театра или новый репертуарный замысел заставляли его напряженно мыслить и волноваться. Его замечания были всегда облечены в форму безусловного такта и

полного доброжелательства.

Влияние Качалова было тем сильнее, что сам он был всегда принципиален и последователен. Качалов не только сознавал необходимость постоянного движения театра вперед, но и обладал безошибочным чувством нового. Он не принимал никакого модничания и резко отрицательно относился ко всем проявлениям формализма на театре. Он не был участником стилизованных постановок «Драмы жизни» и «Жизни Человека» и до конца отвергал при подготовке «Гамлета» режиссерский план Крэга как в смысле общего рисунка спектакля, так, в особенности, в толковании роли Гамлета. Крэгу так и не удалось переубедить Качалова, и Качалов играл своего Гамлета наперекор Крэгу.

Резко отрицая формализм, Качалов безоговорочно вставал на защиту прогрессивного идейного содержания спектаклей и новых организационных форм театра. Любая инициатива или смелое новаторство, касались ли они литературы, актерского исполнения или режиссерских замыслов, вызывали с его стороны благожелательный отклик.

Он особенно внимательно относился к молодым советским писателям. В литературе он видел первоисточник обновления театра. Когда внутри театра шли возбужденные споры о путях решения современной темы, Качалов одним из первых защищал упорные поиски нового советского репертуара. Он страстно хотел, чтобы Художественный театр реально и глубоко нащупал свои позиции в современности и нашел своих драматургов. Так возникла его дружба со многими писателями, хотя бы и младшими по возрасту. Сам тесно связанный с литературой, он считал необходимым укрепление такой же связи МХАТ с молодыми советскими авторами. Мимо его внимания не прошло ни одно сколько-нибудь значительное и интересное имя в литературе.

Произведения искусства он оценивал с требовательных позиций. Поддерживая молодых писателей, он предъявлял им строгий счет. Он многое прощал за наличие таланта, видя впереди широкие возможности его развития, но никогда не прощал поверхностного решения существеннейших вопросов искусства театра.

Он поддерживал инициативу молодежи в постановке «Дней Турбиных» М. А. Булгакова. Он внимательно присматривался к репертуару окружающих МХАТ театров. Он, искренно чуждый пристрастия в оценке других театров, огорчался, если интересная, по его мнению, пьеса проходила мимо Художественного театра.

Наибольшую энергию Качалов проявил в защите и пропаганде «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова. Он считал постановку «Бронепоезда» принципиально важной и необходимой. И хотя в театре были лица, остерегавшиеся от такого решительного шага, как постановка пьесы Вс. Иванова с ее новыми для МХАТ образами и никогда ранее не затронутой средой, Качалов отвергал все доводы противников «Бронепоезда». Он не только вкладывал горячую творческую инициативу в свою роль, но дружески и тактично помогал своими всегда интересными советами режиссерам спектакля И. Я. Судакову и Н. Н. Литовцевой, готовившим пьесу для сдачи

К. С. Станиславскому. Качалов увлекался языком Вс. Иванова и его смелой лепкой характеров. Революционность «Бронепоезда» соединялась для него с поэтическим характером произведения.

Каждый из теперешних «стариков» театра, прошедший путь «молодых» и «середняков», с благодарностью вспомнит ночные горячие споры в небольшой столовой Качаловых, охватывавшие все вопросы жизни театра; вспомнит то ощущение бодрости и надежды, с которым на рассвете расходились участники этих ночных встреч.

Качалов любил молодежь не только за одно чарующее качество молодости. Он ценил молодежь не за «физиологию» молодости, а за новизну и свежесть внутреннего содержания, охотно поддерживая ее порою чрезмерные увлечения и всегда сам увлекаясь оригинальностью таланта и мышления.

Лишенный какой-либо наклонности к театральным интригам и не боявшийся соперничества, Качалов окружал молодежь нежным доверием и дружеской поддержкой. Он не обращал внимания на разницу в возрасте. Его уборная во время спектакля всегда наполнялась молодыми актерами, делившимися с Качаловым своими нуждами, запросами, а порой и веселой шуткой.

Сохраняя всю силу своего неколебимого авторитета, он стал с ними на товарищескую ногу. С присущим ему благородством — скромно и незаметно — в случайных разговорах, в мимолетных беседах, во внимательных, коротких расспросах он подбадривал их в случае неудач и воодушевлял в случае удач.

Нужно сказать, что первые выступления молодежи, в особенности в старых спектаклях, принимались частью прессы в штыки. Только упорство руководителей театра — Станиславского и Немировича-Данченко, — а из актеров в первую очередь Качалова и Лужского удерживало молодых актеров и актрис от горького разочарования. Может быть, Качалову приходил на память его первый неудачный дебют в Художественном театре, и потому, когда молодежи пришлось стать в один ряд с великими актерами театра — самим Станиславским, Качаловым, Леонидовым, Москвиным — и выдерживать сравнение с их глубиной и непревзойденным мастерством, — он проявил столько внутреннего такта и любви к молодым взволнованным дебютантам, что они почувствовали огромное облегчение.

Для Качалова вопрос о молодежи не ограничивался положительной оценкой того или иного актера. Он приобретал сугубо принципиальное и решающее для дальнейшей жизни театра значение. Качалов отчетливо понимал роль смены для театра.

Отказ Первой студии войти в труппу МХАТ поставил Художественный театр в очень трудное положение. Основные актеры МХАТ достигли пятидесятилетнего возраста или приближались к нему и в ряде ролей нуждались в достойной замене, для которой и готовились в свое время актеры Первой студии. Теперь «первостудийцы» разорвали с театром, и «отцы» остались без воспитанных ими «детей». Их заменили, по определению К. С. Станиславского, «внуки» — актеры Второй студии, гораздо менее опытные и никогда не сталкивавшиеся в больших ролях со «стариками» театра.

И Качалов употребил все находившиеся в его распоряжении средства для быстрого и решительного уничтожения разрыва между молодежью и «стариками» в отношении мастерства, зрелости и опыта. Он чувствовал потребность во взаимной поддержке.

Речь ни в коем случае не шла о противопоставлении «стариков» молодежи. На такую позицию могли встать только демагоги или эгоисты. Качалов с удовольствием и интересом принимал участие в совместных официальных заседаниях с молодежью, прислушиваясь ко всем ее предложениям, и считал взаимовлияние «стариков» и молодежи чрезвычайно плодотворным для театра.

Он болезненно переживал частые в двадцатых годах наскоки критиков на МХАТ и возмущался той частью театральной печати, которая, не понимая искусства Художественного театра, отрицала самые его основы.

Он боролся против реакционных взглядов на МХАТ как на застывший, неподвижный и безнадежный театр. Его раздражала поверхностная и несправедливая критика театра, возбуждавшая внутри коллектива безверие и только задерживавшая его закономерную и органическую перестройку.

Отчетливо понимая значение нового, радуясь ему, принимая критику, но не сдаваясь ни на секунду, он помогал движению театра вперед и крепко стоял на бескомпромиссных позициях большого искусства МХАТ.

Его обычно ласковое доброжелательное лицо внезапно становилось сухим, замкнутым и презрительным, когда он встречался с приспособленчеством или внутренней ложью в искусстве. Тогда его суждения становились ироническими, беспощадными и убийственно меткими. За своим внешним «выключением» из ежедневных дел театра он прятал боязнь взять на себя тяжелую ответственность распоряжаться судьбами людей, считая себя для этого неподходящим. Но каждую минуту своей жизни он оставался горячим защитником справедливости в театре и непререкаемым авторитетом для всех любящих искусство и задумывающихся о его путях.

3

В блестящей талантами труппе МХАТ Качалову принадлежало свое, особое, «качаловское» место. Труппа театра, созданная в свое время наперекор узкому понятию об «амплуа», не имевшая в своей среде патентованных героев-трагиков и комиков, тем не менее была очень полной и разносторонней по составу и могла смело браться за постановку самых сложных и трудных пьес. Каждый вступавший в нее актер обладал настолько сильной индивидуальностью, что театр имел право идти на риск, по-новому осмысливая тот или иной образ и подходя к нему с непредвиденным и неожиданным решением, продиктованным новым, современным идейным истолкованием пьесы.

По старому определению, Качалов должен был бы занять в этой блистательной труппе амплуа «героя». Но как актерская личность, как крупная индивидуальность, он оказался шире, интереснее и сложнее полагавшихся ему по внешним данным ролей.

Он обладал гармоническим сочетанием внешних и внутренних качеств. О нем всегда будут говорить и писать как о совершенной, гармонической личности. В этом не будет никакого преувеличения. Одно перечисление его актерских данных — стройная фигура, выразительное лицо, пластичность движений, неисчерпаемый по богатству красок голос — вполне отвечает представлению об «идеальном» актере. А если к этому добавить внутреннее благородство, человеческую отзывчивость, психологическую глубину и законченное мастерство, то образ «идеального» актера может считаться воплощенным в лице Качалова. Но его прекрасная гармоничность была очень далека от спокойного и уравновешенного «классицизма».

Качалов не любил «чистюлек» на сцене и ненавидел «благопристойность», скрывающую собственную серость за послушным следованием режиссерским правилам. Он не мирился с догматизмом превращающим живое и постоянно развивающееся учение великих основателей МХАТ в сборник удобных и раз навсегда установленных рецептов. Он не верил начетчикам от «системы» и, являясь одним из самых горячих апологетов Станиславского и Немировича-Данченко, протестовал против омертвления их сценического учения, тем более, что на своем опыте знал их беспрестанное стремление вперед и доведенную до предела самокритику.

Качалов слишком уважал и ценил гений Станиславского как режиссера, актера и педагога, чтобы заподозрить его в упрощенном применении собственного учения. Отчетливо понимая огромное педагогическое значение «системы» признавая ее непреложную роль в деле воспитания актера, Качалов никогда не видел в ней спасительного средства при любой болезни — стоит только воспользоваться одним из поверхностно усвоенных параграфов. Он полагал, что «система» есть прочный и необходимый фундамент для большого творчества, но самим творчеством явиться не может. Помогая утверждению «системы», он считал, что она не должна заменять самостоятельного творческого процесса, но должна его стимулировать.

В той же мере не принимал Качалов проявлений сценического и всякого иного бескультурья. Он презирал торжествующее любование собой или кокетливый показ внешних данных. Поверхностное скольжение по роли, житейски-беглое «проговаривание» или эффектно-театральное выкрикивание текста казалось ему преступным. Особенно ему претило нескромное, невнимательное отношение к партнерам, которое для него отождествлялось с недостойным «хамством» на сцене.

Отдавая должное интуиции, он отнюдь не клал ее в основу актерского творчества. Качалов не принадлежал к актерам легкого вдохновения, внезапного озарения, быстрой импровизации. Он много и проницательно размышлял над ролью. Мысли о роли занимали его в течение всего дня. Он думал над ролью и на прогулке, и за обедом, и за гримировкой, но «пробовал» он только на репетициях.

Он работал долго, упорно и радостно, не страшась никаких переделок и добавлений, и этот упорный труд захватывал все стороны его существа. Напряженно работал его ум, анализируя роль, и так же напряженно работало

его чувство, соприкасаясь с эмоциональной стороной роли. Актеров не думающих и не работающих он не принимал и осуждал. Без радости работы для него не было жизни. То, что когда-то критику Кугелю казалось в Качалове «рационализмом», «резонерством», было так же далеко от подлинного существа качаловской игры, как был далек сам Кугель от понимания Художественного театра.

Качалов органически не мог допустить в роли ничего случайного. Для него не существовало в роли двух возможных решений. Виртуоз сценической техники, он никогда не щеголял ею на сцене. Он никогда не играл заново тот или иной кусок роли только из-за того, что ему наскучил прежний прием. Точное, исчерпывающее, единственно возможное решение образа, такое, которое вскрывало бы существо человека, было его важнейшей задачей. И только для этого верного, свежего раскрытия образа Качалов упорно искал интересных и метких характерных черт.

Следует подумать о природе его хорошо всем известной и чрезвычайно пленительной скромности. Свободно владеющий методом МХАТ, он сам был одним из источников «системы». Станиславский, создавая «систему», во многом основывался на изучении творческого опыта Москвина, Качалова, Леонидова. Но Качалов относился к себе резко критически. И порой не одобрял себя в самых лучших ролях.

Он хорошо знал запас уверенных приемов, которые накапливались за долгие годы в каждом актере, в том числе и в нем, и которые безошибочно действовали на зрителя. В его беседах слышалось часто недовольство его личными штампами, с которыми он боролся последовательно, постоянно и упорно. И в Станиславском он особенно ценил его безостановочную борьбу с общеактерскими и индивидуальными штампами, которые Константин Сергеевич выдирает из актера порой с беспощадной жестокостью.

Его скромность вытекала из огромной силы таланта, к которому он относился с повышенной требовательностью, спрашивая с себя — актера, которому много дано, — по самому строгому счету.

Требовательный к себе более чем к кому-либо, Качалов был благодарен за любое помогавшее ему указание. Он с уничтожающей иронией высмеивал самого себя как «гносного ремесленника» в тех случаях, когда замечал в себе показывающего готовые приемы «Актера Актеровича».

Но его скромность и самокритичность не лишали его упорства в защите творческих позиций, в которых он был уверен. В самом для себя важном он никогда не уступал, и тщетны бывали все попытки заставить его изменить сложившееся у него мнение. Мягко, тонко, но упрямо он отводил в этих случаях все критические замечания. В этом смысле он ясно различал, где кончается режиссерская власть и в полные, неотъемлемые права вступает актерская воля. Ему хотелось любую роль сделать безупречно, а эта безупречность, с его точки зрения, достигалась им редко. Он искал неразрывной слитности формы и содержания. А так как ему часто приходилось играть образы с запутанным, сложным и противоречивым содержанием, форма его исполнения иногда бывала неожиданной, иногда даже резкой, при всей мягкости его игры в

основном. Форма была для него прежде всего неповторимой в зависимости от среды, образа, писателя. Репетируя Чичикова, он искал острой гоголевской выразительности. Репетируя Прометея, он сосредоточил внимание на слове, вкладывая в него богатейшее содержание и находя соответствующую звуковую гамму.

В то же время острота формы, допускавшаяся Качаловым хотя бы в «Анатэме» или в сцене «кошмара» из «Карамазовых», никогда не достигала физического напряжения и не приобретала физиологического оттенка, какие бы запутанные проблемы ни затрагивала игра Качалова. Качалов был правдив вне признаков натурализма. Выбор его приемов в сцене «кошмара» был предельно осторожен и тактичен. Его исполнение было лишено клинически точных деталей. Он никогда не решился бы ударить по восприятию зрителя дешевыми приемами истерики, рыданий или болезненного надрыва. Присущее ему чувство меры позволяло зрителю и волноваться, и задумываться, и одновременно любоваться красотой качаловской игры.

Он никогда не переступал границ строгого вкуса ни в сторону формальной театральности, ни в сторону натурализма. Но в найденных им приемах строгого вкуса он шел до конца, не боясь яркости и насыщенной выразительности красок.

Он воспитывал в себе свежее восприятие мира. Оно и было одним из важных условий качаловской эстетики. Он ежедневно воспринимал мир как бы заново. Мир не переставал быть для Качалова предметом неутомимого любопытства и наблюдения. Качалов безостановочно открывал в нем все новые и новые стороны. В этом отношении широта качаловского мировосприятия была поразительной. В него входили не только близкие или знакомые люди и встречи с ними. Качалов заслушивался рассказов и сам любил рассказывать об уличных сценках, детских проказах, поведении животных. Он безраздельно отдавался восприятию природы и любил долгие одинокие прогулки по полям и лесам. Часами он смотрел на море или наслаждался вечерним закатом. Люди и природа всегда оставались для него новыми и живыми. И эту новизну жизни он нес на сцену, желая сам быть таким же живым и свежим, но облекая свои наблюдения и свой опыт в театральную форму, всегда неожиданную, гибкую и благородную.

Оттого, сохраняя свое качаловское — личное, он всегда оставался новым. Он когда-то сказал (и Немирович-Данченко любил ссылаться на это качаловское определение): «Рождение новой роли на сцене МХАТ равносильно рождению нового человека».

Его преданность Станиславскому и Немировичу-Данченко вытекала из того, что он видел в них глубоких и требовательных художников, понимавших правду искусства, современные задачи театра и помогших ему лично раскрыться как творческой индивидуальности. Сохраняя к каждому из них особое отношение, узнав их за десятилетия совместной работы, он до конца верил им и их огромному делу в искусстве.

Когда говорят о Качалове, — из всего разнообразия его качеств прежде всего выделяют его непередаваемое словами, неотразимое обаяние, как бы включающее в себя все остальные его актерские качества. Именно в его обаянии заключен для многих секрет качаловского воздействия на зрителя. Все, утверждающие безусловную силу этого огромного обаяния, несомненно, правы. Качалов обладал им в высокой степени — больше, чем какой-либо другой актер. Оно, действительно, струилось от всей его личности, от его голоса, походки, от его манеры держаться, посмеиваться, от того, как он близоруко смотрел сквозь пенсне, как курил и набивал вату в мундштук папиросы, от того, как он во время прогулки на секунду останавливался, отставляя палку и оглядывая улицу и прохожих перед тем, как двинуться дальше. И чем дольше знали и любили Качалова, его обаяние не только не уменьшалось, но, напротив, возрастало. Любовь к Качалову укреплялась от года к году. Он не мог наскучить ни в жизни, ни на сцене. Подобно тому, как для него была неисчерпаема жизнь, он сам был неисчерпаем для всех знавших его в театре или в личном быту.

А между тем сам Качалов как будто менее всего ценил в себе именно это столь присущее ему и столь дорогое для окружающих обаяние.

Среди обаятельных качеств Качалова было принято в первую очередь подчеркивать особые качества его голоса, действительно заслуживающие пристального изучения. Но Качалов, с предельным совершенством владевший голосом, отнюдь не выказывал особого удовольствия, когда его хвалили именно за красоту его голоса или восхищались его внешними данными. Он полагал, что эти качества — внешнего порядка, лежат, так сказать, вне его внутренней личности и по отношению к задачам искусства имеют подчиненное, вторичное значение. Он именно брал их как «данность», которая носит постоянный характер и должна быть вынесена за скобки при рассмотрении его актерского искусства и созданных им образов.

Он ценил их в себе только как средство для выражения своих творческих замыслов. Эти качества подлежали, с его точки зрения, тщательной разработке и развитию. Качалов не мог относиться поверхностно к богатству, которым был одарен, и считал необходимым его приумножить. Он с увлечением работал над тем, чтобы его актерское мастерство становилось все тоньше и чтобы его богатейший актерский аппарат стал беспрекословно послушным и гибким орудием в его руках.

В постоянном опровержении своих «обаятельных данных» не заключалось ли для Качалова одновременно и сознание своей актерской победы над ними? Оставшись в провинциальном театре или попав в другой столичный театр, Качалов легко мог стать их рабом, как это, действительно, случалось со многими другими превосходными актерами. Не они властвовали над своими данными, а их отличные данные постепенно завладевали ими. Многие актеры подчиняли своим внешним качествам любую роль и подменяли их эффектным использованием вдумчивый анализ образа. Качалов стал господином своих данных, и они послушно служили его творческим замыслам. Он никогда не боялся быть на сцене некрасивым, легко отказывался от наружной

привлекательности образа и охотно пользовался самой разнообразной характерностью.

Но оттого, что Качалов сам так относился к своим данным, он становился не менее, а еще более обаятельным. Его обаяние носило не внешний, а внутренний характер: ведь были актеры красивее и стройнее его. Без понимания его внутреннего содержания никогда не будет понята и разгадана «тайна качаловского обаяния».

Основная причина его обаяния и заключалась в том, что его внешние данные находились в редком соответствии с данными внутренними. В этом смысле он был лишен противоречия, и, вероятно, поэтому мог так уверенно отказываться от расчетливого или, напротив, расточительного использования своей актерской внешности. Благородство его личности сквозило в каждой играемой им роли.

Качалов, великолепно сыгравший Ивана Карамазова и Николая Ставрогина, был на самом деле очень далек от «подпольных» чувствований, от всякой «достоевщины». Создав «кошмар» Ивана Карамазова, он на эстраде любил читать жизнеутверждающий монолог Ивана о «клейких листочках». Качалов органически не мог воплощать на сцене внутреннюю грязь и заниматься надрывным саморазоблачением или самобичеванием. Образы Достоевского в его исполнении лишались «самомучительства», которое придает им такой болезненный, изматывающий характер. Качалов, несомненно, облагораживал их соответственно основным качествам своей творческой индивидуальности. Он никогда не «купался» в отрицательных ролях и не смаковал гаденьких чувств на сцене.

Он, по существу, не отождествлялся с играемыми им образами. Достигая единства актера и образа, он не сливался с образом натуралистически. Правда его переживания всегда была «истиной страстей» и «правдоподобием чувствований в предполагаемых обстоятельствах». Для него было эстетически невозможно, физически противно и морально противопоказано обнажать перед зрителем подпольные человеческие чувства или заглядывать во все уголки души с жадным любопытством психиатра. Он не любил сосредоточивать внимание зрителя на мелких деталях узко личных переживаний и не дорожил — в противоположность «упадочным» актерам — каждым незначительным их оттенком. Великий знаток человеческой души, он брал в переживаниях образа только самое главное и самое существенное, отбрасывая мелкое и ненужное.

Качаловские роли никогда не оставались случайными, хотя бы и очень правдиво и предельно выразительно переданными единичными индивидуальностями. Они всегда становились типами, собирательными образами, воплощением определенной и глубокой идеи. Его образы интересовали зрителей не как исключение. Они не удивляли как натуралистически точные явления, — они волновали десятки тысяч зрителей своей социальной и психологической типичностью.

Не менее важно и значительно другое свойство качаловской индивидуальности, определявшее силу его обаяния, — целостность Качалова

как человека и как художника. Он был един в своем мировоззрении, в своем восприятии искусства, в отношении к людям и к труду. Он не испытывал внутреннего разлада между искусством и личностью. Он хорошо знал, чего он не принимает в жизни и что принимает. Леонидов, рассуждая об актерах, часто повторял полюбившееся ему деление художников и актеров на идущих «от Аполлона» и «от обезьяны». Качалов, несомненно, шел «от Аполлона». Он нес в себе идею совершенного человека. В его творческом сознании постоянно существовал некий идеал прекрасного и совершенного, к которому он стремился не только в искусстве, но гораздо шире — в действительности. Он хорошо знал, что в искусстве этот идеал может быть достигнут только путем упорного труда, которому он целиком и с волнением отдавался.

Этим стремлением к идеалу, неизменным утверждением положительного начала в жизни было пронизано все его творчество. И если Леонидов раскрывал трагические противоречия дореволюционной жизни, если Москвин с пронзительной трогательностью вставал на защиту «униженных и оскорбленных», то Качалов в ежедневной и обыденной жизни утверждал героическое начало. Поэтому-то он с такой страстностью относился к поискам советского героя. Он участвовал в первых пьесах Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» и «Блокада», придавая огромное значение образам вождя партизанского движения Вершинина и «железного комиссара» Артема, пытаясь исчерпывающе воплотить новые для него по социальной принадлежности и психологии образы.

Многие приписывали Качалову некое «всепонимание», предполагающее известный объективизм в раскрытии образов. Увлеченные обаянием личности Качалова, они были готовы воспринимать его образы как свидетельство «всечеловеческого» гуманизма. Гуманизм, действительно, был очень свойствен Качалову, но отнюдь не в сентиментально-буржуазном смысле. Качалов, глубоко заглядывая в души людей, брал на себя, как художник, право суда над ними. Его исполнение всегда было освещено высокими социальными и этическими требованиями. Всякий намек на «нищестанство» был Качалову чужд, равно как и нравоучительная, буржуазно-интеллигентская проповедь. Зритель чувствовал его этическую требовательность и тогда, когда Качалов играл роли явно отрицательные. Он умел казнить людей. Вспомним, какой жестокой казни он подверг Николая I и Захара Бардина во имя утверждения подлинной человечности. Качалов не только любил, но и ненавидел со всей страстностью и остротой, найдя в советской идеологии твердую опору для своей любви и для своей ненависти. «Умиление», «благоговение» перед миром, которое восхищало иных зрителей в Качалове, никогда не связывалось с сентиментальной слабостью. «Благоговейя богомольно перед святыней красоты», Качалов умилялся именно в пушкинском смысле. Его влекло ко всему, в чем он видел совершенную полноту и правду жизни.

Показательно его отношение к природе, которую он воспринимал с этой высокой точки зрения. Он отдавался ее восприятию с радостью и наслаждением, но в его отношении к природе не было «тихой созерцательности» или «сладкого благодушия», — она говорила ему творчески,

и он находил в ней все новые бесчисленные оттенки. Часами гуляя по лесу или сидя на берегу моря, он слушал плеск волн или с неослабевающим интересом следил за жизнью букашек, игрой зверей, полетом птиц, вбирая в себя богатство всех доступных человеку впечатлений.

В этом гармоническом и трепетном соединении полноты внутренней жизни и предельно скромного отношения к своим внешним данным и заключалось обаяние Качалова. Все его силы он сам до конца не признавал. И, вероятно, поэтому так настойчиво отвергал восхищение «голосом», полагая в то же время, что многие не прислушиваются к его внутренней, для него очень важной и значительной жизни. Он не задумывался над тем, чтобы пленять людей. Он жил органически своей наполненной жизнью. И каждое его движение, помимо его желания, было пластично и пленительно. И каждый звук его голоса, вне его намерения, увлекал и радовал. И на всем его облике лежало благородство цельной, прекрасной человеческой личности. Он не мог себя видеть со стороны. Он себя не видел, но его видели другие.

5

Да, не столько «умиление» перед жизнью, сколько удивление и восхищение творческой силой человека охватывало его. Он действительно благословлял жизнь. «Ненавижу всяческую мертвечину, обожаю всяческую жизнь», — мог он по праву и с полным убеждением повторить слова Маяковского.

Он любил читать стихи, вероятно, опять-таки потому, что они открывали ему мощную красоту жизни. Но самый выбор любимых им поэтов говорил о том, насколько он не хотел и не принимал ничего фальшиво-декламационного. Сам он насмешливо относился к своим ранним «актерским» увлечениям пышными и эффектными стихами. Образность, кованость и простота стиха позволяли ему глубже проникать в душу современного человека в его лучших и истинных проявлениях. Он стремился передать поэзию нашей современности во всех ее разнообразных и неповторимых красках.

В тридцатых годах он часто читал «Перекличку гигантов» — стихотворение не очень сильное по своим поэтическим достоинствам. Но Качалов воспринял в нем пафос строительства и читал его с увлечением, заражая этим увлечением аудиторию. Он неизменно хотел говорить с аудиторией общим языком и настойчиво искал подходящих образцов советской поэзии, раскрывающих поэтические качества советского бойца, строителя, колхозника, вузовца.

Увлекаясь Маяковским, он долго искал к нему ключ и далеко не сразу нашел тот прием чтения, который сделал стихи Маяковского в его исполнении ясными и простыми для восприятия самых широких кругов. В этом отношении он всецело следовал за Станиславским, требовавшим даже от самого сложного спектакля предельной доходчивости.

Он с наслаждением отдавался чтению стихов, находя в них сотни едва уловимых оттенков и простор личным переживаниям. Он мог читать часами, количество слушателей его не заботило. Он мог читать и своему ближайшему

другу, и человеку, впервые к нему пришедшему, и за обеденным столом, и на прогулке.

Лирика обнаруживала таящийся в Качалове неиссякаемый источник душевных сил. Когда лирическая стихия Качалова вырывалась наружу, он читал и лирику Есенина, и стихи о родине Блока, и мудрые пушкинские строфы.

«Лирика» Качалова была лишена болезненности. Его и в предреволюционные годы не тянуло к модным стихам Северянина, Сологуба или Кузмина. Искусство Качалова было мужественным искусством, и его лирика была далека от изнеженности, кокетства или позерства. Он рассматривал каждое свое выступление в любом, даже коротком лирическом стихотворении как своеобразную роль. В самых больших лирических порывах, которым он отдавался при чтении стихов, это был и Качалов и не Качалов. Это был Качалов, потому что лирический поток вырывался из глубины его индивидуальности, в которой поэзия затронула родственные ей струны. И это был не Качалов, в том смысле, что он говорил в какой-то мере от имени Пушкина, Блока, Есенина, Маяковского, глубоко восприняв и освоив их поэзию.

Нужно напомнить еще одну качаловскую черту, несколько необычную, но тем не менее для него очень существенную. Это — властность художника: умение не только овладеть вниманием аудитории, но и подчинить своему мирозерцанию восприятие зрителя.

Скромный и обаятельный Качалов обладал глубокой принципиальностью. Свои творческие взгляды он проводил властно, последовательно, разрушая все возражения, что придавало особую остроту его выступлениям. В его чуткости ко всем сторонам человеческой жизни заключалось новое опровержение «резонерства», которое легкомысленно считали главным признаком качаловского таланта некоторые предреволюционные критики.

Качаловскую предельно взволнованную лирику пронизывала в отдельных ее частях «тоска по совершенству». Не напрасно и не случайно в число его последних чтений входил «Демон» с его бунтарской лермонтовской темой. Качалов до самозабвения отдавался ощущению природы, с тоской читал о боли неразделенной любви, скорбел вместе с поэтом, не нашедшим себе пути в жизни. Но еще более страстно он утверждал жизнь сегодняшнего дня, жизнь советской Родины.

6

Светлый взгляд на жизнь многое объяснял и в чудесном качаловском юморе, неотрывном от его индивидуальности. Уверенность в неизбежной победе положительного начала, презрительное, а иногда и резко враждебное отношение ко всему и искривляющему высокие переживания, ко всякой пошлости составляли сложную основу качаловского юмора.

Качалов полно и ответственно воспринимал важные общественные и серьезные личные события, но любая «буря в стакане воды» вызывала его искренний смех. Я думаю, что именно «буря в стакане воды» более всего и служила поводом для его лукавого и в то же время открыто смешливого

отношения. Его всегда смешило несоответствие затрачиваемого темперамента неважным и незначительным целям и несоответствие потерянных усилий достигнутым результатам. Он с нетерпением ждал новых смешных рассказов, причем его никогда не интересовала, так сказать, комедийная схема. Напротив, ему всегда хотелось увидеть и услышать юмористический случай со всеми точными подробностями и во всей его конкретности, во всей несомненной жизненной правдоподобности. Он слушал рассказ неторопливо, часто перебивая рассказчика, добываясь выпуклых жизненных деталей и часто превращая забывающийся анекдот или выдуманный случай в художественную новеллу с типичными подробностями и занимательными характерами. Он смаковал необычность положения только в том случае, если она вырастала на почве возможной жизненной убедительности. Это и составляло для него прелесть юмора. Он не мог бы особенно смеяться над фантазиями Мюнхаузена, но точный, психологически убедительный юмор Чехова, основанный на тончайших жизненных деталях, был для него неотразим.

Его светлый, открытый юмор был связан с его предельным жизнелюбием. Юмор Качалова был порой детски наивен. Он с удовольствием воспринимал парадоксальность очень простых положений. В жизни он редко бывал саркастичен, хотя на сцене сарказм и философская ирония были среди самых сильных его сценических приемов.

Юмористическое восприятие нисколько не отражалось на оценке им людей. Он охотно подмечал забавлявшие его черты в близких и дорогих ему людях и мог с таким же юмором рассказывать о себе, отнюдь не щадя себя.

Юмор освежал его и никогда его не покидал. Неизменно сохраняя открытую непосредственность, он с готовностью принимал участие в пародиях и играх. Как-то в Ленинграде на одной из вечеринок Качалов создал отличную карикатуру на оратора, не блещущего красноречием, но претендующего на обаяние. С необыкновенной меткостью он читал монолог Незнамова из последнего акта «Без вины виноватых», пародируя провинциального трагика, и так звучали раскаты его голоса, и так дрожала его рука, раздирая рубашку и вынимая «сувенир, который жжет грудь», что порой казалось, не смеется ли Качалов над типом актера, которым он сам мог стать. Но каждая его пародия была овеяна качаловской, совершенно в нем неистребимой любовью к людям.

Можно ли говорить о «беззлобности» качаловского юмора? В большей степени, чем об «умиленном» характере его лирики. В нем отсутствовало злобное «высмеивание» людей. Если он не принимал человека, то он был крупнее и решительнее в своем отрицании. Если же он его принимал, то он никогда не мог решиться на что-либо оскорбительное или принижающее человека, что всегда заключено в нарочитом «высмеивании» и чего совсем был лишен Качалов.

Каждая роль являлась для Качалова плодом длительных и серьезных размышлений. Непосредственной технической актерской работе у него всегда

предшествовал долгий период вынашивания роли. В этот первоначальный период он даже не вступал в сколько-нибудь решительные споры, и среди обсуждающих пьесу участников репетиции он бывал одним из самых пассивных. Нуждаясь для воплощения образа в предельной насыщенности, он вбирал в себя в этот период как можно больше материала, предоставляя ведущую роль режиссеру. Он сосредоточенно курил и внимательно слушал режиссера, стараясь впитать все ему нужное, обходя и отбрасывая все лишнее и несущественное. Он со многим мог не согласиться, многое не принять, но окончательное свое суждение он на некоторое время откладывал. Вслушиваясь в замечания режиссеров и актеров, он примеривал их к себе и к своему рождающемуся замыслу. Нужно сказать, что при полной самостоятельности в решении образа Качалов никогда не противопоставлял себя режиссеру. Он всегда хотел найти единство с общим замыслом спектакля. Но свое индивидуальное решение Качалов защищал и развивал упорно и последовательно. Работать с ним режиссеру было и интересно и трудно. Податливый в мелочах, очень дисциплинированный, охотно идущий на помощь партнерам, он не только беспрекословно менял на репетициях по их просьбе мизансцены, но сам заботливо предлагал им все от него зависящее для облегчения их пребывания на сцене. Он тактично, дружески и любовно, порой незаметно для остальных актеров, указывал и на неточность кусков, и на тусклость приспособлений, и на ошибки в логических ударениях или на интонационную невыразительность. Он мог посоветовать ряд актерских приемов. И никто из участвующих в пьесе никогда не замечал в нем горделивого «первого актера», заинтересованного только собой, а видел доброго товарища, занятого общим и до конца захватывающим делом. Сам он так же охотно шел на встречные предложения, но внутренне проверял все эти замечания очень серьезно, трезво и придирчиво. У него очень часто возникали неожиданные для собеседника или партнера острые вопросы, свидетельствовавшие о требовательном и индивидуальном подходе к роли.

Он больше всего боялся пустоты в роли. Поэтому он так настойчиво набирал подробный материал для своих образов, и очень долго, вплоть до генеральных репетиций, роль у него казалась перегруженной десятками внутренних и внешних деталей. Но эта перегруженность имела для него особое значение. Качалов по самому своему существу не мог скользить по роли и, быстро схватив внешний облик, столь же быстро расцветить его рядом случайных красок или неоправданных трюков. В процессе упорной работы Качалов действительно находил эффектные «трюки» и острую характерность. Эта схваченная из жизни характерность, во-первых, помогала ему уходить от его, «качаловских», штампов или привычного качаловского обаяния, а, во-вторых, давала право дальнейшего требовательного отбора единственно верных, лежащих в замысле образа театрально-выразительных деталей.

Качалов всегда искал предельного богатства образа в совокупности его внешних и внутренних черт. И только почувствовав себя властелином такого богатства, он расточительно отбрасывал многое из того, что он ранее жадно накапливал и бережно хранил в сокровищнице своих наблюдений. Он легко

отказывался от находок, которые многие актеры сочли бы для себя необыкновенно удачным и счастливым приобретением. Для того чтобы утвердить единственно верное толкование образа и единственно верную характеристику, он первоначально должен был обладать десятками вариантов. Так путем долгой проверки он наконец находил образ для себя и себя в образе.

Он часто подчеркивал, какую огромную помощь в определении обязательной для него характерности оказывала его жизненная наблюдательность. Первоначальная перегруженность образа шла у Качалова от запаса жизненных знаний, которые он воскрешал в себе при подготовке роли, а не от театральных выдумок.

Образ Захара Бардина на черновых генеральных репетициях, казалось, заслонялся от зрителя назойливым богатством деталей. И с какой решительностью великого художника Качалов в течение двух-трех репетиций освобождался от «характерностей», не связанных с *типическим* в образе. Богатство деталей и требовательность при их отборе связывались для него с созданием не случайного, только внешне правдивого, а социально-обобщенного, типического образа — в данном случае кадетствующего либерала, помещика-фабриканта Захара Бардина.

Тот же путь он прошел и в решающей для него роли Вершинина в «Бронепоезде», в пьесе, появившейся в репертуаре МХАТ, как мы знаем, при его безусловной поддержке. Победа в «Бронепоезде» внутренне утвердила его как советского актера. Взявшись за роль Вершинина, Качалов проявил необыкновенную смелость. За всю свою многолетнюю деятельность он не соприкасался на сцене ни с крестьянством, ни с рабочим миром в качестве актерского материала. Между тем психологическая и жизненная достоверность были для Качалова обязательны.

Вс. Иванов рассказывает, как жадно Качалов искал для своего Вершинина необходимый бытовой материал. Участники репетиций были свидетелями упорного, безостановочного овладения этими жизненными данными. Качалов искал и особый сибирский говор, и широкие, несколько грубоватые движения. Он много раз «примеривал» их к себе. И хотя многие относились к этому опыту Качалова с недоверием, он побеждал недоверие и в окружающих и в себе постепенным освоением чуждой для него характерности. Он и на первых спектаклях еще не чувствовал себя достаточно свободно. Окончательная гармония пришла позднее, когда с таким трудом завоеванная характерность образа неразрывно слилась с его внутренней жизнью. Роль росла от спектакля к спектаклю, приобретая все большую монументальность и законченность. Качалов добился своей цели: он создал живой, страстный, близкий советскому зрителю образ народного героя, вождя сибирских партизан.

С таким же упорством Качалов работал над ролью «железного комиссара» Артема в «Блокаде» Вс. Иванова. Он горел желанием создать образ большевика-рабочего. И здесь он так же настойчиво собирал материал, так же искал новую для себя манеру держаться, носить кожаную куртку, искал грим пожилого рабочего с благородным, суровым лицом и нависшими седоватыми бровями и усами. Но желаемых результатов в этой роли Качалов не достиг и,

конечно, не по своей вине Какую бы характерность Качалов ни выбирал, она оживала в нем только в зависимости от внутренней правды роли. Такой правдой в «Бронепоезде» был наполнен Вершинин. Он жил единым действием. Воля к победе пронизывала весь образ. «Железный комиссар» Артем в «Блокаде» дробился у автора на элементы, взаимно исключающие друг друга. Множество извилистых дорожек уводило образ Артема в сторону от прямого пути Изрядная доля неуместного биологизма окрашивала образ у автора. В опасные и трудные минуты жизни советской республики «железный комиссар» отдавал слишком много внимания запутанным отношениям с женой сына — Ольгой. Качалов не находил твердой опоры своему стремлению к социально-типичному образу. Он был не в силах победить противоречия пьесы и часто срывался, увлекаемый непоследовательным развитием образа. Оттого в Артеме Качалов, несмотря на мощь и правдивость внешнего облика, в конечном итоге не осуществил своего замысла.

Точная внешняя характерность имела для него при создании роли важное значение. Так было и при работе над Николаем I. Качалов очень быстро нашел «императорскую» величественность Николая, его эффектную рисовку. Но ему было важно с такой же резкостью найти «прорывы», отмечающие жандармскую грубость и жестокость Николая. Качалов строил роль на контрасте между внешней величавостью и трусостью, на соединении неумеренной привычки к лести и наглости. Он долго искал жест, которым Николай срывает эполеты с декабриста Трубецкого. Он долго «примеривал» к себе повелительно-жандармскую интонацию, резкий бесстыдный рывок жесткой и сильной руки, бросающей эполеты на пол дворцового кабинета.

Это стремление к характерности было знаком постоянной борьбы Качалова с самим собой, упорного нежелания замкнуться в рамки определенного амплуа. Чем более зрелым становился Качалов, тем больше ему нравилось маскировать свои внешние данные, а не демонстрировать их.

Качалов имел право на тот широкий размах творчества, о котором неоднократно подробно писали. Качалов не раз преодолевал себя в новых социальных образах, и в больших характерных ролях, и в ролях для него абсолютно неожиданных, выбор которых вызывал порою недоумение зрителя. Но Качалов защищал их твердо, гораздо более энергично, чем свои прославленные роли. Они были для него внутренне необходимы и существенно важны. К таким ролям можно отнести Епиходова и Репетилова с их подчеркнутой комедийностью, вернее, не комедийностью, а комизмом. Качалов видел в себе и комика, но прямой «комизм» не лежал в природе качаловского творчества и не отвечал существу его более сложного сценического юмора. *Комедийный* актер Качалов не мог стать «комическим» актером. Здесь Качалов переходил границы своей артистической индивидуальности и своих внутренних и внешних данных.

Качалов мог «трансформироваться» в Вершинина или позднее в Бардина, но весь его облик, внешность, характер голоса не позволяли ему стать Епиходовым и Репетиловым. Если для обрисовки Захара Бардина Качалов нашел в себе уничтожающий и разоблачительный сарказм, то ни Епиходов, ни

Репетилов не нуждались в таких сильно действующих средствах и в таком безоговорочно решительном осуждении. И какие бы усилия он ни вкладывал в разработку этих ролей, — необходимого единства между ними и Качаловым не возникало. Это был один из редких случаев, когда Качалов, в борьбе с самим собой, прибегал к внешним приемам и навязывал себе чуждую форму. Но если разобрать эти роли технологически (Епиходова он играл в поездке, Репетилова скоро вновь сменил Чацкий, — ни в воспоминаниях, ни в литературных источниках не сохранилось достаточного материала для детальной реконструкции так быстро мелькнувших ролей), вероятно, в них можно обнаружить много блестящих, подлинно «качаловских» находок.

Как бы ни относились критики и даже зрители к «путешествиям» Качалова в неизведанные и как будто не подвластные его актерской индивидуальности образы, — они оставляли значительный след в его творчестве, расширяя и обогащая его. И как знать, создал ли бы он своего блистательного Захара Бардина, этот острейший памфлет, без предварительной работы хотя бы над Репетиловым. Сейчас мы можем признать в этих как бы «неудачных» ролях Качалова не свидетельство его слабости, а доказательство его неукротимой силы художника.

Расширение рамок творчества и «преодоление себя» были у Качалова поразительны по своей последовательности. Он носил в себе какой-то свой «образ Качалова», не совпадающий с привычным представлением о нем, — образ гораздо более широкий, глубокий и взыскательный. Там, где Качалова восторженно принимал зритель, он сам иногда только мирился с собой. Он всегда хотел большего, и у него были свои мечты о ролях, из которых некоторые так и остались невоплощенными. Одни из них он репетировал, о других только задумывался, перед выбором иных останавливался в затруднении.

В Художественном театре довольно часто поднимался вопрос о «Фаусте» Гете. При этом неизбежно возникала мысль о Леонидове и Качалове, как единственно возможных исполнителях двух центральных ролей, причем существовало достаточно доводов в пользу того и другого в обеих ролях.

Качалов колебался в выборе. Он еще не видел своего решения Фауста и Мефистофеля. В обоих случаях его отпугивали «качаловские» штампы, согласно которым, по его мнению, ему предлагалась та или другая роль: или качаловский «мыслитель» для Фауста, или качаловский «сарказм» для Мефистофеля. И всегда, после долгих раздумий, споров и взаимных убеждений, Качалов приходил к неколебимому для себя выводу, что с «Фаустом» ему не по пути. Порой, возвращаясь к мыслям о «Фаусте», он доказывал парадоксальную мысль о несценичности «Фауста» вообще, о статичности и односторонности обоих, творчески его не гревших, образов.

Такой же односторонней ему казалась роль Ричарда III, когда в двадцатых годах предполагалась постановка этой трагедии, с безошибочным расчетом на Качалова. Он считал, что пьеса «Ричард III» не оправдывает требующихся на нее огромных творческих усилий, и что роль Ричарда, по существу, полностью исчерпывается сценой с леди Анной, идя затем на психологический спад. Эта сцена его, действительно, волновала, и он многократно играл ее на эстраде. В

дальнейшем же развитии роли Качалов опасался чрезмерно подчеркнутого «злодейства», преодолеть которое он считал если не невозможным, то, во всяком случае, трудным и малоинтересным.

Вообще кажется удивительным, что в своих репертуарных предположениях он сравнительно редко останавливался на трагедийных ролях. Может быть, в данном случае он учитывал свойство своего темперамента, очень сильного по направленности, но лишённого открытой непосредственности, без которой Отелло и Лир не могут быть убедительными. Мечты Качалова гораздо чаще направлялись в сторону комедии. В репертуаре МХАТ было несколько таких комедийных ролей, думая о которых Качалов жалел, что не он их играет.

Это были Хлестаков в сценической редакции «Ревизора» 1938 года, Фигаро (Качалов полагал, что Фигаро не должен быть обязательно первой молодости) и, наконец, совершенно неожиданно — Шервинский в «Днях Турбиных». Если относительно последней роли желания Качалова были, видимо, мимолетны и случайны, то Хлестаков и Фигаро относились, конечно, к числу ролей, которым Качалов придавал бы острое и новое звучание. Но тем не менее Качалов к ним не обращался даже в эстрадном исполнении, как он это делал применительно к некоторым ролям, не сыгранным им на сцене МХАТ; может быть, он не считал для себя возможным включать в свой концертный репертуар пьесы, идущие на сцене Художественного театра без его участия (на эстраде он читал «монтажи» только тех пьес, в которых сам участвовал).

Были, однако, роли, над которыми Качалов много работал, но которые или не получили окончательного сценического завершения, или остались неизвестными широкому зрителю. Одна из таких ролей, к которой Качалов готовился довольно долго, — Чичиков. Ему очень хотелось сыграть эту роль, казалось, полярно противоположную всему его облику. Круглый, подвижный, небольшого роста Чичиков явно не походил на высокого, стройного, пленительного Качалова. Но уже первый исполнитель Чичикова в «Мертвых душах» — Топорков — уходил от внешнего облика, продиктованного автором. Режиссура спектакля стремилась к предельному обострению внутренних качеств Чичикова — его авантюризма, прожектерства и хамелеонства. Качалова также интересовало в этой роли быть единым и в то же время разноликим при столкновении с различными людьми.

Станиславский настойчиво подчеркивал, что Чичиков решительно меняется и применяет прямо противоположные приемы при общении с Маниловым или с Плюшкиным, с губернатором или Селифаном. В этом направлении Качалов мечтал идти до конца. Он пробовал особую походку, особую манеру говорить, но своих поисков самой острой характеристики не довел до конца, хотя несколько раз возвращался к Чичикову: или он увидел невозможность полного слияния с образом, или почувствовал некоторую надуманность изобретенной им на первоначальном этапе формы. «Представлять» он не мог. Ему нужно было быть внутренне согретым. И его Чичиков так и не дошел до больших открытых сценических репетиций.

Была у него роль, которую он сыграл только один раз по собственному желанию, экстренно заменив актера во «Врагах» — спектакле, требующем

безупречного и слаженного ансамбля. Это случилось после того, как «Враги» выдержали на сцене МХАТ, с участием Качалова в роли Захара Бардина, значительное количество представлений. Спектакль был прекрасно знаком Качалову, как первому его участнику, неизменно присутствовавшему на всех важнейших репетициях.

В. А. Орлов — прекрасный исполнитель Якова Бардина — должен был срочно выехать из Москвы. Качалов предложил заменить его без репетиции. В поступке Качалова слилось желание помочь театру в безвыходном положении (у Орлова дублера на роль Якова не было) с таким же несомненным желанием попробовать себя в этой трудной роли, по всем признакам более «качаловской», чем сатирический образ Захара. Качалов сыграл Якова блестяще, а в сцене прощания с Татьяной достиг потрясающей трагической глубины. Бледное, истомленное, нервное, интеллигентное лицо, беспокойство тоскующих глаз, мерная, как будто замедленная походка остро волновали зрителя. Качалов нигде грубо не подчеркивал овладевшей Яковым решимости. Ни одной строчки, поданной жирным шрифтом, не существовало в его игре. Но печать близкой смерти, самоубийства, внушенного безверием, лежала на нем. Качалов здесь натолкнулся на элементы, чрезвычайно близкие его дореволюционному репертуару. Он воскресил их со всем ему доступным мастерством. Однако он не почувствовал в этой роли того нового, чего он так жадно требовал от самого себя, и, заменив один раз Орлова, уже не возвращался к роли потерянного интеллигента Якова, предпочитая злой и сатирический образ Захара Бардина.

Гораздо больший интерес представляли для Качалова два образа, доведенные до генеральных репетиций, но не донесенные до зрителя, всегда помогавшего Качалову в окончательной и точной отделке роли. Оба образа имели важнейшее принципиальное значение и для Художественного театра; с каждым из этих спектаклей МХАТ связывал большие надежды, ставя себе ответственные творческие и общественные задачи. Речь идет о трагедии Пушкина «Борис Годунов» и о трагедии Эсхила «Прометей».

Над «Прометеем» театр начал работать в 1925 году. Этот спектакль должен был реабилитировать театр после недавней неудачи с «Каином». Выбор трагедии был точно согласован с Качаловым. Он предпочел «Прометея» «Ричарду», «Фаусту» и «Дон Кихоту», об инсценировке которого для Качалова неоднократно возникала мысль в беседах с ним.

Причины выбора лежали не в эгоистических соображениях Качалова. Роли Ричарда, Фауста и Дон Кихота были, конечно, намного выигрышнее и интереснее, чем роль Прометея, сводившаяся к многочисленным и сложным монологам философски-обобщающего характера. Для Качалова Прометей должен был стать его первой новой ролью после Октябрьской революции. Оттого к ее выбору он отнесся с ревнивой требовательностью. Она должна была дать ответ на отношение Качалова к революции. Выход в роли Репетилова, как бы преувеличенно высоко ни расценивал его иногда в беседах сам Качалов, не шел в счет. И, конечно, сам Качалов, страдая от своей неудачи в характерно-комической роли, не придавал Репетилову серьезного общественного значения. А именно в роли общественно-значительной, отвечающей запросам зрителя, и

нуждался Качалов. Он ее внутренне требовал.

В спектакле «Прометей» слились все противоречия, переживавшиеся в этот период театром и Качаловым. Сам выбор пьесы нес на себе печать увлечения формулой «созвучия революции», которая в свое время продиктовала и выбор «Каина». Образ Прометея — символ освобожденного человечества — увлекал театр и исполнителя. Театр пытался реставрировать все три части трагедии Эсхила, полагая, что в данное время он не имел права ограничиться темой прикованного Прометея вне темы освобожденного Прометея, принесшего огонь и свет человечеству.

В Прометее театр и Качалов персонифицировали тему победившей революции, но ни театр, ни Качалов не учли всей чуждости античной мифологии сознанию зрителя, только недавно пережившего гражданскую войну, начавшего строительство новой жизни своей Родины и ждавшего от театра ответа на сегодняшние насущные задачи. Прометей в этих условиях из поэтического символа превращался в недоступную и сухую аллегория. Театр работал над «Прометеем» долго и мучительно. Так же упорно работал над центральной ролью Качалов. Но неверная предпосылка повлекла за собой и неверное следствие.

Постановку поручили молодому режиссеру, решившему спектакль в аллегорической манере. Загроможденная станками сцена, толпы актрис, изображавших нимф, и актеров, изображавших уродливых гигантов, с наклеенными горами бутафорских мускулов, мерная ритмизация движений и мертвенное скандирование стиха — привели на генеральной репетиции Станиславского и все руководство театра в смятение и ужас. Попытка «обновления» МХАТ через античную трагедию, с помощью чужого режиссера оказалась явно порочной. Станиславский немедленно снял спектакль. Но огромный труд, затраченный коллективом, не прошел бесследно. Театр вновь, и на этот раз навсегда, осознал продиктованный уже «Каином» вывод о невозможности отвлеченного подхода в искусстве к проблеме революции.

Вот в этой-то обстановке и бился Качалов над ролью Прометея, казавшейся ему такой важной в определении его дальнейшего пути. Он был осужден на неподвижность в течение всего спектакля. Помещенный на верху высокого станка, «прикованный к скале», он обладал лишь одним средством сценического выражения — словом. Слово для Качалова всегда обозначало действие, но монологи Прометея — вариации на одну и ту же тему. А Качалов стремился к очеловечению Прометея, титана, похитившего у богов огонь и подарившего его людям.

Качалов оказался в большом затруднении. Он верил в образ Прометея, увлекался им, и в то же время не нащупывал волнующей правды его внутренних человеческих переживаний. Абстрактность образа, естественно, заставляла переносить центр тяжести на монологи. Качалов наполнил Прометея гордым пафосом. Он схватил страстную прометееву жажду «огня» во имя счастья людей. Он подчеркивал в образе Прометея его неиссякающее бунтарство. И в то же время внутренне он остался неудовлетворенным результатом своей напряженной работы.

После снятия спектакля Качалов несколько раз задумывался над «Прометеем» в качестве материала для эстрадного чтения. Но и на эстраде сокращенные монологи Прометея не были воплощением его замысла. Качалов как будто остановился перед «Прометеем» в раздумье, не решив для себя окончательно вопроса о правомерности «Прометея» на советской сцене. Его продолжали тревожить причины неудачи спектакля. Вне зависимости от того, заключались ли они фактически только в режиссуре или лежали в природе самого произведения, для Качалова навсегда остались близки и дороги философская насыщенность и величавость классического образа.

Прямым ответом на запросы революции для Качалова оказался не Прометей, а два других его создания, следовавшие очень быстро одно за другим: сатирический образ Николая I и героический образ вождя партизан — Вершинина. Народ восхищенно принял беспощадный приговор над прошлым в образе Николая и патриотическое утверждение силы революции в образе Вершинина.

Много лет спустя Качалов приступил к новой роли — Борису Годунову. Судьба этого спектакля на сцене МХАТ сложилась неудачно отнюдь не по вине актеров. После долгого перерыва (пушкинские «Маленькие трагедии» были поставлены в 1915 году) театр вновь обратился к Пушкину, что явилось для него серьезным испытанием. Театр окружил работу исключительным вниманием и любовью. Все необходимые исторические источники, анализ пушкинского стиля, работа по стиху — были использованы при сценическом решении пушкинской трагедии. Качалов увлеченно поддерживал все эти начинания.

Неудача пришла со стороны постановщика и художника. Они находились в полном разрыве с актерским искусством МХАТ. Постановщик спектакля был приглашен из другого театра, и его требования были чужды и непонятны актерам МХАТ, которым в работе над образом помогал второй, «мхатовский» режиссер — Н. Н. Литовцева. В результате — непримиримое противоречие между полуусловными декорациями и выдающейся, в огромном большинстве ролей, игрой актеров, почувствовавших Пушкина и талантливо вскрывавших его образы, было присуще этому спектаклю. Поскольку допускали приемы режиссуры, актеры наполняли его большой страстностью, и политическая борьба далекой эпохи возникала в отдельных образах с непрерываемой убедительностью. Но там, где побеждало актерское мастерство МХАТ, не могли победить участники народных сцен, неизбежно зависевшие от руки режиссера, который не сумел организовать массовые сцены и, более того, не понимал роли народа в трагедии Пушкина. Актеры, лишенные твердой опоры, оставались лишь блестящими толкователями отдельных образов, не решая проблемы пушкинской трагедии в целом.

Рядом с Леонидовым — Пименом, в котором еще подспудно бушевало его боевое и придворное прошлое, с патриархом — Грибовым, с беззастенчивыми политическими авантюристами Самозванцем — Белокуровым и Мариной — Андровской, хитрейшим представителем и защитником феодальных интересов Шуйским — Тархановым, беглым монахом Варлаамом — Москвиным,

возвышалась сложная фигура Бориса Годунова — Качалова.

Он играл Бориса очень просто. В его игру не проскальзывало ничего нарочитого и подчеркнуто трагедийного. Он вживался в далекую эпоху и ее атмосферу, начиная от политических идей, воодушевлявших Бориса, до точного знания его привычек и ежедневного быта.

Как-то Немирович-Данченко сказал, что к трагедии Художественному театру нужно идти через Чехова. Важно правильно понять это определение. Речь идет не о механическом и формальном перенесении приемов исполнения чеховских пьес в пушкинские трагедии, а о том, что сама природа *трагического* у Пушкина требует глубочайшего вживания в образ, полного синтеза психологически насыщенного «подтекста» с поэтической формой. Немирович-Данченко полагал, что только в том случае, если актеры, отдаваясь «жизни человеческого духа», крепко схватят и жизненную конкретность и поэтическую ясность Пушкина, — станет неотразимо убедительной пушкинская трагедия с ее сложными, редко удававшимися актерам, образами.

Эти взгляды Немировича-Данченко торжествовали в исполнителях «Бориса Годунова» и более всего в Качалове, который, вне зависимости от его личных желаний и расчетов, неизбежно шел на сравнение с Шаляпиным. Но если Шаляпин имел дело с музыкой Мусоргского, во многом диктовавшей актерскую интерпретацию, то Качалов опирался исключительно на текст Пушкина. Если ритм исполнения Шаляпина определялся ритмом музыки Мусоргского, то Качалов раскрывал музыку пушкинского стиха.

Для замысла Качалова решение народных сцен имело более существенное значение, чем для кого-либо из остальных участников спектакля. Тема народа доминировала в его исполнении. Сущностью качаловского исполнения была трагедия властителя, оторванного от народа. Отсюда роковая тоска, снедающая Бориса.

Два момента служили у Качалова ключом к общему пониманию роли. Перед монологом «Достиг я высшей власти» Качалов входил в палату, обессиленный бессонницей и непрекращающейся тревогой. Он останавливался и, припав головой к притолоке, произносил знаменитый монолог. Монолог звучал острой болью, недоумением, сознанием напрасно совершенного преступления. Качалов — Борис жил в непрестанном, тягостном, внутренне раздиравшем его раздумье. Сцену смерти Качалов вел в очень напряженном ритме. Борис торопился передать сыну политическое и жизненное завещание. Он чувствовал быстро надвигающуюся смерть. Ему как будто не доставало времени, чтобы успеть внушить сыну итоги своей жизни и заповедь властителя. Но, хватаясь за надежду жить в наследнике, он до конца не верил в свою мечту. Качалов достиг здесь трагических высот. Он и потрясал и вызывал острую жалость поздним сознанием своих ошибок.

Качалов доносил стих Пушкина во всей его строгости и чистоте, ясности ритма и мысли. Это было, может быть, самое совершенное решение драматургии Пушкина на советской сцене.

Качалов беспредельно расширял рамки своего творчества. Эстрада, которой он отдавал в последние годы все больше и больше внимания, предоставила ему

широкие возможности. Она стала для него театром, его театром. Сюда он выносил новые, рожденные им сценические образы. Это были как бы предельно насыщенные сгустки ролей, которые мог бы сыграть Качалов.

Трудно переоценить богатство образов, показанных Качаловым на эстраде. Его мастерство достигло такого совершенства, что он уже не нуждался ни в гриме, ни в костюме, ни в сложных и изысканных мизансценах. Только легким изменением выражения лица, переменной тембра голоса, намеком на жест Качалов добивался полной достоверности образа. Ему очень полюбилось читать отрывки из пьес. Чацкий — Качалов стал теперь одновременно и Фамусовым и Скалозубом, Барон — Сатиным и Бубновым, Гамлет — Полонием, Розенкранцем, Гильденштерном. И каждым из образов Качалов владел не только с изумительным техническим совершенством, но и с полной внутренней свободой. Переход от одного образа к другому давался ему легко. Очень часто вспоминали по этому поводу его «кошмар» из «Братьев Карамазовых», где он по своей инициативе, первоначально испугавшей режиссуру, играл и за Ивана и за «черта». Но такую аналогию можно принять ограничительно. В «черте» Иван в значительной мере оставался Иваном. «Черт» был вторым «я» Ивана. Иван внутренне окрашивал собой «черта».

В качаловских монтажах каждый образ выступал равноправным. Качалов не окрашивал «гамлетовским» отношением Полония или «баронским» — Сатина. Он равно становился каждым из них. Так в восприятии Качалова «эстрада» разрушалась и заменялась своеобразным, неожиданным театральным спектаклем, доступным лишь актеру исключительной внутренней глубины и технической виртуозности. Качалов не только играл и творил новые образы, но в какой-то мере делал зрителя соучастником своего творчества, позволяя присутствовать при самом творческом процессе. Отбросив все вспомогательные средства и театральные украшения, Качалов действовал только властью своего актерского искусства, богатством своей индивидуальности. Он решился на смелый шаг, который мог привести менее чуткого актера к формализму, дешевому кривлянию, натуралистическому передразниванию. Качалова он привел к глубочайшему психологическому анализу, к гармоническому совершенству исполнения. Качалов победил.

8

Отношение Качалова к авторскому тексту было чрезвычайно сложно. Как-то Л. М. Леонов назвал актеров МХАТ «следователями» — до такой степени они стремились узнать все возможное об играемых образах и выудить у автора все имеющиеся и не имеющиеся у него данные о каждом действующем лице. Актеры предпочитали, чтобы автор скорее тут же, немедленно что-нибудь выдумал, чем оставил их в неведении, не удовлетворив их чрезвычайного и совершенно, с их точки зрения, закономерного любопытства.

Качалов принадлежал к самым придиричивым актерам МХАТ, но его придиричивость выходила далеко за пределы только подробного знания образа. Работа над текстом имела для Качалова большое значение. Он подробно

проверял его понятность и доходчивость, психологическую верность, театральную остроту. Сколько раз он говорил о какой-либо не понравившейся ему пьесе, несмотря на все убеждения окружающих: «думаю — не дойдет», указывая на сценическую невыразительность или внутреннюю фальшь. Он скрупулезно, с разных сторон, выверял линию роли и очень часто высказывал недоверие автору. Ему нужно было убедиться разумом в правомерности образа, прежде чем в него окончательно творчески поверить. К психологическому анализу у него присоединялись требования идейные, чисто литературные и чисто театральные.

«Что я *должен* сказать этим образом» — был основной вопрос, направляемый Качаловым к автору. «Что я *могу* сказать этим образом» — был основной вопрос, направляемый Качаловым к самому себе. И в случае расхождения между «я могу» и «я должен» Качалов, даже встречая произведение законченное, отказывался от роли или вступал с автором в некоторую борьбу, видя в пьесе неосуществленные возможности. Качалов считал, что автор обязан не только доводить до логического конца заложенную в пьесе идею, но быть при этом предельно понятным современному зрителю.

Качалов не переносил на сцене ничего туманного, путаного, нарочито и фальшиво усложненного и очень опасался недомолвок, затрудняющих зрительское восприятие. Его пугал не только данный неясный кусок, но и роковое его влияние на дальнейшее развитие действия, от которого зритель успевал отвлечься и к которому он, пропустив важные детали, возвращался с заметным усилием.

Следование арифметической точности при переводах, послушное и обязательное соответствие количества строк и слогов подлиннику вызывало у него недоумение. Качалов полагал, что переводчик, а вместе с ним и актеры должны учитывать особенности русского языка и раскрывать авторский образ стилистически родственными приемами, при том широко понятными зрителю или слушателю.

Однажды, готовясь к «Ричарду», он, сидя за домашним столом, читал монолог Ричарда и сцену с Анной. Остановившись и добродушно, смущенно улыбаясь, он сказал: «Это было Шекспира, а вот — мое». Он развил намеченное Шекспиром сравнение в большую метафору, нужную зрителю и актеру. При работе над «Прометеем» переводчик неоднократно встречался с требованием Качалова расшифровать сложный образ, чуждый современному зрителю. Когда переводчик не находил адекватного и устраивающего Качалова перевода сложного куска, он предлагал свое решение. И думаю, что в текст «Прометея» вошло немало предложений Качалова, продиктованных страстным желанием сделать мысль автора окончательно ясной.

Очень примечательна его долголетняя работа над Иваром Карено («У врат царства»), которого он играл глубоко, нежно и мудро. В годы реакции Качалов мало интересовался непосредственным смыслом философской проповеди Карено. Его удовлетворяло неприятие героем принципов буржуазной морали и вызов, который Карено бросал консервативным профессорам Хиллингам и молодым ренегатам, подобным Иервену. «Бунтарство» заслоняло

«нищсеанство» Карено, которому Качалов не придавал особого значения.

В годы революции Качалов столкнулся с необходимостью радикальной переоценки самой идеологии Карено. В Качалове жил образ бунтаря Карено, никак не сливавшийся с его идеологической проповедью, как она изложена у Гамсуна. Качалов освободил «бунтаря» от чуждого ему «нищсеанства». Более того, Качалов увидел конфликт Карено с буржуазным большинством не на почве «нищсеанства», а на основе неизбежной классовой борьбы. Он вел своего Карено по путям революционера, если еще не охватившего целиком грандиозного смысла революции, то уже стоящего на подступах к ее правильному познанию. И Качалов, ради проведения в жизнь своего замысла, переработал текст монологов и реплик Карено в тех местах, где особенно явно сквозило «нищсеанство», не гармонизировавшее в его восприятии со всем обликом Карено. В Карено Качалова, при всей его идейной непримиримости, всегда было много любви, доверия к людям. Качалов подчеркивал в Карено принципиальную чистоту, неподкупность, отсутствие какого-либо самообожествления и холодного эгоизма. Особое значение для него получил переделанный им, или, вернее, заново написанный монолог последнего акта. В нем Качалов резко говорил о будущих классовых боях, которые уничтожат буржуазную ложь и гниль. «Бунтарская» непримиримость Карено получила обоснование, единственно возможное для качаловского толкования образа.

Работа Качалова с автором или над его текстом имела серьезные и важные причины. Она исходила отнюдь не из соображений выигрышности роли, а из желания Качалова укрупнить образ, сделать его более значительным, сильным, вскрыть его идейный замысел. В основе поправок, вносимых Качаловым в текст и перевод, или пожеланий, высказываемых автору, никогда не лежал узко профессиональный актерский расчет. Речь всегда шла о внутреннем решении образа. Текст Толстого, Горького, Чехова оставался для него неприкосновенным. Порой он лишь повторял отдельные слова и выражения, резко и отчетливо подчеркивая авторский смысл, порою вычеркивал места, замедлявшие, по его мнению, действие. Так бывало в отдельных кусках «Воскресения».

Качалов непременно определял свое отношение к образу Гармонически прекрасный актер, он пристрастно относился к действительности и не прятал своей точки зрения за ложным объективизмом. Если, по старой терминологии, бывали актеры-«прокуроры» и актеры-«защитники», то уж во всяком случае актером-«свидетелем» Качалов никогда не был и быть не мог. Он обладал тончайшими приемами для «обвинения» или «защиты» образа. Эти приемы всегда возникали из самого зерна образа и никогда не находились на его периферии. Качалов не обращал внимания на второстепенные качества образа, хотя бы и очень занимательные и острые. Он докапывался до самого существа, раскрывая идею образа в выразительной форме, с рядом самых тонких и метких деталей, придававших ему окончательную жизненность и достоверность. Он не останавливался в работе, пока не находил наиболее точные и новые для самого себя черты, характеризующие образ.

Не потому ли одной из самых несомненных вершин его творчества было «Воскресение», «лицо от автора», которое многим казалось и не «ролью» и не

«образом». А между тем именно в «лице от автора» выявилась творческая индивидуальность Качалова со всеми ее особенностями. В этой роли обрисовалась вся полнота и многогранность его личности: сила его гнева, отточенность его сарказма, мягкое лукавство его юмора, глубина его любви, пламенность его мысли. Он жил в этом образе свободно и вдохновенно, не чувствуя над собой стеснительных ограничений, смело ломая привычную театральную форму, наполненный трепетным чувством современности.

Да, Качалов был в этом спектакле современным художником, защитником и обвинителем одновременно, и ни в какой степени не был свидетелем. Он был защитником Катюши и всех обездоленных несправедливым и гнетущим собственническим строем. Он был обвинителем Нехлюдова, всей лжи капиталистического общества. Он был настоящим актером-трибуном не в том формальном смысле, который придавался этому понятию защитниками «трамбовского» движения. Качалов был охвачен всей сложной проблематикой современности и всеми запросами нашего народа, а не узкой и ограниченной профессиональной актерской задачей.

Эта полнота жизни была неотъемлемым свойством Качалова. Перекидываясь через рампу, она заражала зрителей.

В конце концов, метод Качалова сводился к тому, что актер должен «все понять, все изведать, все охватить», но, охватив и поняв, — судить, обвинять и оправдывать.

Оттого-то Качалов и являет собой замечательный образ актера, целиком отдающегося своей профессии и в то же время заставляющего ее служить самым высоким и значительным общественным, политическим и культурным целям.

Качалов любил подчеркивать, что он только актер — и ничего больше. Он был прав. Он был только актером, но в его сознании это понятие значило очень много, гораздо больше, чем для иных его товарищей по профессии. Чем глубже он внутренне раскрывал образ, тем он больше становился «трибуном». Он полагал, что «защищать» и «обвинять» можно лишь расширяя образ, а не сужая его. Детали были для него важны и ясны, если они вырастали из широкого охвата всей жизни образа. Этим он, по существу, отличался от Москвина и Леонидова, которые часто, при всей правдивости игры, гиперболизировали отдельные черты. Качалову такая гиперболизация была чужда. Он считал, что без всякой гиперболизации черта характера, подлежащая выделению, будет очевидна и резка на контрастирующем фоне. И примеров контрастного построения роли у Качалова можно насчитать много.

Его Николай I — этот до конца памфлетный образ — отмечен разнообразием красок: и мнимой ласковостью, и императорским величием, и «дружеским» участием. Тем убедительнее становится его коварство. Глумов обаятелен, красив, вкрадчив, ласков, — тем острее звучат его ирония, сарказм, карьеризм Тузенбах некрасив, скромен, — тем резче и сильнее звучит его вера в будущее и тем трогательнее его уход на дуэль, которая, как он предчувствует, кончится для него гибелью. Значит ли это, что Качалов не брал «зерна» образа? Напротив, он схватывал его очень крепко. По его исполнению всегда можно

было судить о целостности «зерна» и «сквозного действия».

Как бы ни были разнообразны и контрастны приемы, Качалов подчинял их единому, общему самоощущению, единому, целеустремленному потоку действия. Он знал мельчайшие оттенки человеческих чувств, не допуская их точного повторения в разных ролях, а, напротив, испытывая неиссякающее актерское наслаждение в их разнообразии и новизне. Как музыкант всякий раз находит новое и пленительное сочетание звуков, основанное на простой гамме, так и Качалов находил, следуя определению Станиславского, неповторимую «гамму человеческих чувств». Как музыкант, целиком отдающийся их воспроизведению, становится вдохновенным виртуозом, — вдохновенным виртуозом был и Качалов.

Вспомним застенчивую, скромную, восхищенную любовь Тузенбаха, мужественную, властную — Дон Гуана, размашистую, легкую — Пер Баста, горячую, безудержную — Чацкого. Вспомним тяжелые, но уверенные искания истины у вождя партизан Вершинина и отчаянное неверие Ивана Карамазова, бескомпромиссный пафос Бранда и скептицизм умудренного опытом Юлия Цезаря. Невозможно перечислить все оттенки жизни, которые не только знал Качалов, но которые он ясно и точно воспроизводил на сцене.

В этих переживаниях чувств, в изгибах мысли, в неповторимой личной характеристике заключалась для Качалова особая прелесть. Все это вырастало из глубины и полноты его мировосприятия, из самого существа его творческой личности.

Возвращаясь к вопросу об обаянии Качалова, нельзя не заметить тесную связь между личностью Качалова и жизненными, острыми или теплыми деталями его сценических характеристик. И все эти живые образы теснились в его воображении и вылились в великолепную галерею сценических портретов, освещенных его, качаловским, мировоззрением.

Вспоминая путь Качалова и стараясь определить существо его творчества, нетрудно увидеть, что оно заключается в утверждении героического начала в человеке. И потому удивительно ли, что Качалов, которому легко и удобно было играть милых и чистых людей, который входил в такие образы без каких-либо затруднений, неизбежно вырывался из их круга и шел гораздо более трудным путем, приводившим его к вершинам вдохновения. Отдыхая на «легких» для себя образах, заражая зрителя их несравненной теплотой, юмором и жизненной достоверностью, Качалов почти в каждом сезоне выступал в ролях другого плана. Достаточно перечислить создания одного и того же сезона: Чацкий и Бранд (1906/07 г.), Анатэма и Глумов (1909/10 г.), Иван Карамазов и Пер Баст (1910/11 г.), Каренин, Гамлет и Горский (1911/12 г.). Как будто Качалов, отдохнув немного на «легких» образах, во что бы то ни стало двигался к образам, которые должны были решить самые существенные жизненные вопросы, — к образам, выдвигавшим перед ним все более крупные творческие, общественные задачи. И тогда, вслед за «легким», «лирическим» восприятием жизни, вставляли образы бунтующей мысли и твердой воли.

Они-то и выражали сильнее всего волю Качалова к жизни и труду. Зритель верил в Качалова и верил Качалову. Иван Карамазов, Ставрогин, Анатэма

оказались пройденными и давно преодоленными этапами. Качалов стал лучшим из лучших представителей советского искусства. Широко и вольно зазвучало его творчество. Окрашенное глубоким оптимизмом, полное философских размышлений, оно отвечало живейшим запросам современности и было направлено в будущее.

Качалов любил читать разговор Маяковского с солнцем:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Эти слова он читал по праву. Это был его, *качаловский*, лозунг. Он действительно светил светом своего солнечного таланта до последних минут своей напоенной трудом и вдохновением жизни, отданной горячо им любимой советской Родине.

Т. Л. Щепкина-Куперник

В. И. КАЧАЛОВ В «СНЕГУРОЧКЕ» А. Н. ОСТРОВСКОГО

«... Мы должны начинать сначала, должны начинать свою родную, русскую школу, а не слепо идти за французскими образцами и писать по их шаблонам разные тонкости, интересные только уже пресыщенному вкусу. Русская нация еще складывается, в нее вступают свежие силы; зачем же нам успокаиваться на пошлостях, тешащих буржуазное безвкусие.

... Драматическая поэзия ближе к народу, чем все другие отрасли литературы.

... Эта близость к народу... удваивает ее силы и не дает ей опошлиться и измельчать... И только те произведения пережили века, которые были истинно народными у себя дома; такие произведения со временем делаются понятными и ценными и для других народов, а наконец, и для всего света».

Эти замечательные слова, написанные А. Н. Островским, написанные как будто бы сегодня, а не семьдесят лет тому назад, он полностью претворял в жизнь как великий национальный писатель.

Он черпал темы для своих произведений не только в современном ему русском быту, в жизни московского захолустья, маленьких приволжских городков, родной деревни, но и в русской истории, вдохновлявшей его на исторические хроники, и, наконец, в русской сказке, в русском фольклоре. Он глубоко изучал народное творчество, из истоков которого возникла такая жемчужина русской драматургии, как «Снегурочка», сохранившая всю самобытность и прелесть народной фантазии и в то же время насыщенная богатством поэтического дарования Островского и его великолепного русского

языка.

Тайной леса, благоуханием весенних цветов, «игрой ума и слова» народных шуток и прибауток, широтой и силой то веселых, то задумчивых русских песен овеяна эта чудесная сказка.

Недаром она привлекла к себе внимание таких композиторов, как Чайковский и Римский-Корсаков, таких режиссеров, как Станиславский и Ленский. Недаром в последние годы своей жизни угасавшая великая артистка М. Н. Ермолова просила, чтобы ей читали вслух «Снегурочку», и находила в ее гармонической цельности радость и успокоение.

«Снегурочка» была поставлена в первый раз в мае 1873 года в Большом театре.

Спустя четверть века после этого два театра в Москве вспомнили «Снегурочку» и решили вновь поставить ее. Это были «Новый театр» — филиал Малого — и Московский Художественный театр. Знаменательно, что два лучших театра Москвы в одно и то же время пришли к этой пьесе. В то время Малый театр изнывал под гнетом макулатуры разных Невежиных и т. п. Публика утрачивала вкус к серьезным: пьесам; интерес падал даже к Островскому. Ленский, Станиславский и Немирович-Данченко, не сговариваясь, осознали необходимость облагородить репертуар, возродить на сцене блестящие образцы русской классики и вернуть интерес к Островскому, показав его *настоящего*.

«Новый театр» в то время был новым только по названию — он всецело находился под давлением Малого театра и его реакционного «начальства», Московский же Художественный был действительно новым по своим установкам и идеалам. Во главе «Нового театра» стоял А. П. Ленский, во главе режиссуры Художественного — К. С. Станиславский. Ленский был талантлив, культурен, любил театр так же страстно, как и Станиславский. Оба они вели свое искусство от щепкинского реализма. Но у Ленского были связаны руки, а Станиславский был относительно свободен. Ленский во всем — в вопросах репертуара, расходов, распределения ролей — зависел от «начальства», от распоряжений Конторы императорских театров. Станиславский в содружестве с Немировичем-Данченко в гораздо большей степени мог руководствоваться собственными взглядами и решениями. Конечно, и он находился под гнетом дореволюционной цензуры, но это уж было общее несчастье, да к тому же цензура была милостивее к частному театру, чем к казенному. Внутри своего дела он мог творить и создавать свободно, тогда как Ленскому приходилось бороться из-за каждого пустяка.

В истории театра известно, чего стоила Ленскому эта борьба и как он в конце концов не вынес ее...

Такова была разница между этими двумя театрами, не будь которой, может быть, и «Новый театр» сыграл бы большую роль в истории русского сценического искусства, а не ограничился только несколькими блестящими постановками.

Оба театра несколько по-разному подошли к «Снегурочке». Возник вопрос: как надо ставить сказку? Подчеркивать и усугублять ее фантастику, реально

показывать нереальное? Или предоставить зрителю дорисовывать собственным воображением не показанное на сцене, как ребенок дополняет слышанную сказку тем, что воображает в это время?

Московский Художественный театр избрал скорее первую линию. При постановке исторических и современных пьес театр, в поисках жизненной правды, «жизненного материала», собирал непосредственные впечатления как основу сценического реализма. Устраивались поездки, экскурсии в разные места, близкие к данной пьесе в историческом или географическом отношении. Так театр подошел и к сказке.

Долго сговаривались, где могут быть границы Берендеева царства, и пришли к заключению, что это должно быть где-то между Вологдой и Архангельском, на севере. Туда и отправилась экспедиция — художники Симов и Сапунов и брат Станиславского Б. С. Алексеев — на поиски «реальности для сказки». Их ожидания не были обмануты.

Добравшись до глухой станции где-то за Вологдой, они поехали лошадьми в глухую лесную деревню. Уже сама поездка по вековечному лесу, по едва намечавшейся в глубоком снегу лесной дороге, на каждом шагу давала талантливому художнику готовые эскизы. Кусты и пни, словно притворявшиеся старухами или лешими, причудливые снеговые шапки на деревьях, серебряные хлопья метели — все это вошло потом в декорации «Снегурочки», так же как и огромные срубы бревенчатых домов деревни, с затейливой деревянной резьбой под крышами и с пестрыми наличниками. Характерные наряды и головные уборы крестьян, утварь, деревянные скрепки вместо гвоздей — все это привезли с собой художники в Москву из края старых песен, былин и суровых нравов глухой лесной жизни. В одной из темных, занесенных снегом старых северных церквей нашел Симов и оригинал своего Берендея — изображение св. Зосимы византийского письма.

«Новый театр» остался в стороне от реализма, пошел скорее по пути билибинских иллюстраций к русским сказкам.

Сколько было по этому поводу споров и разногласий и среди критиков и среди публики! Сравнивали постановку, декорации, музыку (для МХТ ее написал Гречанинов, «Новый театр» оставил музыку Чайковского). Главным образом, конечно, сравнивали игру артистов.

Мне хочется напомнить читателю, что тогда — полвека тому назад — труппы обоих театров состояли главным образом из молодежи, мало кто там был старше двадцати пяти лет. Но это была та молодежь, которая вскоре дала нам такие имена, как Качалов, Турчанинова, Книппер, Москвин, Лилина, П. М. и Е. М. Садовские. Спектакли с участием этих молодых актеров уже и тогда волновали и привлекали зрителя; сравнивали Лилину и Е. М. Садовскую, Роксанову и Юдину, Книппер и Турчанинову иногда в пользу одних, иногда в пользу других, и эти сравнения тоже повышали интерес к спектаклю.

Ярко помню, как встретились в Литературно-художественном кружке два Леля и с улыбкой приветствовали друг друга; помню томные, полные затаенной страсти глаза красавицы Андреевой, напоминавшей в Леле скорее итальянского, мальчика с ленивой грацией неаполитанского «ладзарони», а звездные глаза

Турчаниновой, с открытым, задорным взглядом озорного «мальчика-пастушонка», загорелого любимца Ярилы.

Но главный интерес спектакля Художественного театра заключался в том, что в этот вечер Москва впервые увидела В. И. Качалова, — и это была «любовь с первого взгляда».

Имя Качалова я услышала года за два до этого в Петербурге. Один известный критик того времени как-то сказал мне:

— Я недавно видел вашу «Вечность в мгновенья» (это был одноактный драматический этюд в стихах из эпохи Возрождения, написанный в очень «романтическом» стиле — автору тогда было девятнадцать лет — и исполнявшийся в Москве в Малом театре, причем главную мужскую роль играл Горев, бывший в полном блеске своего таланта).

— И что же? — заинтересовалась я.

— Играл совсем юный актер, Качалов, только с университетской скамьи, и не уступил Гореву!

Такое мнение исключительно строгого критика невольно запомнилось мне, и память отметила имя: Качалов.

Видеть его мне тогда не пришлось: он в это время уехал играть в провинцию, в Казань, где постепенно занял видное положение в труппе антрепренера Бородая, увидевшего в нем будущего «премьера». Я не буду повторять здесь рассказ самого Василия Ивановича о том, как он был приглашен из провинции в Художественный театр, о неудаче его первого, закрытого дебюта, о неожиданном предложении Станиславского сыграть роль Берендея в «Снегурочке» и о восторженной оценке, которую он дал Качалову в этой роли уже во время репетиций. Читатель найдет этот рассказ в автобиографии Качалова, которая не раз печаталась и входит в состав настоящего сборника. Но я была на первом представлении «Снегурочки» в Художественном театре на этом историческом в жизни Качалова спектакле — и помню его.

Помню впечатление от пролога — неожиданное, не похожее на спокойно-сказочное настроение пролога в «Новом театре». В деревьях и кустах сказочного Леса трудно было угадать фантастически одетых и загримированных актеров. Метель, сугробы снега (как я потом узнала, изображавшиеся грудями соли). Звуки леса: завывание ветра, скрип ветвей, оханье филина — сливались в странную музыку. Помню Лилину — Снегурочку, как белый пушистый комочек катившуюся со снежной горки и играющую с медведем, которого необыкновенно живо изображал актер, как потом говорили, долго наблюдавший в зоологическом саду все ухватки и повадки медведей.

Все это занимало и даже как-то отвлекало от текста. Каждую минуту на сцене происходило что-то необыкновенное: то вдруг оживали сухие деревья и становились тощими лешими, то кусты превращались в толпу маленьких лешенят, мечущихся из стороны в сторону, точно от порывов ветра, то сыпался густой снег...

Сказка шла своим чередом. Началось второе действие.

Недостроенные палаты царя Берендея. Еще не везде святы леса, идет

роспись дворца; два старца-богомаза висят под потолком в своей люльке, пугая сидящую в зрительном зале знаменитую артистку О. О. Садовскую, которая потом признавалась, что ни о чем не могла думать и ничего не слыхала — так боялась, что они свалятся.

На сцене придворные, шуты, гусяры, домрачеи в пестром смешении музейных костюмов, а на возвышении в золотом кресле сидит царь Берендей, среброкудрый старец в сияющих одеждах, и расписывает кистью колонну. В такой же пестрый узор, как краски, сливаются и звуки: торжественное пение слепцов, наивные мелодии, жалеек, свирелей, глиняных дудок, деревянных палочек, шутки и прибаутки скоморохов, развлекающих царя, шум, смех... И вдруг в эту пеструю гармонию вступила несравненная мелодия. Как я писала впоследствии — приходится повторить это сравнение, потому что другого не подберу, — словно густой мед пролился, словно великолепная виолончель прозвучала: это был голос Качалова, который впервые услышала Москва. Этот голос радостно отозвался в сердце каждого, кто присутствовал в этот вечер в зрительном зале Художественного театра. Вряд ли кто и слышал, какие были первые слова, произнесенные им, только ощутили обаяние несравненного голоса.

Эту минуту можно сравнить разве только с той, когда Москва впервые услышала голос юной Ермоловой.

Я еще застала многих присутствовавших на первом выступлении артистки в роли Эмилии Галотти в одноименной пьесе Лессинга. Роль Эмилии начиналась с того, что она вбегала на сцену со словами: «Слава богу, слава богу, я в безопасности!»

И вот мне рассказывали бывшие на этом спектакле, что когда прозвучал голос Ермоловой, как глубокий, гармоничный удар серебряного колокола, дрогнуло сердце зрителя... Это впечатление было тем зерном, из которого потом выросла любовь зрителя к артистке. В одной фразе, произнесенной этим удивительным голосом, было все — и жизненная правда, и глубина чувства, и трепет волнения.

Так и голос Качалова сразу передал слушателям его главное свойство: благородство и глубину его натуры.

Он встал, и невозможно было бы не узнать, что он — первый в этой толпе, не только по тому, что его одеяние было роскошнее, чем у других, но по тому, как он держался, по каждому его взгляду и жесту, величавому и слегка медлительному, по его гордой простоте — простоте человека, которому не приходится прибегать к стараниям, чтобы вызвать общее поклонение...

Роль Берендея представляет собой большие трудности для исполнителя, потому что в ней совершенно нет динамики. Она написана в эпических тонах, и только один-два момента есть в пьесе, где мудрый и спокойный царь Берендей выходит из этого эпического покоя. Но эта нединамическая роль в исполнении Качалова неотразимо привлекала внимание зрителя, готового смотреть только на него, пока на сцене был этот величественный мудрый старец. Мудрому старцу было тогда двадцать пять лет.

Немало в то время, да и впоследствии, было удивления, как может юноша

так художественно воплощать образ старца. Но тут надо принять во внимание: какой юноша, и какого старца? Время показало, что в юном Качалове были заложены те свойства, которые Островский дал своему Берендею. Ведь артистам особенно удаются те роли, те чувства, потенции которых таятся в их собственной индивидуальности. И в этих двух образах — реальном и сказочном — нашлось нечто роднившее их. Те, кто имел счастье знать Качалова в жизни, могли почувствовать в нем то, что он так замечательно передавал в своем Берендее: благородство, человеколюбие, веру в жизнь и красоту, тихий, ласковый юмор, негодование против несправедливости. Все то, что делает образ Берендея таким пленительным, было близко душевной природе Качалова.

В этой роли Качалов сумел совершенно освободиться от той «декламационной театральщины», которую ему ставил в упрек Станиславский после его закрытого дебюта. Но, не подчеркивая стиха, он вместе с тем необыкновенно музыкально доносил до слушателей великолепный текст Островского. Плавную стихотворную речь разнообразило и не давало ей стать монотонной богатство интонаций: то нравоучение, то тонкий юмор, то легкая грусть, то озабоченность, то светлые воспоминания юности, все просвечивало в его неторопливых, спокойных монологах. Ни на минуту не выходил Качалов из того внутреннего ритма, который он чувствовал в Берендее. Поражало то, как сумел молодой артист овладеть своим темпераментом. Только глаза иногда выдавали его молодость в быстрой смене выражений взгляда: то блеснут лукавым огоньком, то помрачнеют от гнева, то засияют ярким светом. Но это не шло вразрез с образом мудрого старца с молодой душой. В такие минуты можно было поверить его рассказу о том, как, гуляя в саду с женой своего ближнего боярина, Еленой Прекрасной, он был беспечен, «как дитя».

Мы видим из пьесы, что Елена Прекрасная, как жена первого сановника в царстве, играет роль хозяйки в царском дворце. Очень характерно, что царицы и вообще семьи у царя нет, семью ему заменяют его подданные — это ведь сказка! Это отсутствие семейных уз и каких бы то ни было цепей позволяет царю до старости оставаться поклонником красоты, любителем искусства, тонким эпикурейцем. И хотя для него минули «веселые года горячих чувств и частых увлечений», чего он не скрывает ни от себя, ни от других, даже подчеркивая с некоторым старческим кокетством — «я стар, я сед» и т. п., — он, не переживая больше «чудесных дел любовного недуга», наслаждается ими эпически в других, и для него зрелище молодой любви прекраснее всего в мире. Он глубоко огорчен тем, что в своей стране видит «остуду чувств любовных», в охолодевших сердцах замечает вместо «чистых чувств любви» тщеславие, зависть к чужой красоте, равнодушие к прекрасному. В этом Берендей видит опасность для своего народа.

Свой разговор с Бермятой Качалов вел в тонах беззлобного юмора: он спрашивал совета у Бермяты не потому, что надеялся на него, — он слишком хорошо знал своего ленивого в сонного министра, — но, скорее, как бы желая получить подтверждение тому, что он прав. Он признавался, что продумал всю ночь вплоть до утра, томимый бессонницей, и теперь знает, как поступить. И как-то скорбно наклонялась голова Качалова, потухали его глаза и устало звучал

голос, когда он вспоминал об одной из своих — наверно, частых — бессонных ночей... Но потом, вдруг востепенувшись, как орел, он твердо и властно объявлял свое решение: в Ярилиин день созвать всех берендеев, всех женихов и невест, какие есть в народе, и соединить зараз союзом неразрывным в тот самый миг, как брызнет первый луч солнца. Это будет жертва, угодная Яриле.

Когда же Бермята отвечал ему, что это невозможно осуществить, под его кротостью угадывался владыка, привыкший к безусловному повиновению со стороны окружающих. Голос его звучал совсем иначе, когда он произносил: «Невозможно — исполнить то, чего желает царь? В уме ли ты?» Грозные нотки звучали в голосе Качалова — Берендея, когда он приказывал Бермяте выполнить его «непеременное решение».

Еще не справившись с гневом, охватившим его от этого неожиданного противоречия, встречал он отрока, который ему докладывал о приходе обиженной девушки с челобитной. Со следами недовольства в голосе отвечал он вопросом: разве его двери закрыты и входы заказаны для обиженных?

Но с этой минуты все его внимание устремлялось на Купаву, кинувшуюся к его ногам. Он вел сцену с ней в ласковых, отеческих тонах. Бережно поднимал ее с полу. С очаровательным, ласковым юмором спрашивал, в чем дело:

Горе-то слышится,
Правда-то видится,
Толку-то, милая,
Мало-малехонько.

Выслушав ее страстную жалобу, он всецело проникался ее горем. Приказывал бирючам созвать народ для обсуждения этого случая. Пока его облачали в великолепные одежды для предстоящего собрания, он вслушивался в острые, шутливые речи бирючей и временно отвлекался от остального, занятый «любезною» ему «игрой ума и слова». Приведенный в хорошее настроение, он ласково утешал Купаву и обещал наказать обидчика.

Берендей считает вину Мизгирия «ужасной, недопустимой». Он возвещает народу, что для милости «на этот раз закроет сердце».

... Благое чувство,
Великий дар природы, счастье жизни —

так воспринимает он любовь. И вдруг в его прекрасном сказочном царстве такое преступление против любви!

Качалов как бы вырастал в этот момент и являлся уже не благостным Берендеем, а могучим громовержцем. С болью к гневу восклицал он:

... Срам
И стыд моим серебряным сединам!

Его обращение к Мизгирию звучало непреклонно, слова приговора падали, как камни. Мизгирь отвечал царю, что он не скажет ни слова в свое оправдание,

но что если бы только царь увидел Снегурочку... Качалов делал отрицательный жест, как бы говоря, что ничто не может изменить его решения. В это время входила Снегурочка. Царь слегка отшатывался, как бы пораженный представившимся ему видением, и уже не отрывал от нее глаз. Когда она по-детски доверчиво подходила к нему, он брал ее за руку, чуть отстранялся, словно желая лучше рассмотреть, и проникновенно, благоговейно произносил: «Полна чудес могучая природа!»

Дальнейшие его слова о ландышах звучали, как музыка.

Любопытно было отметить разницу в его отношении к Купаве и к Снегурочке. В сцене с Купавой это был снисходительный, сочувствующий отец; когда появлялась Снегурочка, мы видели в Берендее художника, который встретил совершенное создание искусства и заморожен им. Нельзя было ошибиться: ни единой черточки восхищения старого человека перед юной девичьей красотой здесь не было — один чистый восторг художника. Вот она, жертва, угодная Солнцу! Тот, кто сумеет заронить в сердце Снегурочки искру любви, спасет их всех от гнева Ярилы.

И все же, когда на его вопрос к Елене Прекрасной, кого из юных берендеев она считает наиболее способным заставить Снегурочку полюбить, она отвечает — «Лея», — в его голосе проскальзывает ревнивая нотка: «Какая честь тебе, пастух!» В этой одной фразе столько сожаления об ушедшей безвозвратно молодости... Но тут же он забывает о себе, успокоенный мыслью, что красота Снегурочки должна смягчить гнев Солнца и спасти его народ. И снова благостно и кротко звучит его голос, когда он говорит, что теперь беспечально встретит Ярилин день.

В 4-м действии царь Берендей торжественно выходил со свитой придворных под звуки радостного, жизнеутверждающего напева и благословлял свой народ, соединяя молодые пары брачным союзом.

Однако разгневанный Ярила не хочет показать своего ясного лица, его гнев предвещает недоброе для страны. Царь недоумевает — какая же еще жертва нужна ему? Этой жертвой, как он и думал, оказалась Снегурочка, порождение холода, дочь врага Солнца. Яриле нужна ее гибель. Царь Берендей потрясен чудом таинственной гибели Снегурочки, но он должен склониться перед справедливым судом Солнца. «Солнце знает, кого карать и миловать», — еще как бы с болью говорит он. Но потам овладевает собой и обращается к народу: «Изгоним же последний стужи след из наших душ!» Силой, надеждой и верой звучали эти слова Качалова — Берендея.

Он заканчивал пьесу широким жестом, простирая руки к солнцу и как бы заклиная его явиться:

Пастух и царь зовут тебя — явись!

Он стоял с воздетыми руками, и лучи солнца ярко озаряли серебряные кудри и сияющие золотом одежды Качалова.

Таким остался он в памяти, — счастливым предзнаменованием были эти солнечные лучи, озарившие юного артиста в его первом выступлении. С тех пор

солнечным был его артистический путь. Но об этом пути — от Берендея к Чацкому, к Гамлету и дальше — расскажут другие.

Н. Д. Волков
ОБРАЗЫ ЧЕХОВА И ГОРЬКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ
В. И. КАЧАЛОВА

Сценическая история пьес Чехова и Горького немыслима без чеховских и горьковских образов, воплощенных Качаловым. Идейное и художественное воздействие Чехова и Горького на творчество Качалова было могучим и плодотворным. В начале века первые чеховские и горьковские роли Качалова помогли ему стать выразителем чувств, дум и чаяний прогрессивной русской интеллигенции. В наши дни новые создания Качалова в репертуаре Горького и Чехова явились значительными вехами на творческом пути великого артиста советской эпохи, художника социалистического мировоззрения.

Только в чеховской и горьковской атмосфере Художественного театра, чутко прислушиваясь к режиссерским указаниям Станиславского и Немировича-Данченко, Качалов мог стать тем неповторимо прекрасным актером, которого любила и чтит вся страна.

С драматургией Чехова и Горького связаны важнейшие периоды творческой жизни Качалова и всего Художественного театра. Это годы 1901 – 1905, годы революционного подъема и первой русской революции, и эпоха Великого Октября, когда Художественный театр, по выражению Немировича-Данченко, стал театром «горьковского мироощущения» и когда им по-новому были прочитаны драматические произведения Чехова.

I

Весной 1900 года, уже завоевав широкую известность своей артистической деятельностью на сценах Казани и Саратова, Качалов привял приглашение Немировича-Данченко и Станиславского вступить в труппу Художественного театра. В жизни МХТ эта весна навсегда осталась знаменательной. Сыграв в первые два сезона «Чайку» и «Дядю Ваню», театр решил показать их Чехову, жившему в Ялте. Крымская поездка, по признанию Станиславского, преследовала и другую, «тайную» цель. Эта цель заключалась в том, чтобы возбудить у Чехова желание вновь взяться за перо драматурга. В этом отношении театр одержал полную победу и осенью получил от Чехова его новую пьесу «Три сестры», которая была написана специально для Художественного театра.

В эту весну судьба подарила «художественникам» и другую радость. В Ялте они тесно сблизились с находившимся там Горьким, и Горький, уже увлеченный искусством Художественного театра, обещал Станиславскому и Немировичу-Данченко испытать свои силы в области драматургии. Так возникали замыслы будущих пьес «Мещане» и «На дне», постановка которых осуществилась в Художественном театре в 1902 году.

Качалов, не участвовавший в поездке, впоследствии вспоминал, в каком восторженном настроении вернулись с юга его новые товарищи. «И вот, — пишет Качалов, — слышу в мае 1900 года: “Горький... Горький”. Мои новые товарищи вернулись в Москву, и с языка у чих не сходило: “Горький сказал... Горький прочитал...” Даже: “Горький пропел...” “А какой у него чудный рассказ “Челкаш”!.. А “Мальва”!.. А как он здорово отделал этого... А в каких смешных и остроумных тонах он вел беседу с такими-то... А с какой нежностью он относится к Чехову...”. Чехова тогда уже в нашем театре знали, считали “своим” и любили как родного. Но вот появился в нашей среде новый, “чужой дядя” — молодой, занятный, не похожий внешним видом на писателя и с новыми, такими необычайными по темам рассказами. Это была сенсация в жизни театра. Наша молодежь была покорена обаянием Горького, и в театре с восторгом произносилось: “Обещал написать для нас пьесу”. Ожидали мы ее с величайшим нетерпением!»

Однако Москва впервые увидела Качалова не в пьесах Чехова, а в образе среброкудрого царя Берендея в «Снегурочке», за которым последовала роль Рубека в драматическом эпилоге Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Как раз в период подготовки этих спектаклей произошло знакомство Качалова сначала с Горьким, а потом с Чеховым, позднее приехавшим в Москву. Это знакомство было событием в жизни Качалова. Обоим писателям сразу пришелся по сердцу молодой артист Горький, который был на репетиции «Снегурочки», писал Чехову, что он «ушел... очарованный и обрадованный до слез. Как играют Москвин, Качалов, Грибунин, Ольга Леонардовна, Савицкая! Все хороши, один другого лучше, и, ей-богу, они как ангелы, посланные с неба рассказывать людям глубины красоты и поэзии». А после первого спектакля, в другом письме к Чехову, Горький, описывая с восторгом постановку «Снегурочки», пишет о Качалове: «Великолепен царь Берендей — Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости». И на первом томе своих рассказов, который Горький подарил Качалову, он написал: «От всей души желаю Вам быть царем на сцене и не Берендеем только».

Чехов познакомился с Качаловым на одной из репетиций драмы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Н. Е. Эфрос, автор первой биографии Качалова, так рассказывает об этом эпизоде: «У Качалова Рубек не клеился. Не мог почти юноша выразительно передать все осадки прошлого этого гениального, но уже истощенного скульптора. Качалов был удручен. К нему подошел Чехов. Они познакомились. — “Сколько вам лет?” — участливо спросил Чехов. — “Двадцать шесть”. — “Слишком мало! Жалко, что вам сейчас не сорок шесть. Ну, да от этого недостатка вы еще исправитесь...” И прибавил ласково, улыбаясь глазами: “А какой вы еще будете большой актер! Очень, очень большой! И какое счастье, что вам не сорок шесть!”»

Так Горький и Чехов прозорливо предсказали Качалову его прекрасное будущее.

Когда Художественный театр в ту же осень 1900 года приступил к работе

над «Тремя сестрами», с распределением ролей, как мы можем судить по переписке О. Л. Книппер и Вл. И. Немировича-Данченко с автором, дело обстояло весьма сложно. Качалов вначале в списке участников нового чеховского спектакля не значился. Только когда у Судьбина ничего не вышло из порученной ему роли Вершинина, стали думать о Качалове. Чехов считал, что с Вершининым Качалов справится. Но в конце концов роль была передана Станиславскому, создавшему действительно незабываемый образ Вершинина.

Тем не менее эту роль Качалов все же сыграл. Это случилось весной 1901 года, когда во время петербургских гастролей Художественного театра он был срочно вызван заменять переутомленного Станиславского в «Трех сестрах». Качалов играл Вершинина и в следующем сезоне в очередь с основным исполнителем. В порядке дублерства он заменял Станиславского в дальнейшем и в «Чайке», и весь сезон 1901/02 года играл Тригорина, от которого Станиславский в то время отошел. Эфрос, со слов Василия Ивановича, рассказывает, что и в Вершинине и в Тригорине Качалов «чувствовал себя неуютно, смущала несолидность от молодости, фантазия не подсказывала оригинальных черт для характеристики и не было радости творчества». Сам Качалов не без юмора вспоминает о том, как Чехов сказал ему про исполнение Вершинина: «“Хорошо, очень хорошо. Только козыряете не так, не как полковник Вы козыряете, как поручик. Надо солиднее это делать, поувереннее”. И, кажется, больше ничего не сказал».

В 1902 году из театра ушел исполнитель роли Тузенбаха, и осенью Тузенбах был поручей Качалову. Вышло это далеко не случайно, так как уже при первоначальном распределении ролей в «Трех сестрах» Немирович-Данченко, чутко угадывавший возможности актеров, считал, что Качалов должен играть не Вершинина, а Тузенбаха. Владимир Иванович не ошибся: в Тузенбахе Качалов действительно «нашел себя», и эта роль стала одной из вершин его творчества. Всю жизнь он любил ее особенно нежно и даже в последние годы не раз возвращался к ней в своих концертных выступлениях.

Тузенбах принадлежит к тем образам Качалова, которые можно назвать лирическими. Здесь главным для артиста была возможность выразить на сцене те чувства и те мысли, которые были близки Качалову как человеку. Ведь даже возраст Тузенбаха был возрастом самого Качалова. Вот Тузенбах в первом акте говорит Ирине: «Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди...» И зритель понимал, что это Качалов мог сказать и о себе. Но дело было, конечно, не только в возрасте, а в том «сродстве душ», которое было у Качалова и его сверстника на сцене.

Качалов не любил рисовать своих героев одной краской, и в Тузенбахе он давал не только лирику, но и юмор. Он ни на минуту не забывал, что в Тузенбахе много смешного, что он некрасив, неловок в движениях, в нем есть милая застенчивость и простота, и все это, в соединении с необыкновенной искренностью и глубиной чувств Тузенбаха — Качалова, создавало фигуру жизненную, правдивую, рельефную, запоминавшуюся навсегда.

Качалов в роли Тузенбаха, несмотря на свои великолепные внешние данные, казался невзрачным на вид. Когда он носил в первом действии

офицерскую форму, то чувствовалось, что ни кадетский корпус, ни артиллерийское училище не сделали из Тузенбаха настоящего военного. В нем не было импозантной выправки Станиславского — Вершинина, мундир сидел на нем мешковато и выглядел плохо пригнанным. Когда Тузенбах, выйдя в отставку, сменил форму на обычный пиджак, для Качалова это изменение судьбы и внешнего облика его героя было внутренне оправданным. Он естественно превращался в штатского человека, каким Тузенбах был, по существу, с начала своей взрослой, сознательной жизни.

Качалов ни в какой мере не стремился показывать в Тузенбахе черты обрусевшего остзейского барона, что было одной из задач его предшественника в этой роли. Он создавал образ исключительно по внутренней линии характера. Его задача состояла в том, чтобы наиболее точно и поэтично передать внутренний мир Тузенбаха, его душу подлинно русского человека.

Качалов умел на сцене философствовать вслух, рассказывать сокровенные думы своих героев; они звучали естественно, просто и воспринимались зрителем со всей душевной отзывчивостью и полнотой. А мысли Тузенбаха давали широкий простор философским размышлениям Качалова.

Когда думаешь о зерне исполнения Качаловым этой роли то первое, что всплывает в памяти, — это всеобъемлющая любовь Тузенбаха к жизни, к труду, к природе, к музыке, к чудесной девушке Ирине — младшей из трех сестер.

Качалов в Тузенбахе играл не только любовь к жизни, но и возвышенное упоение жизнью. Вот в последнем действии он прощается с Ириной перед дуэлью, ему осталось жить считанные минуты, но и в этот последний час Тузенбаха артиста привлекало не ощущение надвигающегося мрака, а торжественный гимн жизни. С необычайной просветленностью Качалов произносил: «Мне весело. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» И далее: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе». Это утверждение жизни звучало у Качалова основной мелодией в конце спектакля.

Без всякого подчеркивания, просто и вместе с тем значительно звучали у Качалова пророческие слова Чехова, вложенные писателем в уста Тузенбаха: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь 25 – 30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»

Много лет спустя, в 1928 году, в юбилейном спектакле Художественного театра Качалов последний раз в своей жизни играл Тузенбаха на сцене МХАТ. В программу юбилейного вечера был включен первый акт «Трех сестер». Зрительный зал был охвачен необычайным волнением, когда Качалов произнес это пророчество Чехова. В самих интонациях артиста появилась в этом спектакле особая четкость и твердость. Он передавал не только предчувствия Тузенбаха, но и новые чувства человека, дожившего до великой эпохи, когда полностью осуществились самые смелые и светлые мечты чеховских героев.

В Тузенбахе Качалов давал не только «чеховское», но и свое, «качаловское». Это качаловское заключалось в страстной ненависти ко всему отжившему, затхлому, пошлому в жизни и гармонично сочеталось с верой в то, что наступит новый строй человеческих отношений, за который надо бороться.

Исполнением Тузенбаха Качалов доставил искреннюю радость Чехову. Он говорил Качалову: «Чудесно, чудесно играете Тузенбаха... Чудесно...» И в письме к Сулержицкому от 5 ноября 1902 года Чехов писал: «Отсутствие Мейерхольда незаметно; в “Трех сестрах” он заменен Качаловым, который играет чудесно».

Тузенбах Качалова был и остался любимейшей ролью артиста и одним из любимейших чеховских героев у многих и многих тысяч зрителей. Сменялись в Художественном театре поколения его посетителей, вчерашние юноши становились взрослыми людьми, новые юноши занимали места на галерке и в партере, но качаловский Тузенбах не старел и оставался неувядающим. Каждый, кто приходил на спектакль «Три сестры», испытывал то же сладкое волнение, какое охватывало зрителей МХТ на заре века.

Тузенбах Качалова стал воистину одним из тех вечных образов театра, которые остаются на всю их сценическую жизнь источником самых светлых чувств и побуждений. Им не угрожает забвение в книгах по истории театра. Только с годами тузенбаховская «тоска по труде», овевая неистребимой верой Чехова в «невообразимо прекрасное будущее», все острее воспринималась демократическим зрителем, ощущавшим приближение великих революционных событий.

Тузенбах был новой ролью Качалова, но «Три сестры» осенью 1902 года не были новым спектаклем Художественного театра. Новыми постановками сезона были «Мещане», «Власть тьмы» и величайший триумф театра — «На дне». Произошла наконец долгожданная встреча Художественного театра с Горьким, которого Станиславский назвал «главным начинателем и создателем общественно-политической линии» в МХТ. Горький дал возможность театру отразить «общественно-политическое настроение недовольство, протест, мечтания о герое, смело говорящем правду». Горький принес на сцену Художественного театра идей социалистической революции и первый образ пролетария-революционера, он создал в театре новый драматургический стиль, без чеховских полутонов, энергичный и стремительный ритм.

Качалов не был занят в «Мещанах»; в «На дне» ему была поручена роль Барона. Если в Тузенбахе творческую сферу Качалова составляли лирика и юмор, то теперь на смену им пришли ирония и сатира. В новом свете предстал его замечательный талант.

Работа Качалова над ролью Барона превосходно рисует его творческий метод. В своей подготовительной работе Качалов прежде всего шел от указаний Горького на прошлую жизнь опустившегося «на дно» Барона. Качалову был важен каждый намек на то, чем был Барон раньше. Вот Барон говорит Луке: «Я... бывало... проснусь утром: и, лежа в постели, кофе пью... кофе! — со сливками... да!» Качалов живо представлял себе и эту сибаритскую «идиллию»,

и то, как Барон служил в казенной палате, растратил деньги, был под судом и дошел до положения босяка. Качалов играл конец судьбы Барона, но видел ее начало.

Со слов самого Горького мы знаем, что он нашел своего Барона в нижегородской ночлежке, что у безыменного героя пьесы был двойник в лице барона Бухгольца, действительно скатившегося на дно жизни. Качалов рассказывает: «Алексей Максимович даже прислал мне его фотографии, в группе с другими босяками и отдельный портрет. Кое-чем из этих снимков я воспользовался для грима. Понравился мне “паричок”, и форма головы, и цвет жидких, коротко стриженных, очень блондинистых волос. Пригодилось кое-что и в выражении глаз, наивных и недоуменных. Но все остальное — костюм, поза, положение рук, чисто выбритое лицо — было не типично и мало говорило моей фантазии...»

Подлинный барон-босяк не разбудил фантазии Качалова. Поэтому он наблюдал за другими босяками, которых «встречал на московских улицах около “питейных заведений”, церквей и кладбищ». Это были, по выражению Качалова, «живые модели». Но поскольку он хотел играть не только итог жизни Барона, поскольку его интересовала кривая падения, ему, по его собственному признанию, больше всего помогли живые модели из подлинных «аристократов», с которыми он специально знакомился для Барона и «мысленно переодевал их в босяцкие отрепья».

Идя в своей работе от изучения камер-юнкеров, графов и князей, он не видел ничего необычайного в том, что эти пустые, внутренне ничтожные титулованные люди могут оказаться на дне жизни. С первого же появления Качалова на сцене в его игре чувствовалась особая ироничность. Перевоплощаясь в Барона, он в то же время как бы глядел на него со стороны. Он добивался того, чтобы лохмотья и отрепья воспринимались зрителем как остатки того элегантного фрака, в котором когда-то появлялся Барон на светских приемах и вечерах. На всем был тонкий налет угасшего «аристократизма».

В общении Барона с товарищами по несчастью Качалов вносил разнообразнейшие оттенки. То это была неудержимая наглость, то озлобленность, то издевательство, то гаденькая трусость, то вспышки безнадежности и отчаяния. В изображении Качалова Барон не был человеком большого ума или настоящего сердца. Как в дни своего благополучия, так и теперь, в пору своего падения, его Барон скользил по самой поверхности жизни и только временами понимал, какое несчастье разразилось над ним. Проходило мгновенье — и снова текла привычная жизнь паразита, сутенера, шулера, пьянчуги, который может ради стакана водки стать на четвереньки и лаять по-собачьи.

К Барону Качалов относился без малейшей жалости, и от этого все более и более острой становилась его сатирическая характеристика, еще более оттенялись полная никчемность и ничтожество Барона. Сохраняя все индивидуальное своеобразие изображаемого персонажа, Качалов в Бароне достигал яркой типичности. Он сумел вскрыть все то крупное и важное, что

было вложено Горьким в скупую и сжатую роль Барона. Этот сатирический образ качаловского Барона в его позднейшей сценической редакции незадолго до смерти великого артиста запечатлело звуковое кино.

После Тузенбаха и Барона Качалов стал подлинным чеховским и горьковским актером. Он до конца овладел своеобразием драматургического стиля обоих драматургов, их лирикой, юмором, сатирой и пафосом.

В конце 1903 года, после того как Качалов имел такой выдающийся успех в роли Юлия Цезаря, в которой он показал свое необыкновенное искусство исторического портрета, он начал работу над ролью Пети Трофимова в новой, оказавшейся последней, пьесе Чехова «Вишневый сад». По его собственному выражению, роль эта родилась у него «без всяких мук». Н. Е. Эфрос в своей книге поясняет эту легкость следующим образом: «Качалов уже испытал себя в более сложной характеристике, и был у него, наверное, запас непосредственных наблюдений, хранила их его память. Лежали готовыми в его душе чувства Пети Трофимова, его настроения оптимизма и наивного эгоизма. Наконец, так легко было ему облечь все это в тонкую внешность, близки были чеховские думы, чеховская лирика, весь чеховский строй». Все это до известной степени верно. Но, думается, что дело обстояло гораздо сложнее и интереснее.

Впоследствии в связи с ролью Карено в пьесе «У врат царства» Качалов так охарактеризовал зерно образа Пети: «Бунт Пети Трофимова или Карено — это подлинно человеческий, благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, никчемности тогдашнего нашего общества». Конечно, в рассуждениях Трофимова много противоречивого, нелогичного, но Качалов в общие слова, в общие формулировки Трофимова, казалось, вносил огонь тех политических споров и интересов, которыми жила революционная молодежь на рубеже XX века и в которых он сам участвовал. В биографии Качалова читаем о ранней, петербургской поре его студенчества (90-е годы): «Часто, отбыв долгую репетицию, он бежал на Петербургскую сторону, на политическую вечеринку виленцев, где жарко воевали марксисты и народники, азартно разбирались “Наши разногласия” и разносились вдребезги “субъективный метод” и Михайловский. А в театр на репетицию Качалов не раз приносил вместе с тетрадкой роли Том Бельтова “Плеханова. — Н. В.). И платил дань увлечению марксизмом».

По всему своему облику Качалов — Петя Трофимов был и «вечным студентом» и «облезлым барином», он был неказист на вид, у него «смешно», как говорит Раневская, росла бородка, его серая студенческая тужурка поистерлась и обтрепалась за годы «вечного» студенчества, он был, конечно, чудаковат, но в то же время необыкновенно привлекателен. В основе всего душевного строя Пети лежала та заразительная и звонкая тема бунтарства, которую так ценил Качалов. Трофимов, как и Тузенбах, любил рассуждать вслух, но у Качалова на этот раз философствование чеховского героя имело

новое, энергичное звучание: он произносил слова Трофимова с необыкновенной силой и убедительностью. Вот почему так ликующе звучал призыв Трофимова: «Вперед! Мы идем неудержимо к яркой звезде, которая горит там вдали! Вперед! Не отставай, друзья!» И было понятно, что восторженная Аня могла любить такого Трофимова, и было понятно, что у Трофимова и Ани в их чувстве было так много весенней радости, и так весело произносились ими заключительные слова: «Прощай, дом! Прощай, старая жизнь! Здравствуй, новая жизнь!..»

Те, кто имел счастье видеть Качалова в Тузенбахе и Трофимове, всегда будут помнить эти образы, сохранявшие свое очарование на протяжении всей их сценической жизни. И впоследствии, когда Качалов возвращался к Тузенбаху и Трофимову на своем творческом вечере или концерте, он сохранял в этих выступлениях всю свежесть своей молодой игры. Перед зрителем, даже без всякого грима, происходило перевоплощение Качалова в Трофимова, Тузенбаха, по-прежнему вдохновенно звучали слова Тузенбаха о надвигающейся буре, по-прежнему Петя Трофимов со всей восторженной верой приветствовал новую жизнь. И это была не только молодость чеховских героев, но и духовная молодость самого Качалова.

«Вишневый сад» был сыгран в январе 1904 года, и в том же году, но уже в следующем сезоне, Художественный театр поставил «Иванова». Этой постановкой театр почтил память Чехова, скончавшегося летом 1904 года.

Написанный в конце 1880-х годов, «Иванов» по своей драматургической манере отличался от последующих пьес Чехова, в нем еще не проявилось новаторство Чехова в области драматургической формы. Тем не менее первый акт пьесы Немирович-Данченко считал «одним из лучших чеховских ноктюрнов».

Вл. И. Немирович-Данченко, ставивший «Иванова», в своем режиссерском экземпляре подробно характеризует и время действия пьесы и образ самого Иванова. Немирович-Данченко пишет: «Действие “Иванова” относится к концу 70-х и началу 80-х годов. Эта полоса русской общественной жизни носит название “эпохи безвременья”. Николай Алексеевич Иванов, неприменный член по крестьянским делам присутствия, — может быть, один из самых ярких, если не самый яркий литературный тип этой эпохи». Он принадлежит к тем, кто «надорвались в борьбе и обратились в “безвременных инвалидов”». По выражению Немировича-Данченко, «Иванов — тип такого надломленного борьбой человека. Неудовлетворенный и неудовлетворимый. Изживший благороднейшие порывы молодости и охваченный унынием и безволием».

Когда театр поручил Качалову роль Иванова, он сначала не мог найти к ней своего актерского ключа. Ему хотелось играть Боркина — родственника Иванова, управляющего имением, человека наглого и пронырливого. По своей жанровой сочности роль Боркина давала Качалову возможность вылепить интереснейшую характерную фигуру, а он всегда любил играть характерные роли. Но Вл. И. Немировичу-Данченко и К. С. Станиславскому удалось в конце концов расшевелить актерскую фантазию Качалова, и он создал крупный и

типичный образ.

Играя Иванова, актеру легко идти от неврастеничности героя, от его Душевной надорванности, от всевозможных черт, рисующих болезненную психику. Но для Качалова самой важной была тема «падения орла», мотив крушения значительного человека. Недаром Станиславский в одной из своих черновых записей назвал Иванова «раненым львом». Такая трактовка Иванова возбудила интерес Качалова к этой трудной роли, которую, кстати сказать, он играл еще в 1896 году в одном из дачных спектаклей. Но вряд ли этот ранний Иванов в исполнении Качалова шел дальше чисто внешних приемов игры. Иванов 1904 года был для него человеком, которого один из критиков того времени правильно назвал «явлением русской жизни». Качалов давал в Иванове социальную характеристику.

Внешне Качалов был очень прост, изящен, смягчал, а не усиливал проявления ивановской неврастеничности. Он тонко выделял в Иванове и его самолюбование, стремление к позе, «рисовку человека, привыкшего к тому, чтобы на него смотрели и слушали». Возвращаясь к Иванову в разные годы своей творческой жизни, Качалов каждый раз вносил в свое исполнение новые и новые оттенки. Порой казалось, что он смотрит на Иванова со стороны, играя не только характер действующего лица, но и свое отношение к нему. Но самым главным в этой эволюции образа Иванова было укрупнение типических черт. Чеховский образ «лишнего человека» 80-х годов получал свое подлинное и яркое воплощение.

Вслед за Ивановым Качалов сыграл роль еще одного интеллигента, уже не 1880-х, а начала 1900-х годов. Это был ученый-химик Павел Федорович Протасов в пьесе Горького «Дети солнца». Свою новую пьесу Горький написал во время заключения в Петропавловской крепости после 9 января, Художественный театр показал «Дети солнца» в октябре 1905 года, когда страна была охвачена вихрем революционных событий.

Репетиции шли в исключительно нервной и возбужденной атмосфере. Не ладилось с режиссурой. Вначале «Дети солнца» ставил Станиславский по своему плану, потом этот план был радикально переработан Немировичем-Данченко.

Быть может, все это вместе взятое не дало возможности Качалову довести исполнение роли Протасова до окончательной отделки. В одной из своих статей он признается: «Вообще смутно помню мою работу над этой ролью». И все же Качалов своими высказываниями дает возможность представить себе, как он трактовал образ Протасова.

Качалов пишет: «... моделью для молодого ученого Протасова (“Дети солнца”) был для меня молодой профессор Московского университета, талантливейший ученый-физик П. Н. Лебедев, пользовавшийся огромной любовью студенчества, обаятельный в кругу своей семьи и друзей, весь сосредоточенный на своей науке, глухой к шуму “улицы”, к гулу надвигавшейся первой революции».

В этих словах Качалов отлично охарактеризовал все противоречия не

только Лебедева, но и Протасова. Да, конечно, Горький в «Детях солнца» ставил резко и гневно вопрос об отрыве интеллигенции от народа, язвительно употреблял выражение «дети солнца» по отношению к людям так называемого «чистого искусства» и «чистой науки». И тем не менее его Протасов был образом истинного ученого. Иначе Горький не вложил бы в уста Протасова таких восторженных слов о науке, о химии, которые звучат как настоящий гимн человеческому знанию. «Но прежде всего и внимательнее всего изучайте химию, химию! — говорит Протасов. — Это изумительная наука, знаете! Она еще мало развита, сравнительно с другими, но уже и теперь она представляется мне каким-то всевидящим оком. Ее зоркий, смелый взгляд проникает и в огненную массу солнца, и во тьму земной коры, в невидимые частицы вашего сердца, в тайны строения камня и в безмолвную жизнь дерева. Она смотрит всюду и, везде открывая гармонию, упорно ищет начало жизни... И она найдет его, она найдет!»

То, что автор видел в Протасове настоящего ученого, подтверждает один из вариантов пьесы, опубликованный уже в наши дни. В этом варианте Протасов является автором научной книги, видимо, представляющей значительную ценность.

Разумеется, одной из самых главных тем «Детей солнца» является грозное предостережение людям науки и искусства, замыкающимся в «башни из слоновой кости», потерявшим связь с народом. Но есть в пьесе и другое: есть настоящий и обнаженный конфликт ученого Протасова с хищной буржуазией в лице Назара Авдеевича и его сына Миши. Назар Авдеевич — ростовщик, приобретший у Протасова его дам. Он вместе со своим сынком только и думает, как всеми правдами и неправдами увеличить свой капитал. Зная, что Протасов занимается химией, Миша и его папенька замышляют завести химический завод. Назар Авдеевич говорит Протасову: «А видите-с... сын мой кончил коммерческое училище и вышел очень образованный человек. Насчет промышленности очень он сообразителен... вот и я возымел охоту к расширению русской промышленности... для чего думаю заводик поставить, чтобы пивные бутылки выдувать...»

В другой сцене Миша говорит Протасову: «А видите ли, есть у нас идея: выстроить химический завод, а вас взять управляющим...» Изумленный Протасов отвечает: «Позвольте... как это — взять? Что я — мешок? Вы несколько странно выражаетесь...» Но Мишу не смущает это, и хотя Протасов категорически заявляет, что «техническая химия» его «не интересует», Миша убежден, что Протасов должен будет передумать («средства ваши нам известны», — говорит Миша ученому).

Такой Протасов, подлинный ученый, враг хищника Назара, был, несомненно, близок Качалову. Качалова привлекала мечта Протасова принести своими открытиями счастье человечеству. Вот во имя этой мечты Протасов и не желает быть взятым, как мешок, Назарами Авдеевичами и их наследниками.

С. Н. Дурылин сохранил интереснейшую запись своего разговора с В. И. Качаловым по поводу того, как надо играть Протасова. Эта запись относится уже к годам советской власти. «Несколько лет тому назад, —

рассказывает Дурылин, — на просмотре спектакля “Дети солнца” в одном из московских театров, он мне сказал:

— Не понимаю, зачем все они (он разумел исполнителей роли Протасова) берут на себя обязательство “разоблачать” и “обличать” Протасова. Ведь Горький любит его, как большого ребенка с великой мечтой о человеке, который вырвет у природы ее глубокие чудесные тайны.

Качалов наизусть прочитал при этом отрывок из монолога Протасова: “Наступит время, из нас, людей, из всех людей, возникнет к жизни величественный, стройный организм — человечество!.. Настоящее — свободный, дружный труд для наслаждения трудом, и будущее — я его чувствую, я его вижу — оно прекрасно. Человечество растет и зреет. Вот жизнь, вот смысл ее!”

— Разве это достойно осмеяния? — спросил Василий Иванович, прочитав этот отрывок».

Так у Качалова положительное в Протасове преобладало над тем отрицательным, что разоблачил Горький в интеллигентах, которых он назвал «детьми солнца». Но и это положительное принадлежало Горькому.

Вот почему, хотя образ Протасова и остался для Качалова артистическим эскизом, — даже в этом эскизе он с исключительной тонкостью обнаружил тот «второй план» роли, который подсказал ему драматург.

Иванов и Протасов были последними ролями В. И. Качалова в пьесах Чехова и Горького, сыгранных им в период 1900 – 1905 годов.

О том, какое значение имел Чехов для творчества Качалова, он сам прекрасно сказал в статье, напечатанной в 1938 году в «Правде». «С Чеховым мы простились в годы юности МХАТ, — писал Василий Иванович. — Он давно уже стал нашей историей и в то же время неиссякающим живительным источником правды на сцене, в каждой репетиции, в любом спектакле до сих пор. Это он первый заставил нас отдаться искреннему переживанию в его “будничных” пьесах, в которых ничего нельзя было играть нарочно, — с радостью отказаться от всего внешне выигрышного, привычно актерского, ради большой, горячей и волнующей правды жизни, возникавшей в его образах, в почти неуловимых порою оттенках чувств и настроений. С чеховскими ролями мы сживались, как с родными людьми. И самого Чехова полюбили, как родного»¹.

Чехов научил Качалова в эти годы мечтать о прекрасном будущем, Горький — бороться за это будущее. Горький закалил творческую волю Качалова, вложил в его душу ненависть ко всяким «каретам прошлого», вручил бич сатиры. Горький для Качалова, как для всех передовых слоев русского общества, был буревестником. Недаром, выступая на горьковском вечере в Берлине в 1906 году, Качалов выбрал для своего чтения «Песню о Буревестнике», которую он и впоследствии читал с необыкновенным подъемом.

¹ «Правда», 19 октября 1938 г.

II

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед Художественным театром новые, величественные горизонты. Только в условиях советского общества Художественный театр стал тем подлинно народным театром, о создании которого Станиславский и Немирович-Данченко мечтали еще в конце 90-х годов прошлого столетия. Вл. И. Немирович-Данченко с присущей ему четкостью мысли говорил, что «искусство не может быть аполитичным, даже по своей природе», и естественно, что «то “горьковское”, что во время всеобщей реакции начало в театре таять, ворвалось с силой покоряющей и утверждающей новую эпоху Художественного театра». Когда же в 1932 году Художественному театру было присвоено имя Горького, В. И. Качалов написал следующие знаменательные строки: «Высоко ценя Алексея Максимовича не только как драматурга, автора “На дне” (пьесы, которая не сходит с репертуара нашего театра в течение 30 лет), чувствуя его огромную силу не только как писателя-художника, но и как писателя-трибуна, бойца, публициста и мыслителя, глубоко уважая и любя его как человека, я выражаю живейшую радость по поводу того, что нашему театру дано прекрасное, светлое, всему нашему Союзу дорогое имя Горького».

Прежде чем сыграть новую горьковскую роль Захара Бардина в пьесе «Враги», Качалов сумел выразить горьковское отношение к жизни, когда он стал играть в очередь со Станиславским Гаева в «Вишневом саде». На этот раз это не было только дублерством. Качалов внес в трактовку Гаева решительные изменения.

Станиславский окружал Гаева юмором и лирикой. Для него этот старый барин являлся как бы большим ребенком, за которым, как нянька, ухаживает старый Фирс. Гаева — Станиславского нельзя было не пожалеть, когда в третьем действии, после продажи с торгов вишневого сада, он возвращался домой с коробочкой неизвестно зачем купленных анчоусов. И зрители невольно сочувствовали этой драме старого, никому не нужного, лишнего человека.

Качалов посмотрел на Гаева глазами сатирика. Как художник он не испытывал к Гаеву никакой любви. Для него этот владелец вишневого сада, брат легкомысленной Раневской, по существу, являлся трутнем и паразитом. Качалов, как судья, произносил своей игрой обвинительный приговор этому последнему отпрыску угасающего дворянского рода.

Но сатира Качалова не становилась нарочито тенденциозной. В его Гаеве было много милых и смешных мелочей, какая-то старческая суетливость, детская наивность, житейская неприспособленность. И все же, глядя на качаловского Гаева, можно было видеть, что Качалов не забыл, во имя чего и против кого бунтовал его Петя Трофимов. И смотря на Гаева глазами Трофимова, Качалов давал в Гаеве замечательный образ лишнего человека без всяких кавычек.

До конца своих дней Качалов не переставал любить Чехова и как драматурга и как беллетриста. Кроме Гаева, он играл в очередь со Станиславским Астрова. А с какой нежностью читал Качалов в радиопостановке чеховскую «Каштанку» и с какой проникновенной

мудростью — «В овраге»! Как он волновался, когда в новом спектакле «Три сестры» должен был играть Вершинина в новом своем понимании этой роли. Это выступление не состоялось, и, несомненно, мы потеряли возможность увидеть еще одно большое создание Качалова как чеховского актера. Участники последней постановки «Дяди Вани» с благодарностью вспоминают, как Василий Иванович приходил на репетиции и, вместо советов, с увлечением читал актерам целые акты. Он никогда не был режиссером, но умел заражать товарищей-артистов своим отношением к искусству. Его толкование образов через непосредственное чтение сценического текста имело громадное воспитательное значение.

Если уже в Гаеве Качалов проявлял горьковское отношение к жизни, то истинно горьковским актером он вновь предстал 10 октября 1935 года, когда в первый раз был показан спектакль «Враги», в котором Качалов играл Захара Бардина.

В истории Художественного театра эта премьера — громадное событие его творческой жизни, новое слово в русском сценическом искусстве.

Вл. И. Немирович-Данченко, который вместе с М. Н. Кедровым работал над постановкой «Врагов», обратился к Алексею Максимовичу Горькому с письмом, в котором мы находим следующие замечательные строки: «Должен признаться Вам, что с работой над “Врагами” я по-новому увидел Вас как драматурга. Вы берете кусок эпохи в крепчайшей политической установке и раскрываете это не цепью внешних событий, а через характерную группу художественных портретов, расставленных как в умной шахматной композиции. Сказал бы даже — мудрой композиции. Мудрость заключается в том, что самая острая политическая тенденция в изображаемых столкновениях характеров становится не только художественно убедительной, но и жизненно объективной, непреодолимой. Вместе с тем Ваша пьеса дает материал и ставит требования особого стиля, — если можно так выразиться — стиля высокого реализма. Реализма яркой простоты, большой правды, крупных характерных черт, великолепного, строгого языка и идеи, насыщенной пафосом. И вот “Враги” я считаю лучшим современным драматическим спектаклем и одним из лучших в истории Художественного театра»¹.

В статье «Зерно спектакля» Вл. И. Немирович-Данченко характеризует идейную сущность («зерно») «Врагов»: «Зерно крепко, четко уже в самом названии пьесы. С одной стороны, — рабочий класс; с другой стороны, — помещики, фабриканты, эксплуататоры. Направо — злейшие из них, Михаил Скроботов, его компаньон Бардин с женой, генерал, ротмистр, офицер и т. д. Налево — рабочие, среди которых Синцов. Каждая фигура очерчена жизненно, оригинально и сценично. Каждая фигура дает актерам материал для мастерства, для фантазии, для создания интересных образов. Но все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма. «Искусство», М., 1952, стр. 140.

лагерей»¹.

Если ко всему этому добавить высказывания Вл. И. Немировича-Данченко о новом, синтетическом восприятии образа, в котором ярко сливаются чувствования классовые, жизненные и театральные, — то перед нами будет целая программа работы Художественного театра на новом этапе его жизни. «Враги» оказались той постановкой, в которой с исключительной полнотой был осуществлен принцип партийности в искусстве.

В спектакле «Враги» были заняты лучшие артисты среднего и старшего поколений Художественного театра, и первыми в списке действующих лиц стояли В. И. Качалов и О. Л. Книппер-Чехова, игравшие чету Бардиных — Захара и Полину. Вл. И. Немирович-Данченко так характеризовал Захара Бардина: «Тип расхлябанного интеллигента из помещиков-фабрикантов, воображающий из самовлюбленности, что он может найти мир с рабочим классом путем каких-то индивидуальных бесед и рассуждений. Но за всеми его попытками уговорить, найти мир путем соглашения непрерывно светится в самой основе его отношения к рабочим — та же враждебность»².

С таким толкованием образа Бардина совпадало и понимание этой роли Качаловым. Он говорил: «... я отчетливо ощутил необходимость показать, как сочетаются в нем показной гуманизм с заботой о собственной шкуре, разговоры о культуре со стремлением к наживе, боязнью всего, что могло бы помешать собственному благополучию... Это вовсе не обособленное существо, это рупор своего класса».

Играть Бардина как рупор его класса было основной задачей Качалова. Он работал тем же методом «живых моделей», который ему помог создать блистательный образ Барона в «На дне». Он наделил Захара Бардина характерными чертами, которые, как он говорил, ему «удалось наблюдать у либеральных помещиков, у кадетов». Созданный таким путем реальный образ он и стремился довести «до пределов сатиры».

В связи с исполнением Качаловым роли Захара Бардина следует вспомнить статью В. И. Ленина «Памяти графа Гейдена», напечатанную в 1907 году в сборнике «Голос жизни».

В. И. Ленин в своей статье так характеризовал Гейдена: «Образованный контрреволюционный помещик умел тонко и хитро защищать интересы своего класса, искусно прикрывал флером благородных слов и внешнего джентльменства корыстные стремления и хищные аппетиты крепостников, настаивал (перед Столыпинскими) на ограждении этих интересов наиболее цивилизованными формами классового господства. Все свое “образование” Гейден и ему подобные принесли на алтарь служения помещичьим интересам»³.

Таким волком в овечьей шкуре выглядел у Качалова и Захар Бардин.

По пьесе Захару 45 лет, но Качалов делал его значительно старше. Он придал ему какой-то особо слащавый облик. Лысый, в очках, с расчесанной

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 159.

² Там же, стр. 160.

³ В. И. Ленин. Соч., т. 13, стр. 39 – 40.

надвое бородой, в летнем фланелевом костюме «в полоску» Бардин был необычайно благообразен. От него веяло тем комфортом, которым было пропитано все его существование.

Начиная с первого появления Бардина и до последних, заключительных сцен, Качалов играл в мягкой и, казалось бы, благодушной манере. Он «рассуждал», украшая свою речь всеми завитками и прикрасами либерального болтуна, с удовольствием слушающего самого себя. Вот Бардин говорит: «Мы же европейцы, мы — культурные люди!», и эти слова — «европейцы», «культурные люди» — в устах Качалова были полны медоточивого самоупоения. Бардин как бы сам признается: «Хочется быть справедливым... Крестьяне мягче, добродушнее рабочих... с ними я живу прекрасно!.. Среди рабочих есть очень любопытные фигуры, но в массе — я соглашаюсь — они очень распухшие...» Когда Бардин — Качалов произносил на сцене подобные сентенции, его голос журчал, как ручей, и каждую фразу он смаковал, как лакомую еду. Создавая такую маску либерала, Качалов нет-нет да и показывал звериный оскал, неприкрытый страх перед рабочими, желание во что бы то ни стало спасти свою шкуру.

По ходу действия Бардин соприкасается с различными представителями обоих лагерей — пролетарского и буржуазного. Вот он беседует со своей женой Полиной (которую Немирович-Данченко характеризовал следующими словами: «Его жена — якобы проливающая слезы о том, что когда закроют фабрику, безработные останутся голодными, — в самой основе своей глубоко враждебна рабочему классу»), — и сколько маниловских оттенков появляется в разговоре супругов Бардиных. Качалов и Книппер-Чехова вели эти беседы с тонкой, едва уловимой усмешкой, нигде не выходя за пределы создаваемых ими образов. В разговорах с рабочими Бардин — Качалов пытается быть добреньким-добреньким наставником. А когда ему приходится соприкоснуться с бравыми представителями полицейской власти — какой страх появляется в его глазах! Все эти переходы у Качалова были сделаны так убедительно и логично, что зритель чувствовал истинную суть трусливого, блудливого на словах и жестокого на деле либерала. Каким злым огоньком вспыхивал порой взгляд Бардина — Качалова, и как быстро этот огонек злобы вновь скрывался за той же улыбкой умиления, которую Бардин выдавливал на своем обрюзгшем лице.

У Горького есть ремарка, относящаяся к самому концу пьесы. Идет допрос арестованных рабочих. В дверях стоят дамы бардинского дома — Клеопатра и Полина; сзади них — Татьяна и Надя. Горький пишет: «Через их плечи недовольно смотрит Захар». Мимическая игра Качалова в этот момент выражала не только недовольство, но и злорадство, страх и удовлетворение. Его лицемерие достигало тут своей высшей точки, это был истинный Тартюф русского либерализма.

В ансамбле «Врагов», созданном Художественным театром, Захар Бардин в исполнении Качалова занимал одно из самых ярких мест. Но при этом Качалов все время находился в теснейшем общении с окружающим его миром, он подчинял свою игру задачам целого, ни на одну минуту не забывая, что «Враги» — это целостный спектакль больших общественных идей, острой

социальной направленности, что дело идет о новом прочтении одной из лучших пьес Горького. Его Бардин — это мастерски написанный портрет «либерального» помещика и фабриканта начала века, портрет, созданный художником советской эпохи, советского мировоззрения.

Однажды во «Врагах» Качалову пришлось экспромтом сыграть роль другого Бардина, Якова — брата хозяина фабрики, «неудачника в любви», человека, раздираемого сомнениями, говорящего про себя, что он «лишний человек». И в этой неожиданно сыгранной роли Качалов создал как бы «на лету» истинно горьковский образ.

И еще один горьковский образ был создан в послеоктябрьские годы Качаловым. Это образ Сатина в литературном монтаже последило действия «На дне». В этом концертном исполнении Качалов пользовался только интонациями и красками своего полнзвучного голоса. Но этого было достаточно, чтобы у слушателей получалось полное впечатление, что перед ними и настоящий Сатин и настоящий Барон. Вот Качалов со всей мощью бросает в зрительный зал знаменитые горьковские слова: «Всё — в человеке, всё для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга!.. Человек! Надо уважать человека! Не жалеть... не унижать его жалостью... уважать надо! Выпьем за человека!» А рядом с пафосом Сатина дробно и визгливо звучат реплики Барона... И не верилось, что это тот же самый Качалов, голос которого только что, подобно органу, вдохновенно звучал в здравнице человеку. Так изумительно было это творческое раздвоение великолепного чтеца-художника.

В чеховском репертуаре Качалов, по существу, исчерпал все сценические возможности и для него почти не оставалось новых чеховских ролей, но в пьесах Горького он сыграл обидно мало, хотя по характеру своего пламенного и боевого реализма был истинным актером Горького. С годами горьковское отношение к жизни все более и более определяло зрелое творчество Качалова.

«Мои университеты». Так говорил Качалов о Чехове и Горьком. В этих «университетах» он до конца понял, что «творчество — это самозабвенное служение искусству народа», что художник должен «любить жизнь, пытливно познавать ее, учиться прекрасно о ней рассказывать и вдохновенно ее воспроизводить». Образы Чехова и Горького, вдохновенно воспроизведенные Качаловым, навсегда останутся в истории театра, как великий пример самозабвенного служения народу.

Н. М. ГОРЧАКОВ

В. И. Качалов — Чацкий (1906 – 1938)

«Реставрирование “Горя от ума” было волнующей мечтой Художественного театра с первых лет его существования», — писал Вл. И. Немирович-Данченко, вспоминая историю первой постановки комедии А. С. Грибоедова в МХТ в

1906 году¹.

К этому следует добавить, что спектакль 1906 года явился первым опытом постановки русской классической комедии на сцене Художественного театра, снискавшего себе к тому времени громкую славу блестящим сценическим воплощением пьес Чехова и Горького — драматургов-новаторов и современников театра, — но не имевшего еще в своем репертуаре замечательных драматических произведений Гоголя, Пушкина, Тургенева, Островского².

Решение о постановке «Горя от ума» руководители театра приняли еще в 1903 году, а с начала 1904 года начались непосредственные работы по подготовке спектакля, который должен был пойти осенью 1905 года.

Однако задачи сценического обновления бессмертной комедии А. С. Грибоедова, которые поставили перед собой К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, были столь велики и разносторонни, что к осени 1905 года спектакль еще не был готов. Кроме того, в августе М. Горький отдал Художественному театру свою новую пьесу — «Дети солнца». Было решено, не прерывая репетиций «Горя от ума», первой премьерой сезона 1905/06 года поставить пьесу М. Горького.

Решение это было продиктовано стремлением театра откликнуться на мысли и чаяния той демократически настроенной русской интеллигенции, с которой театр был связан крепкими нитями. В эпоху подъема революционного движения в России пьесы Горького, по выражению К. С. Станиславского, положили начало «общественно-политической линии» в репертуаре МХТ, и каждая новая постановка пьес Горького в Художественном театре становилась общественно-политическим событием, имевшим широкий отклик в стране.

М. Горький был первым русским пролетарским писателем, революционером в литературе, и поэтому Художественный театр, который с первых шагов поставил перед собой цель служить народу своим искусством, поступил глубоко принципиально, поставив в бурные революционные дни осени 1905 года пьесу М. Горького «Дети солнца».

Имел ли значение этот факт для параллельных репетиций «Горя от ума»? Несомненно. Стоит лишь вспомнить, что большая часть главных исполнителей «Горя от ума» во главе с В. И. Качаловым играла главные роли в «Детях солнца»³. Мысли Горького, высказанные им в этой пьесе, не могли пройти мимо них, не задев в их сознании самых волнующих, самых острых вопросов современной действительности.

¹ «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра. ГИЗ, 1923, стр. 19.

² Исключением является «Снегурочка» А. Н. Островского, поставленная театром в сезоне 1900/01 года.

³ Протасов — Качалов (Чацкий), Дмитрий Вагин — Леонидов (Скалозуб), Чепурной — Лужский (Репетилов), Мелания — Книппер (Графиня-внучка), Назар Авдеевич — Москвин (Загорецкий), Яков Трошин — Грибунин (Платон Михайлович) и т. д.

Из воспоминаний деятелей Художественного театра мы знаем, что труппа МХТ горячо реагировала на революционные события в Москве в октябре 1905 года. В театре происходили собрания и совещания, на которых обсуждались политические вопросы, принимались решения о помощи бастовавшим железнодорожникам, печатникам и другим рабочим организациям.

Широко было известно, что Художественный театр на особом счету у «черной сотни» за свое сочувствие революции. Ждали даже нападения черносотенцев на театр.

С 20 октября репетиции «Горя от ума» стали особенно интенсивными. Слишком многое в самом тексте Грибоедова отвечало настроению исполнителей главных ролей пьесы. Поэтому особенно понятен был в эти дни призыв К. С. Станиславского к труппе театра удвоить, утроить, учетверить свой профессиональный труд. Оружием искусства призывал К. С. Станиславский бороться за идеалы свободы и прогресса. Он предлагал отдаться работе с таким напряжением, какое может быть раз в жизни, — не жалея никаких сил, до полного самопожертвования, чтобы оправдать в эти дни свое право на существование. И сам отдавался целиком работе, увлекая всех своим примером. Репетиции «Горя от ума» шли с 9 утра до 9 вечера, так как с начала декабря спектакли были отменены.

В дни московского вооруженного восстания в декабре 1905 года театр прекратил свои работы. Помещение театра было превращено в лазарет. Многие актеры и актрисы стали временно служителями этого лазарета.

На предложение генерал-губернатора Дубасова, после подавления московского восстания, возобновить с 26 декабря спектакли Художественный театр ответил отказом и вскоре добился разрешения уехать в заграничную гастрольную поездку.

«В 1906 году мы уезжали из Москвы с горьким чувством несбывшихся надежд политического и общественного характера, — вспоминал К. С. Станиславский при возобновлении “Горя от ума” в 1925 году, — и поэтому когда на режиссерском совещании (кажется, во Франкфурте) Владимир Иванович предложил поставить по возвращении в Москву первой новой премьерой не “Бранда” и не “Драму жизни”, а “Горе от ума”, все с восторгом единодушно согласилось. Нам почудилось, что через бессмертный текст “Горя от ума” мы сможем донести до зрителя те мысли и чувства, которые волновали нас в те дни...»¹.

Такова была обстановка, в которой ставилось «Горе от ума» в Художественном театре.

26 сентября 1906 года спектакль был впервые показан публике.

Оправдал ли он те надежды, которые возлагали на него режиссеры и актеры Художественного театра?

«Художественный театр очень далек от самообольщения, что ему вполне

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Второе издание, дополненное и переработанное, «Искусство», М., 1951, стр. 163.

удалось осуществить постановку “Горе от ума” так, как он мечтал, приступая к ней», — писал в 1910 году в журнале «Вестник Европы» Вл. И. Немирович-Данченко, подводя итоги этой первой работы Художественного театра над комедией А. С. Грибоедова.

Современная критика уделила большое внимание новому спектаклю «художественников». Самой сильной стороной новой постановки «Горя от ума» на русской сцене все признавали создание в спектакле подлинной «грибоедовской Москвы». «Грибоедовская Москва» с ее историко-бытовым колоритом была тщательно воссоздана театром во всех частях спектакля: в характерах главных действующих лиц; в замечательной сцене вечера у Фамусовых; в образах гостей «со словами», например, г-на Н., г-на Д. или княжен Тугоуховских; в многочисленной толпе родственников и знакомых Фамусова, участвующих в пьесе без слов; в слугах фамусовского дома и в лакеях Хрюминых, Горичей и Скалозуба; в декорациях В. А. Симова и Н. А. Колупаева; в костюмах и деталях обстановки; в отдельных бытовых «приспособлениях» к сценической жизни действующих лиц.

С особенной силой была поставлена сцена сплетни о мнимом «сумасшествии» Чацкого. Она переросла частный случай на вечере у известного московского барина; в замечательном режиссерском рисунке К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко она приобретала большой социально-психологический смысл, резкими критическими чертами характеризуя косность и реакционность дворянских, чиновничьих кругов Москвы 20-х годов прошлого столетия.

Но главное достоинство новой постановки «Горя от ума» заключалось в том, что все основные персонажи спектакля во главе с Фамусовым — Станиславским, Качаловым — Чацким, Лизой — Лилиной, Софьей — Германовой, Загорецким — Москвиным, Графинею-внучкой — Книппер, Репетиловым — Лужским, — все это были сценические образы, правдиво воссоздававшие жизнь грибоедовской эпохи.

«Первая заповедь русского реализма на сцене, представителем которого считается Щепкин, — писал в своей статье о постановке “Горя от ума” Вл. И. Немирович-Данченко, — призывает актера *идти от жизни*»¹.

Идти в своем актерском творчестве «от жизни» — значит творить на основе глубокого проникновения в историческую эпоху и социальную среду, стараться охватить идейные замыслы автора, использовать свои личные наблюдения и опыт.

Так рассматривал свою задачу «реставрации» грибоедовской комедии Художественный театр. Кроме того, как и в первых своих спектаклях, он и в «Горе от ума» стремился всемерно преодолеть те сценические штампы, которые выросли за семьдесят пять лет существования комедии А. С. Грибоедова в репертуаре русского театра.

«Чацкого играл, конечно, героический актер, трагик с крупной фигурой и мощным басом, Софью — актриса с обаятельным голосом и славившаяся

¹ «Горе от ума» в постановке Московского Художественного театра, стр. 24.

тонким умением декламировать нараспев... Фамусова — комик, так называемый “благородный отец”, Лизу — водевильная субретка...» — такие примеры сценического трафарета приводит в тех же своих комментариях к «Горю от ума» Вл. И. Немирович-Данченко.

И вот вместо всех этих «трагиков», «субреток» и «комиков» — «благородных отцов» зрители увидели в новой постановке Художественного театра *живых* людей с их бытовыми привычками и повадками, с их личной жизнью, с мыслями и чувствами подлинных реальных людей своего времени.

Зритель принял новый спектакль Художественного театра с громадным интересом. Критика, относившаяся доброжелательно к МХТ, отдавая должное новаторским устремлениям театра, все же упрекала режиссуру в том, что историко-бытовое «окружение» в спектакле заслонило собой общественную сущность пьесы. Актеров упрекали в преувеличенных заботах о характерности (Станиславский — Фамусов), в опрочении образа (Лилина — Лиза), в искусственной красивости (Германова — Софья), в оригинальных замыслах, не нашедших своего сценического воплощения (Москвин — Загорецкий, Лужский — Репетилов).

Враждебная новаторским начинаниям Художественного театра критика утверждала, что театр подошел к комедии Грибоедова без уважения к традициям русского театра, что он затеял совершить «революцию» в сценических приемах трактовки русской классической драматургии.

Защищая свой новаторский путь к овладению классикой, Художественный театр в то же время привык вкладывать слишком большой смысл в слово *революция*, чтобы позволить себе шутить с этим словом.

«Вся революция, затеянная Художественным театром, — отвечал на эти обвинения Вл. И. Немирович-Данченко, — сводится к тому, чтобы режиссура, вдумавшись в пьесу, в ее психологию и своеобразную, ей свойственную красоту, освободила актеров от трафаретов и тем самым помогла им обнаружить их артистические индивидуальности».

В первую очередь это относилось к исполнению В. И. Качаловым роли Чацкого.

Режиссеры предложили В. И. Качалову очень точный, подробно разработанный по сценам (это ясно из комментариев Немировича-Данченко к «Горю от ума») рисунок роли Чацкого.

«Влюбленный молодой человек — вот куда должно быть направлено все вдохновение актера в первом действии Остальное от лукавого. Отсюда только и пойдет пьеса с ее нежными красками, со сценами, полными аромата поэзии, лирики. Чацкий станет потом обличителем даже *помимо своего желания*».

Эти слова Немировича-Данченко могут служить отправной точкой для того, чтобы представить себе спектакль «Горе от ума» в 1906 году и первое исполнение В. И. Качаловым Чацкого.

Жизнерадостный, молодой, пылко влюбленный в Софью, язвительный и дерзкий в столкновениях со своими противниками — старыми знакомыми из «английского клоба», глубоко переживающий свою личную драму разочарования, разбитых иллюзий, но — что самое главное —

воспринимающий действительность «и сердцем и умом», а не рассудочно холодно, Чацкий — Качалов производил большое впечатление на зрителей новой постановки Художественного театра.

... «К вам Александр Андрейч Чацкий» — взволнованным голосом докладывает Софье молодой слуга, быстро распахивая дверь. И в комнату вбегает Качалов. В стремительном темпе, с ходу, с порога еще он обращается к Софье: «Чуть свет уж на ногах! И я у ваших ног...»

И в том, как целовал Софье руку Качалов, каким юношеским нетерпением увидеть, разглядеть, налюбоваться бесконечно дорогим ему существом были проникнуты слова, движения жесты Качалова, заключалась уже целая гамма любви — чистой и целомудренной, страстной и требовательной...

Ну, поцелуйте же, не ждали? Говорите!

Что ж, ради? Нет? В лицо мне посмотрите.

Удивлены? и только? вот прием!..

Нужны были огромный талант и обаяние Качалова, богатейшие оттенки его чудесного голоса, его виртуозное умение бесконечно варьировать все «пиано» и «форте» своих интонаций, чтобы на одном дыхании провести всю первую сцену — встречу с Софьей. Он согревал теплотой сердечной искренности самые простые слова, окутывая текст то мягкой лирикой, то веселым задором остроумной, колючей сатирической мысли Грибоедова.

Такой восторженной страстности, которой жил, «дышал» Чацкий, такой силы чувства московский зритель не видел еще у Качалова.

... Но есть ли в нем та страсть? то чувство? пылкость та?

Чтоб кроме вас ему мир целый

Казался прах и суета, —

спрашивал как бы самого себя Качалов — Чацкий в сцене объяснения с Софьей в третьем акте, — и отвечал на это всей горечью и болью оскорбленного сердца в финале спектакля.

Силой своего чувства к Софье он увлекал, покорял зрительный зал и в полной мере выполнял художественный замысел своих режиссеров. Но одного чувства любви, одной взволнованности и юношеской пылкости, одной горечи разочарования в своей возлюбленной Качалову было мало для решения образа Чацкого.

Качалов не верил до конца в то, что если он будет, как утверждал Вл. И. Немирович-Данченко, «влюбленным молодым человеком», то потом станет обличителем «даже помимо своего желания». Вернее сказать, Качалов не хотел быть обличителем «помимо своего желания».

«Для меня, — рассказывал Качалов летописцу Художественного театра тех лет критику Н. Е. Эфросу, — Чацкий был прежде всего дорог, как борец, как рыцарь свободного духа и герой общественности. Дорог тот Чацкий, который каждую минуту готов зажечься гневом и ненавистью, или скорбящий об отрицательном характере и окружающего и Софьи, которая плоть от плоти

этого окружающего»¹.

И вот Качалов пробует сочетать в единое художественное целое и замысел режиссеров и свои требования к роли Чацкого.

Он отдается целиком чувству любви в первом акте, он не впадает в преждевременный сарказм и обличение, вспоминая с Софьей дядюшек и тетушек, родных и знакомых фамусовского дома — он веселится душой, смеется, когда живое воображение рисует ему предстоящую встречу с ними, словом: «смеюсь, когда смешных встречаю!» И во втором акте он еще полон воспоминаний, он больше взволнован утром этого первого дня в Москве, чем спором с Фамусовым. «Дым отечества» ему еще «и сладок и приятен». Его насмешки еще не насыщены ядом, и даже монолог «А судьи кто?..» освобожден от своей критической остроты.

Сцена обморока Софьи, первые муки сомнения, первые страдания любви ярче спора с Фамусовым и Скалозубом. Влюбленный юноша еще не уступает места «рыцарю свободного духа».

Высшей степени любовных переживаний достигает Качалов в объяснении с Софьей в начале третьего акта. Веря ей, как другу и товарищу детских игр, подсаживается он к ней на банкетку в конце акта, чтобы поделиться с ней тем «миллионом терзаний», от которого у него накалились в груди и гнев и горечь.

Но монолог о «французике из Бордо» Качалов пробовал произносить с полной силой, от имени своего Чацкого — общественника и «рыцаря свободного духа». И в четвертом акте Качалов также пытался соединить замыслы своих режиссеров со своим ощущением Чацкого. Оскорбленный юноша не только переживал горечь любовных разочарований, но и хотел осознать их причину — тот мир уродов современного ему общества, в котором нет места человеку с сердцем и умом.

Однако Качалову не удавалось без предварительной логической и эмоциональной подготовки изменить уже сложившийся в первом, втором актах и начале третьего (сцена с Софьей) образ «чувствительного» юноши и стать «рыцарем свободного духа» в последующем течении спектакля. И чувство неудовлетворенности односторонним образом Чацкого у зрителя было вполне естественным.

Был ли доволен Качалов своим Чацким?

По свидетельству Н. Е. Эфроса, Качалов, рассказывая о своей работе над Чацким в этой первой постановке Художественного театра, сказал ему: «Так ничего и не вышло».

Нет причины не верить Н. Е. Эфросу. Но нужно помнить ту необыкновенную творческую взыскательность к самому себе, к своим работам, которой отличался Качалов. Трудно было бы ожидать, зная скромность Качалова, чтобы он сказал о себе в роли Чацкого: «Неплохо у меня получилась эта роль!»

Необходимо принять в расчет и то, что самому Н. Е. Эфросу первоначальное исполнение Качаловым роли Чацкого не понравилось, и он с

¹ Н. Эфрос. В. И. Качалов. Изд. «Светозар», 1919, стр. 67.

удовлетворением отмечает в своей книге, что его тогдашняя оценка «вполне совпадает» с вышеприведенной самокритикой Качалова.

Критика отмечала, что стремление режиссеров театра донести общественное звучание «Горя от ума» через одно только правдивое, жизненное раскрытие в сюжете пьесы личной драмы Чацкого и подчеркивание бытовых взаимоотношений других действующих лиц не оправдалось. Стремление Качалова в некоторых сценах трактовать Чацкого как героя-«общественника» критика воспринимала как творческий «спор» актера с режиссерами спектакля. В известной мере это, несомненно, так и было. Но этот спор не нашел в спектакле своего разрешения. Идеологическое звучание пьесы было значительно ослаблено, заслонено многочисленными подробностями быта и исторической обстановки. Житейское правдоподобие сглаживало остроту социальных конфликтов в пьесе и сказывалось на решении Качаловым образа Чацкого.

Эти пороки первой постановки «Горя от ума» в Художественном театре особенно сильно ощущались передовыми зрителями.

Не было полного удовлетворения от спектакля и у руководителей Художественного театра. Даже при последующем возобновлении «Горя от ума» в 1914 году, когда спектакль был очищен режиссурой от чрезмерных бытовых подробностей, когда неизмеримо выросло и приобрело более глубокий социальный смысл исполнение такой ответственной роли, как Фамусов (К. С. Станиславский), Вл. И. Немирович-Данченко в письме к Л. Гуревич писал:

«Увы... 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.

В настоящий момент особенно ярко чувствуется, до какой степени красота есть палка о двух концах, как она может поддерживать и поднимать бодрые души и как она в то же время может усыплять совесть. Если же красота лишена того революционного духа, без которого не может быть никакого великого произведения, то она преимущественно только ласкает бессовестных»¹.

В 1914 году состав исполнителей оставался в основном прежним. Произошли лишь некоторые изменения в распределении ролей. Декорации и обстановка были освобождены от излишней детализации, а частично заново сделаны М. В. Добужинским. Критика отметила, что большинство исполнителей, особенно К. С. Станиславский, как мы уже упоминали, значительно углубили сценические характеры своих героев, «вжились» в роли, освоили грибоедовские стихи. Спектакль в целом стал гораздо строже по форме и глубже по своему общественному звучанию.

Особенно отмечали Качалова — Чацкого.

Те, кто видел Качалова в этой роли в первом варианте постановки, находили, что за восемь лет он возмужал, сохранив, однако, полностью свежесть и непосредственность юношеских чувств, которыми он так страстно

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 122.

зажил в день своего первого появления в этой роли на сцене Художественного театра.

Те, кто увидел, подобно автору этих строк, Качалова впервые в этой роли, были покорены необычной трактовкой Чацкого.

Кто из нас не читал в гимназии монологов Чацкого, не разбирал «Горя от ума», не «сочинял» литературных характеристик героев этой бессмертной русской комедии! И, что греха таить, писали мы всегда о Чацком главным образом как о моралисте, резонере, монологи которого холодны, риторичны и даже «излишне публицистичны». Преподаватели словесности в гимназиях тех лет ссылались на статью Белинского о «Горе от ума», написанную им в 1840 году, умышленно «забывая» сказать нам, как тот же Белинский вскоре отказался от своей недооценки грибоедовской комедии.

С предубеждением, с заранее сложившимся мнением о «нежизненности» грибоедовской комедии шли мы в Художественный театр на первые спектакли возобновленного в 1914 году «Горя от ума».

... И вот раздвинулся знаменитый занавес МХТ. В полумрак зимнего раннего утра сквозь шторы проникали первые лучи красновато-оранжевого солнца. В кресле спала Лиза. Из-за двери едва слышно доносились звуки флейты и фортепьяно. Лиза сладко потянулась, взглянула спросонок вокруг и замерла: «Светает!..»

И с первого слова, так просто, естественно сказанного Лизой, с ее первых движений, передававших так верно и то, что она еще не выспалась, и то, как неудобно ей было спать в кресле, — от всей первой сцены ее разговора через дверь с Софьей веяло такой *правдой жизни*, соединенной с правдой искусства Художественного театра, что я сразу забыл все свои ученические впечатления от «Горя от ума».

Громадное впечатление произвела на меня и вторая сцена — Лизы и Фамусова. Особенно поразило, что Станиславский вел ее вполголоса, каким-то «громким» шепотом, очевидно, чтобы не слышала Софья, а Лиза ему отвечала тоже очень тихо, и все-таки я не только все слышал, но именно от этого шепота вся сцена становилась необыкновенно живой.

Отчетливо помню, как облегченно вздохнул вместе с Лизой зрительный зал, когда она произнесла: «Ушел». Так заставить зрительный зал жить тем, что происходило на сцене, в те годы умел только Художественный театр, в этом была сила его реалистического метода работы над пьесой, над спектаклем.

Но вот Чацкий на пороге. Какое разочарование в первую минуту его появления на сцене! Я ждал великолепного «любовника» — актера с замечательным голосом, чудесной пластикой и захватывающими переживаниями интонаций. Я видел уже до этого вечера Качалова — Пер Баста, Гамлета, Глумова, Горского. Я встречал его на улице и вместе с другими прохожими долго провожал глазами эту необыкновенную в своей артистической красоте фигуру...

И вдруг — такой Чацкий?!

В очках, худощавый, чуточку даже как будто сутулый, затянутый в черный костюм... А волосы? Где замечательная копна волос Пер Баста? Где красивый

штен Горский, где чудесные, легкие, как бы золотые волосы самого Василия Ивановича? (Я ведь видел его не раз таким — без грима — в концертах.) Все скрыто под скромным, темным, чуть даже взлохмаченным не то сбоку, не то сзади париком.

И голос, качаловский голос, мне показался каким-то не то приглушенным, не то уж очень легким, простым и... молодым. И почему он так взволнован встречей с Софьей? Почему так порывист в движениях? То возьмет ее за руки, то подсядет к ее ногам на скамеечку, то легко отбежит в угол комнаты...

Я готов был к самой резкой критике, я чувствовал какую-то неудовлетворенность и даже обиду. Так бывает, когда приготовишься восхищаться любимым актером, а на дверях зрительного зала вдруг видишь извещение о его болезни и замене его другим исполнителем. Но не успел я отдаться до конца этим законным, как мне казалось, чувствам, как незаметно для себя уже был увлечен и покорен именно *таким* Чацким.

Через несколько минут он мне стал необычайно понятен, близок и дорог; дорог своей искренней влюбленностью в Софью, своей простотой, отсутствием театральной позы, отсутствием специфической театральной красоты. Вместе со всем залом я был пленен тем, как он немного щурил глаза, снимая привычным жестом очки, как он задумывался на секунду, чуть склоняя голову набок. Я был пленен тем нежным лиризмом Чацкого, который Качалов доносил до зрителя через мысль, через чувство, через интонацию, через движение — мизансцену.

В антракте кто-то из зрителей, сидевших сзади меня, сказал, что Качалов играет «под Грибоедова». Это выражение, вероятно, можно было отнести (и то очень условно) только к гриму Качалова, а по сути дела Качалов никого не копировал.

Он создал *свой* образ Чацкого, до тех пор невиданный на русской сцене, образ громадной жизненной правды и поэтического звучания.

Во втором акте я был совершенно ошеломлен тем, как Качалов сказал, именно просто сказал, ответил Фамусову на его сожаления о нем, о Чацком. Ведь я отлично знал этот знаменитый монолог. Сколько раз мы старались «потрясти» друг друга и стены нашего класса в гимназии, разрываясь в пафосе самого жестокого обличения, произнося «А судьи кто?» на уроке русской словесности. А Качалов никого не хотел «потрясти». Но сколько же ума, насмешки, тонкой, острой, язвительной дерзости прозвучало в его словах! Я не узнал знакомого текста; он прозвучал для меня, как совсем новый, из неизвестной мне пьесы. С удивлением и увлечением я просмотрел и прослушал всю следующую сцену — обморок Софьи. Вот уж ее-то я действительно не помнил в «Горе от ума». А сцена оказалась чудесной. И как досадно стало, что Чацкий — Качалов не догадался по этой сцене об измене Софьи. Зачем он ее продолжал любить?!

Он любил ее, пожалуй, еще больше, чем во время первой встречи. Это подтвердилось в начале третьего акта. С каким громадным чувством к Софье, с каким стремлением найти в ней отклик, искру былого тепла, любви и дружбы вел эту сцену Качалов. Казалось, что невозможно быть более нежным, найти

еще более искренние, проникновенные интонации.

Качалов был сдержан по форме, но беспощаден по существу своих суждений, ведя разговор с Молчалиным. Удовлетворенно слушал зал, как Чацкий — Качалов, реплика за репликой, разоблачал в лице Молчалина «прошедшего жителя подлейшие черты».

Такого человека, как Молчалин, Софья любить не может! Чацкий — Качалов, счастливый от этой мысли, весело встречает прибывших первыми на вечер к Фамусову Горичей.

И все же сцена с Молчалиным была в своем роде переломной в роли Чацкого у Качалова. Начиная с этой сцены, его мысли об окружающем обществе становятся все точнее, острее, сильнее; «пелена» первых впечатлений от встречи с Софьей, с Москвой, с горячо любимым отечеством начинает спадать с глаз Чацкого — Качалова.

«Уж точно стал не тот в короткое ты время!» — с огорчением говорит Горичу Чацкий — Качалов. Неприкрыто язвительны и дерзки его ответы Графине-внучке, Загорецкому. Он не может или не хочет удержаться от смеха, слушая ханжеские разглагольствования Хлестовой. Откровенную характеристику дает он Молчалину в разговоре с Софьей и, не дожидаясь ответа, сам уходит от все еще дорогой его сердцу девушки.

«Миллион терзаний» Чацкого у Качалова не был литературной фразой, словесным образом. Нет, Качалов начинал испытывать терзания души уже в любовной сцене с Софьей в начале акта, первые гневные саркастические реплики бросал Молчалину, оценивая его истинную сущность, огорчился переменой в Гориче. Видя и слыша вокруг себя Загорецких, Хлестовых и разных «господ Н. и Д.», он начинал мучительно искать и не находил себе места. Качалов не только говорил про «миллион терзаний», про душу, сжатую «каким-то горем», он жил этими ощущениями на сцене и заставлял зрителя переживать вместе с собой всю сцену встречи с «французиком из Бордо». Но в финальном монологе Чацкого в третьем акте у Качалова звучали не только сарказм и гнев на фамусовскую Москву, но и горечь за Москву и Петербург, за русский народ, за родину, в которой верховодило косное, реакционное дворянство. Резкие упреки, не сдерживаемые на этот раз ни личной привязанностью к Софье, ни той интимно-семейной обстановкой, в которой протекали первый и второй акты пьесы, звучали у Качалова с гораздо большей обличительной силой, чем в 1906 году.

Сейчас кажется знаменательным, что свое возобновление замечательной русской патриотической комедии Художественный театр осуществил в 1914 году, незадолго до великих революционных событий, освободивших нашу родину от буржуазно-помещичьего ига, и что Качалов — Чацкий с такой страстностью клеймил в те дни консерватизм и приверженность к иностранщине в русском обществе.

Разумеется, что мне, впервые смотревшему Качалова в Чацком, эти мысли не могли тогда придти в голову. Но горячие, искренние монологи Качалова — Чацкого, несомненно, будили у зрителей чувство патриотизма, сознание своего национального достоинства.

Сидевшие рядом со мной в тот вечер после третьего акта говорили уже не о том, что Качалов играет Чацкого «под Грибоедова», — в разговорах, которые я слышал в антракте, вспоминали биографию А. С. Грибоедова, его заслуги на посту русского посла в Персии, его трагическую смерть в Тегеране. Большого для памяти поэта, отдавшего свою жизнь за честь родины, мне кажется, Качалов в те дни сделать не мог.

И эти выводы пришли ко мне, разумеется, не в тот памятный для меня вечер. Тогда я с нетерпением ждал последнего, четвертого акта пьесы, новой встречи и с Чацким и с Качаловым, так как отделить их друг от друга в своих мыслях, в своем сердце я уже не мог, даже если б захотел. И хотя в третьем акте Качалов был уже несколько не тот, что в первом, — был и красивее, и как-то «по-бальному» подтянут, что было вполне логично и понятно, и даже к очкам прибегал реже — я другого Чацкого уже не мог себе представить.

... Усталый, истерзанный сомнениями появлялся Качалов — Чацкий в последнем акте на лестнице, соединявшей в доме Фамусова бельэтаж с вестибюлем-передней.

Еще с верхней площадки он говорил лакею: «Кричи, чтобы скорее подавали», а затем произносил свой первый монолог, сходя по ступенькам. И казалось, что он так медленно идет, так, словно нехотя, произносит:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли —

как будто все еще ждет, что окликнет его бесконечно дорогой ему голос, что промелькнет в дверях быстрая Лиза и шепнет ему на ухо приказ остаться, подождать...

В тоне вежливого, но усталого, скептически настроенного человека вел Качалов сцену с Репетиловым и стремительно скрывался в швейцарской, услышав приближение Скалозуба.

Гости разъехались. Из сцены Репетилова с Загорецким и княжнами Чацкий узнает, что его объявили сумасшедшим...

Потрясенный услышанной клеветой, появляется он в темном вестибюле. Слуги уже успели потушить свечи, дом Фамусова готовится ко сну. Это еще сильнее подчеркивает одиночество Чацкого. Качалов не сразу отдается негодованию, он еще старается разобраться в людях, в причине их злобного отношения к нему. Ни на секунду не верит он в участие Софьи в клевете. Это великолепно рисует благородство души Чацкого. Еще раз ищет он оправдания ее обмороку то в холодности, то в излишней чувствительности ее характера. Он ее еще любит. Мягко, почти смеясь, прощая ей все, как маленькой девочке, говорит Качалов о том, что Софья лишилась бы, конечно, так же сил,

... Когда бы кто-нибудь ступил
На хвост собачки или кошки.

И вдруг в темноте, откуда-то сверху, тихий голос: «Молчалин, вы?»

Мгновенный отблеск свечи на колонне и мягко стукнувшая дверь...

Взрыв самых противоречивых чувств охватывает Чацкого — Качалова. Сначала удивление, растерянность — «... вся кровь моя в волнении». Потом последний всплеск любви, последняя надежда, которую он сам же через секунду убивает:

К чему обманывать себя мне самого?

Звала Молчалина, вот комната его.

В небольшом монологе, из восьми строк, Качалов как бы заново проходил весь путь, которым так страстно и так мучительно стремился в этот день к Софье.

Замечательно передавал Качалов те секунды колебания Чацкого, когда, выпроводив своего лакея из передней, он возвращается обратно и не знает, на что ему решиться: взбежать ли прямо вверх или остаться здесь, у дверей комнаты Молчалина. Он совсем не собирается прятаться сначала, он готов провести всю ночь на деревянном ларе (на который он и присаживается на секунду), но «дверь отворяется...» — и он застывает у колонны.

Темнота скрывает его, зритель не видит Качалова — Чацкого. Круг света от свечи выхватывает из мрака сначала только Лизу, потом Лизу и Молчалина, потом Софью, которая тихо спускается по лестнице во время разговора Молчалина и Лизы и становится по другую сторону колонны, у которой стоит Чацкий.

Зритель не видит Чацкого довольно долго, на протяжении нескольких минут. Но присутствие Качалова столь ощутимо в этой сцене, что глаза невольно стараются проникнуть сквозь завесу света и увидеть, чем живет, что испытывает в эти ужасные для него минуты Чацкий — Качалов.

Через десять лет после того дня, когда я впервые увидел Качалова в роли Чацкого, мне выпало большое счастье помогать К. С. Станиславскому возобновлять эту замечательную постановку МХАТ. Сначала Чацкого играли М. И. Прудкин и Ю. А. Завадский. Качалов играл Репетилова. Но, как это часто случается в театре, наступил неожиданно такой день, когда Качалову пришлось почти без репетиций снова играть Чацкого. Я мог из-за кулис следить за его игрой. И когда в только что описанной сцене четвертого акта он встал за колонну, я мгновенно вспомнил свое первое впечатление от Чацкого десять лет назад, свое настойчивое желание увидеть, чем живет, о чем думает скрытый во тьме Чацкий — Качалов, и... увидел.

Ни на секунду не останавливал своей линии сценической жизни Качалов, оставаясь невидимым зрителю, скрытый от него завесой света и колонной. Он, конечно, знал, что его не видит, не может видеть зритель, и все же он *играл — жил!* Он жил всем, что слышал, всем, что видел, что происходило на его глазах. Его губы шептали какие-то слова, его голова то склонялась на опертую о колонну руку, то в мучительном движении снова поднималась, и в глазах его в эти мгновения блеснули слезы. Чистые, настоящие слезы, которые далеко не часто наворачиваются на глаза самых талантливых актеров, вдохновенно

творящих свои образы перед лицом сотен зрителей.

А он их проливал *для себя*, охваченный той великой художественной правдой искусства, служению которой он отдал всю свою прекрасную жизнь.

Так через десять лет ко мне снова вернулись впечатления юности, только в еще более волнующем и потрясающем исполнении Качаловым роли Чацкого. И только тогда я понял, почему так искренно дрожит голос у Качалова, когда из мрака летит в зрительный зал знаменитая реплика Чацкого: «Подлец!» Понял, почему, нарушая ремарку Грибоедова, Чацкий — Качалов *не бросался* «между» Софьей и Молчалиным, а *возникал* на фоне колонны и с той же дрожью сдерживаемого негодования в голосе говорил:

Он здесь, притворщица! —

а затем обрушивался на нее со всей силой поруганного чувства: «Скорее в обморок, теперь оно в порядке...» С каждым словом нарастали в нем гнев и бешенство, а последний крик истерзанной души: «Молчалины блаженствуют на свете!» подымал на ноги весь дом. На этот возглас спешил Фамусов со своими слугами, и начиналась последняя сцена пьесы.

Монолог: «Не образумлюсь, виноват...» Качалов — Чацкий начинал после паузы, следовавшей за последними словами Фамусова. Так указано у Грибоедова. Так чувствовал и Качалов.

В своей статье «Качалов — Чацкий» С. Н. Дурылин верно указывает, что обычно все Чацкие произносили этот монолог «в публику», как бы ища своих врагов в зрительном зале, забыв о присутствии на сцене и Софьи и Фамусова, отдавшись всецело декламации, ораторским приемам речи¹.

Болью разбитых надежд, несбывшихся ожиданий, глубоким чувством одиночества, горечью оскорбленного сердца и гордостью высокого, чистого разума, освободившегося от «пелены» мечтаний, наполнен был последний монолог Качалова — Чацкого.

Он не обращал его к публике, не выходил к рампе, нет, он оставался, произнося его, в этой полутемной передней столь близкого ему когда-то дома. Он видел плачущую Лизу, притаившегося в своей комнате Молчалина, растерянных, испуганных слуг, ошеломленного всем случившимся Фамусова, застывшую в неподвижности все у той же колонны Софью.

Голос Качалова не гремел ораторским пафосом, но он с такой силой *внутреннего* гнева и негодования обрушивался на весь мир

Нескладных умников, лукавых простаков,

Старух зловещих, стариков,

Дряхлеющих над выдумками, вздором,

что последний монолог Чацкого звучал, как беспощадный приговор.

В том, как уходил со сцены Чацкий — Качалов в 1914 году, было уже

¹ С. Н. Дурылин. Качалов — Чацкий. Альманах ВТО, 1946, кн. 1 (3), стр. 213.

большое отличие от Чацкого первых спектаклей «Горя от ума» 1906 года. Несомненно, что этот Чацкий начинал «прозревать». Он уже видел те причины своего «горя», которые артисту не удавалось «донести» — показать зрителю первой постановки «Горя от ума» в МХТ.

* * *

Сбылось то, о чем мечтали лучшие русские люди на протяжении столетий. Народ сбросил ярмо царской власти. Бежали из пределов Советской России капиталисты всех мастей, бежали и потомки Фамусовых, Хлестовых и Загорецких. Великая Октябрьская социалистическая революция вызвала к жизни могучую созидательную силу рабочих и крестьян.

Всеми гранями общественно-политической сатиры засверкало бессмертное произведение Грибоедова на сценах советских театров. Великолепный язык Грибоедова, к образным «крылатым» выражениям которого не раз прибегал в своих сочинениях великий Ленин, стал достоянием народа, того «умного, бодрого нашего народа», о котором с такой любовью говорит устами Чацкого Грибоедов. Сбылись чаяния Грибоедова. Чувство своего национального достоинства стало ведущей чертой характера советского человека. Художественный театр, верный своим общественным традициям, в первый же сезон после большой гастрольной поездки за границу решает снова возобновить «Горе от ума».

«Сегодня мы приступаем к репетициям по возобновлению “Горя от ума”, — обращается в 1924 году К. С. Станиславский к актерам, собравшимся на первую большую репетицию. — В фойе уже началась работа с новыми исполнителями, которых мы назначили на ответственные роли в эту пьесу. Я полагаю, что всех нас должен волновать вопрос о том, для чего мы решили возобновить в этом сезоне нашу старую постановку, а также, что в ней будет от “старого” и что от “нового”.

Отвечу очень кратко.

Революционный дух грибоедовской комедии полностью соответствует той перестройке нашего общества, свидетелями которой мы с вами являемся каждый день. Грибоедов казнит все косное, мещанское, реакционное в своей пьесе, — так же должны и мы с вами поступать, истребляя в себе и в окружающих нас буржуазные взгляды на жизнь, обывательские привычки и настроения.

Грибоедов поднимает на щит в своей пьесе высокие гражданские чувства к своей родине, к своей нации, к своему народу. Эту же задачу неизменно ставил перед собой Художественный театр. Поэтому мы ставим сейчас Грибоедова.

Что в нашем спектакле будет от “старого” и что от “нового”? Все лучшее. Все лучшее от старого и все лучшее от нового. Если это окажется возможным, мы сделаем еще лучшие декорации и всю сценическую атмосферу для старых исполнителей. Если это окажется возможным, мы еще лучше постараемся передать нашим новым молодым исполнителям те мысли и чувства, которые волновали нас в дни первой постановки “Горя от ума” и которые позволили нам

создать в мрачные, тяжелые для России времена спектакль взволнованного патриотического звучания»¹.

Возобновление спектакля в 1924/25 году отличалось четкостью задач идейного характера, поставленных К. С. Станиславским перед исполнителями, из которых многие впервые готовились участвовать в «Горе от ума». Точно был определен К. С. Станиславским и тот реализм сюжета и образов «Горя от ума», который, по его мнению, составлял отличительную особенность грибоедовской комедии. С критических позиций смотрел К. С. Станиславский на первую постановку «Горя от ума» на сцене МХТ, хотя не собирался отступать от той исторической и бытовой правды, которая была найдена театром на предыдущих этапах работы над этой пьесой.

Как уже сказано, Чацкого репетировали, а потом играли в очередь М. И. Прудкин и Ю. А. Завадский. Созданный под руководством К. С. Станиславского этими талантливыми актерами образ Чацкого отличался, в силу индивидуальных артистических качеств и данных Ю. А. Завадского и М. И. Прудкина, от Чацкого — Качалова (в предшествующих постановках МХТ), но каждый из этих актеров решал по-своему интересно, глубоко и ярко своего Чацкого. Партнерами Ю. А. Завадского и М. И. Прудкина по сцене были К. Н. Еланская и А. О. Степанова (Софья), О. Н. Андровская и В. Д. Бендина (Лиза), В. Я. Станицын и А. Д. Козловский (Молчалин).

Много изменений было и в остальном составе исполнителей «Горя от ума».

В. И. Качалову было предложено играть Репетилова. Это соответствовало и традициям русского театра в сценической истории «Горя от ума» (многие известные исполнители роли Чацкого, в том числе Ф. П. Горев, А. И. Южин, переходили обычно «с годами» на роль Репетилова).

Репетилова В. И. Качалов играл, взяв в качестве «зерна» образа болтливость, пустозвонство, скудоумие, легкомыслие — словом, то, что в просторечии называется «балаболкой». По мнению К. С. Станиславского, это качество обозначено, как характерность, в самой фамилии этого персонажа, если ее производить от слова «репетировать» (*répéter* — повторять).

«Будильник, если он исполняет свое прямое назначение, — полезнейший предмет. Но стоит ему испортиться и начать трещать безумолку в любой час дня или ночи — он становится положительно невыносим, — говорил К. С. Станиславский, развивая характеристику Репетилова. — Все время боишься, что затарахтит невпопад, и как его ни тряс, чем ею ни накрывай, хоть об стену бей — он не остановится, пока не лопнет пружина. Таким мне представляется Репетилов. Однако он отличается от настоящего будильника тем, что никто и никогда его не видел и не слышал *исправным*, приносящим пользу людям. Он и родился, вероятно, уже таким: с испорченным на всю жизнь заводом. Невыносимый тип».

В. И. Качалов старался всемерно выполнить этот рисунок роли. Характеристику Константина Сергеевича он воплотил в живой, полный мягкой иронии образ. Мастерски владея стихом, Качалов действительно сделал из

¹ Н. Горчаков. Режиссерские уроки К. С. Станиславского, стр. 198 – 199.

репетиловского текста своеобразную шарманку. Про таких в народе говорят: «язык без костей», «мелет, как заведенный!» Но сентенции Репетилова подавались Качаловым с такой легкостью и таким юмором, личное обаяние артиста было столь велико, что, пожалуй, до той остросатирической фигуры, которая должна была бы вызывать к себе презрение зрителя, Репетилов — Качалов не поднимался.

Что-то мешало Качалову быть беспощадным к своему новому творению в хорошо известной ему грибоедовской комедии.

На одной из репетиций «Горя от ума», которую вел К. С. Станиславский, Качалов спросил Ю. А. Завадского¹:

— Тебе не кажется, Юра, что ты относишься ко мне, как к Репетилову, чересчур, я бы сказал, внимательно, учтиво, как будто даже с некоторой нежностью?

— Возможно, что это так, — отвечал ему Завадский, репетировавший Чацкого, — но ты, Василий Иванович, такой мягкий, обаятельный, что мне трудно заставить себя осуждать, презирать тебя...

— Что я слышу, — прервал обоих Станиславский, — два актера обмениваются любезностями вместо того, чтобы действовать друг против друга, как им приказывает автор? В чем дело? Вы должны изучать друг друга, как враги, как соперники.

В. И. Качалов. Почему я, Репетилов, должен видеть в Чацком врага?

К. С. Потому что он собирается играть вашу роль.

После небольшой паузы, вызванной неожиданным ответом Константина Сергеевича, Василий Иванович, как-то очень пристально вглядываясь в выражение лица Станиславского, сказал:

— Я не предполагал, что Репетилов настолько умен, чтобы видеть в Чацком своего соперника на общественном поприще.

К. С. А что бы стал делать Чацкий, если бы остался в Москве? Поехал бы в Английский клуб?

В. И. Качалов. Вероятно, поехал бы...

К. С. Выступил бы в кружке князя Григория?

В. И. Качалов. Возможно, что и выступил бы...

К. С. Разнес бы в пух и прах Репетилова?

В. И. Качалов. Если бы не было более подходящего объекта, то обрушился бы и на Репетилова.

К. С. Вот в предчувствии всего этого Репетилов и предпочитает заняться лучше сам «уничиженьем» себя. Чацкий не захочет повторять про Репетилова то, что тот сам про себя наговорил.

В. И. Качалов. Но вы утверждали на одной из репетиций, что Репетилов просто испорченный будильник... мне очень понравилась эта характеристика.

К. С. Но и будильник станет защищаться, когда его захотят выбросить на помойку. Он выпустит все свои пружины, исцарапает вас своими колесиками

¹ Из записей репетиций по «Горю от ума» с К. С. Станиславским.

руку, а какой-нибудь винтик выскочит из механизма, и, чего доброго, угодит вам чуть что не в глаз.

Станиславский произнес всю эту тираду очень серьезно от имени сопротивляющегося будильника, силой его фантазии превратившегося из мертвого предмета в некое живое существо.

Ю. А. Завадский. А разве Чацкий не понимает сразу, кто перед ним? Ведь он и раньше, до своего путешествия, был знаком с Репетиловым. И не мельче ли становится сам Чацкий, если он видит в Репетилове соперника, или даже, как вы сказали, врага, Константин Сергеевич?

К. С. Будьте точны. Я сказал, что для Репетилова Чацкий — соперник, а для Чацкого Репетилов — враг. И никак не наоборот.

В. И. Качалов. Последнее я принимаю вполне. Конечно, для Чацкого Репетилов — враг. Пусть враг не столь сильный по своему положению, как Фамусов или Скалозуб, не столь упорный в достижении своих реакционных целей, но враг. Меня больше всего «грела», как мы говорим, в этой сцене фраза Чацкого: «Вот меры чрезвычайны, чтоб в зашей прогнать и вас, и ваши тайны». Ты согласен со мной, Юра?

Ю. А. Завадский. Сказать по правде, для меня еще эта сцена с Репетиловым лишняя. Какая моя задача в ней? Жду кареты...

В. И. Качалов. А я очень люблю эту сцену, потому что она позволяет Чацкому, как бы на законном основании, продлить свое пребывание в доме Фамусова и дает мне возможность, незаметно для Репетилова, бросить взгляд вверх — не покажется ли Софья...

К. С. Вы совершенно правы, Василий Иванович. Чацкий все еще надеется на «чудо». Ждет, что к нему выйдет Софья.

Ю. А. Завадский. Разве не важнее так слушать Репетилова, чтобы для всех, кто смотрит эту сцену, стало ясным отношение Чацкого к этому ничтожеству?

К. С. Во-первых, для Чацкого это не ничтожество, а воинствующий пошляк, мещанин мысли...

В. И. Качалов. Простите, что я вас перебиваю, Константин Сергеевич, но я хочу тебе предложить, Юра, ждать Софью, а за это ожидание расплачиваться необходимостью слушать репетиловское вранье. И, с точки зрения Чацкого-общественника, пусть это будет дорогая цена за ожидание «чуда». Тогда у тебя соединятся обе линии: и влюбленного и трибуна общественной мысли.

Ю. А. Завадский (несколько иронически). Влюбленный трибун!

В. И. Качалов. Да, тысячу раз да! Я понимаю тебя — это очень трудно. Я пытался быть таким Чацким и в первой постановке и при возобновлении в 1914 году. Говорят, что-то у меня выходило, а что-то не получалось. Мне иногда казалось, что ничего не получалось, а иногда я был, не скрою, доволен собой. Но сейчас, сегодня, перед новым зрителем, надо еще раз попытаться достигнуть органической связи «чувствительного», то есть влюбленного, глубоко и горячо чувствующего, переживающего человека (подчеркивает интонацией В. И.) и пламенного трибуна, демократа, агитатора за лучшую жизнь, за пересмотр

общественных взглядов и вкусов. Это будет в духе современности — в лучшем смысле слова, — современности нашей, советской, большевистской. Как вам кажется, Константин Сергеевич?

К. С. Я полагаю, что вы на верном пути, Василий Иванович... в роли Чацкого... Но играть вам...

В. И. Качалов (перебивая). Да, да, я знаю — Репетилова. Но это я так, высказал своя мысли для них, для наших молодых артистов, моих новых партнеров...

Из приведенной записи репетиции видно, с каким увлечением работал в «Горе от ума» в те дни В. И. Качалов, как необыкновенно внимателен он был к своим молодым товарищам по сцене, как помогал им, вспоминая свою работу над Чацким.

К. С. Станиславский тонко подметил, что, работая над ролью Репетилова, Качалов был больше занят Чацким.

Это происходило и потому, что Василий Иванович считал своей прямой обязанностью старшего товарища делиться всеми своими мыслями, своим опытом с молодыми, только еще вступающими в пьесу артистами. МХАТ, и потому, что, отдав так много сил и подлинных чувств работе над «Горем от ума», он, несомненно, не мог еще как актер расстаться в душе с ее главным героем, своим вдохновенным созданием — Чацким Социальная и человеческая опустошенность Репетилова была слишком противоположна высоким гражданским чувствам и мыслям, еще не воплощенным, не высказанным до конца художником, страстно искавшим именно в эти дни полного органического слияния своих замыслов с требованиями нового зрителя.

Мы знаем, как глубоко воспринял Качалов революцию. Ведь это была та «буря», о которой мечтали, которую так долго ждали его герои. Ненависть к буржуазной идеологии, морали, жажда свободы, вера в прекрасное будущее своей родины, своего народа были для Качалова не только мировоззрением тех персонажей, которые он создавал на сцене в пьесах Чехова, Горького, — это было прежде всего его личное мировоззрение артиста-художника.

Поэтому Качалов нашел для себя в Великой Октябрьской социалистической революции новый источник творчества, поэтому он стремился целиком слиться с новой, советской жизнью, стремился отдать советскому зрителю-народу все накопленное им духовное богатство, все свое артистическое мастерство.

Одним из первых образов, созданных Качаловым после революции, следует назвать Чацкого, сыгранного им в 1925 году, в третий раз на протяжении 30 лет его артистической деятельности. Разумеется, что на этом третьем Чацком не могло не отразиться все, что пережил, передумал, перечувствовал Качалов в первые годы революционной эпохи.

И хотя общий рисунок роли (в оценке событий сюжета, в отношениях к партнерам! — действующим лицам пьесы, в мизансценах, в сценическом поведении Чацкого) у Качалова оставался как будто прежним, его новый Чацкий стал еще ближе, еще понятнее нам, чем прежде.

Новый Чацкий — Качалов был по-прежнему лирически нежен в первом акте, но нежность его была мужественна, любовь к Софье — требовательна. Его

суждения в сценах с Фамусовым и Скалозубом уже не произносились им с той безмятежностью, которая отличала прежнего Чацкого во втором акте. Его мысли и его чувства зазвучали в этих сценах обличением, страстным социальным укором, но не утратили своего жизненного начала, своей искренности.

Естественно, что Качалов, как советский актер-гражданин, страстно хотел, чтобы мысли и чувства его героев на сцене были проникнуты близким советскому человеку содержанием. Поэтому в новом Чацком он был строже, беспощаднее к порокам фамусовского общества, и в то же время он был гораздо оптимистичнее. Его Чацкий как бы ощутил перспективу будущего своей родины; его слова: «Воскреснем ли когда от чужевластья мод?» и ряд других мыслей Чацкого приобрели особый, пророческий смысл в устах Качалова и неизменно вызвали горячий, бурный прием зрительного зала. Это служило ярким доказательством того, что Качалов достигал в своем исполнении Чацкого непосредственной связи с аудиторией, с советским зрителем.

Особенной силой отличались его монологи четвертого акта. В новом Чацком чувство не исчерпывало, не увлекало за собой весь темперамент актера. Ум с сердцем были «в ладу», составляли гармоническое единство, и от этого сила грибоедовских обобщений приобретала особенно глубокий социальный смысл.

«Горе от любви» первых двух Чацких стало приходить в равновесие с «горем от ума» третьего Чацкого у Качалова.

Но к полному органическому единству этих двух начал в грибоедовском Чацком Качалов пришел еще позже.

В 1938 году, к своему 40-летнему юбилею, Художественный театр решил заново поставить «Горе от ума».

Роль Чацкого была дана Н. П. Хмелеву, Б. Н. Ливанову и М. И. Прудкину, но Хмелев был занят в параллельной постановке, у Прудкина роль была уже сыграна, и Вл. И. Немирович-Данченко работал над Чацким с Ливановым. Качалову же предложили играть в новом спектакле Фамусова снова на какое-то время взяли верх традиции сценической истории «Горя от ума». Некоторое время Качалов репетировал эту роль, великолепно сознавая правильность такого решения режиссуры спектакля.

Вл. И. Немирович-Данченко предложил взять за основу роли Фамусова слова Софьи о своем отце: «Брюзглив, неугомонен, скор, таков всегда...» Качалову казалось мало этих черт для характеристики грибоедовского самодура.

«... Страшная ограниченность в нем, — говорил он о Фамусове на одной из репетиций, — это человек той эпохи: твердые устои, ограниченность, полуживотное, не человек, а получеловек»¹. Василий Иванович соглашался с режиссером спектакля Е. С. Телешевой в том, что Фамусов является ярким представителем консервативного мировоззрения, носителем реакционных традиций, и добавлял: «... и косности. А “брюзглив” — может быть только лишней черточкой».

¹ Запись репетиций «Горя от ума». Музей МХАТ.

Так он искал в роли Фамусова типических черт характера, исторических и социальных обобщений.

Но, как и в 1925 году, репетируя на этот раз Фамусова, он жил внутренне Чацким. И хотя последовавшее летом 1938 года настойчивое предложение Владимира Ивановича сыграть в дни юбилея МХАТ Чацкого вызвало у Василия Ивановича глубокое волнение и даже сомнение в своих физических силах, он подчинился решению и желанию Немировича-Данченко. В четвертый раз в своей творческой жизни он вернулся к любимому образу.

Начиная репетиции «Горя от ума», Вл. И. Немирович-Данченко в первой своей речи, обращенной к новому составу исполнителей, считал необходимым подвести некоторый итог того, что было сделано Художественным театром за 40 лет.

«Понадобилась Октябрьская революция, — сказал Владимир Иванович, — для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг ворвался прожектор, ярко освещающий новые идеи, требовавшие взмаха фантазии, смелости, дерзости, — идеи, целиком захватившие нас. Наступил новый период нашего искусства. Актеры начали ярко и сильно жить жизнью революции — той жизнью, которая создавалась кругом. Они так сильно отдавались этой жизни, как не отдавались до революции. И они великолепно начали схватывать огромную разницу между теми влечениями, которые охватывали их в дореволюционном быту, и теми, которые продиктовало им строительство новой жизни. Вот в этом слиянии нашей жизни с новыми идеями начало коваться то искусство, которое мы имеем теперь»¹.

Эти мысли Немировича-Данченко полностью характеризуют творческие задачи, которые ставил перед собой каждый участник спектакля «Горе от ума» во главе с режиссурой и такими замечательными мастерами МХАТ, как В. И. Качалов, М. М. Тарханов, И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина.

Качалов чувствовал огромную ответственность своего нового выступления в роли Чацкого.

Решившись еще раз сыграть Чацкого, он с новым увлечением отдался работе над дорогим ему образом.

Можно не сомневаться, что ему были хорошо известны и письма Грибоедова, и стихи Рылеева, и сочинения Радищева. Великолепно знал и любил Качалов труды Белинского. Мысли Белинского о «Горе от ума» как о «благороднейшем создании гениального человека», которое имеет «великое значение и для нашей литературы, и для нашего общества», встречали непосредственный отклик у В. И. Качалова. Подобно Белинскому он твердо верил, что «истинно-художественная комедия никогда не может устареть вследствие изменения изображенных в ней нравов общества».

К моменту новой постановки МХАТ Качалову хорошо была известна и точка зрения советской общественности на «Горе от ума».

¹ «Вл. И. Немирович-Данченко в работе над спектаклем “Горе от ума”», «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 348, 349.

На страницах газеты «Правда» 8 августа 1936 года (№ 217) были резко осуждены все попытки каким бы то ни было образом снизить политическое звучание грибоедовской комедии.

Все лето 1938 года работал Качалов, по свидетельству близких ему лиц, над ролью Чацкого, как *над новой ролью*.

Репетируя «Горе от ума», Вл. И. Немирович-Данченко по-прежнему стремился к органическому соединению в исполнителе роли Чацкого юношеской влюбленности с интеллектуальностью зрелого человека и считал это труднейшей задачей спектакля «Я беру Чацкого таким, каков он есть, то есть Чацкого с великолепным, светлым умом, свободного, просвещенного, горячего, пылкого, отдающегося чувству, носящего в себе большую любовь к тому месту, где он родился и куда сейчас приехал...» — так рисовал себе режиссер образ Чацкого¹.

Качалов, работая в 1938 году над Чацким, добавлял к этой характеристике еще одно важнейшее определение — *патриот*, и любовью Чацкого к родине насыщал всю роль.

«Он и в Софье хочет видеть свое, русское, родное, любимое и поэтому так долго не может позволить себе “прозреть” по отношению к ней», — рассказывал Качалов о Чацком своей партнерше по пьесе, Софье — А. О. Степановой.

Записи и стенограммы репетиций по «Горю от ума» отражают в достаточной мере работу Василия Ивановича над новым, четвертым Чацким и его творческие взгляды на создание этого образа.

Обсуждая с Вл. И. Немировичем-Данченко финальный монолог третьего акта, Качалов утверждал, что в первых постановках «Горя от ума» ему «казалось, что публика не столько вникала в сущность того, *что* он говорит, а в то, что Чацкий, оскорбленный в своей любви, о *чем-то* горячо, взволнованно, бичующе говорит. А сейчас это довольно созвучно... Призыв к великому русскому языку — это сейчас очень современно. Не в точном, буквальном смысле слова современно, а в смысле подтекста, защиты нашей самобытности, большевистской самобытности...»²

И Немирович-Данченко отвечает Качалову: «Вы так и делайте. Начинайте просто, потом переходите на героическое... “Миллион терзаний” — это все существо его, его страдания...»

А в другой момент репетиции (того же третьего акта) Качалов говорит Владимиру Ивановичу: «Идеология Чацкого не требует интима. Об этом (о происшествии с княжнами. — *Н. Г.*) он будет кричать всему миру».

И снова соглашается с ним Немирович-Данченко: «У Чацкого с каждой фразой это еще новый революционный акт. Он говорит все сильнее и сильнее...»

По приведенному отрывку можно уже судить, куда были направлены

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 363.

² Материалы по постановке «Горя от ума» в 1938 г., В. Глебовым. Музей МХАТ.

усилия Качалова в процессе нового воплощения Чацкого.

«Чацкий гордится тем, что он русский, и поэтому так строго судит всех вокруг, он требователен *от любви к родине*, а не от раздражения на весь мир из-за неудачной любви. В этом единственном пункте я расхожусь с Владимиром Ивановичем! и... пожалуй, уж лет 30!» — с присущим ему юмором признается своим молодым товарищам по работе на одной из репетиций Василий Иванович.

Патриотизм Чацкого подчеркивал и К. С. Станиславский, возобновляя «Горе от ума» в 1924 – 1925 годах. Патриотизм был самой глубокой чертой в образе Качалова, верно раскрывшего за этой чертой Чацкого главный идейный и художественный замысел Грибоедова.

30 октября 1938 года Качалов сыграл своего нового Чацкого.

Внешне он мало чем отличался от Чацкого 1924 – 1925 годов. Внутренние сдвиги были значительны. Самый придирчивый взгляд критика не смог бы отделить теперь Чацкого — влюбленного молодого человека от Чацкого — общественника, борца-протестанта. То и другое органически сочеталось у Качалова в целостный образ. Это был человек нового склада ума, человек большой души, горячего сердца, нового отношения к миру, передовой человек, смело разрывающий путы, связывающие его с миром ветхозаветных понятий и представлений. *Воля и ум* стали ведущими чертами характера нового Чацкого — Качалова.

Качалов на этот раз сумел полностью убедить зрителя в том, что личная драма его героя неразрывно сплетена с драмой мировоззренческой, общественной — драмой целого поколения.

В образе Чацкого Качалов вскрывал с огромной силой политический смысл пьесы: на судьбе Чацкого он показывал, как в условиях крепостнического общества подвергаются гонению ум, любовь, всякая живая страсть, всякая независимая мысль, всякое искреннее чувство.

Советская общественность дала высокую оценку новому Чацкому Качалова.

«Сила и страстность игры Качалова, — отмечает Д. Заславский, — заставляют советского зрителя с особенной остротой чувствовать весь мертвящий ужас царства, в котором хозяевами жизни были Фамусовы и Скалозубы»¹.

Чацкий был последней ролью, созданной Качаловым. Он сыграл эту роль, когда ему было уже 63 года.

«33 года он играл Чацкого, — писал С. Н. Дурылин, — это потому, что он жил им, а не играл его. Сохранил свежую молодость чувств, но обогатил их зрелой мудростью мысли».

Таким образом, борьба Качалова за свою трактовку образа Чацкого кончилась для него полной победой.

Идеологическая глубина сценического образа Чацкого, которая была невозможна в дореволюционных условиях, широкий, исчерпывающий охват

¹ «Правда», 30 октября 1938 г.

мировоззрения автора стали в советское время основными, решающими *жизнь образа* чертами Качалова в этой роли.

Теперь Чацкий был истолкован Качаловым как «не вмещающийся» в фамусовское общество, и в таком толковании была глубокая *социальная правда*. Не потеряв ни одной человеческой черты своего прежнего Чацкого, Качалов сумел в новом Чацком осуществить свою былую мечту — стать не только живым человеком на сцене, но и «рыцарем» свободы — общественником.

Один из его старейших товарищей по театру, Н. П. Асланов, взволнованно писал ему после генеральной репетиции:

«Лишь сегодня я впервые в Чацком увидел настоящего живого человека. Этого человека я любил, ему сочувствовал, с ним вместе страдал, с ним вместе был влюблен, я *жил* вместе с ним. И вот это — что твой сегодняшний герой не был обычным театральным героем, хотя бы и блестяще сыгранным, хотя бы чрезвычайно картинным, хотя бы с теми “нотками” в голосе, на которые был такой мастер покойный Ф. П. Горев, а человеком с теми же нервами и с той же кровью, как я, как все те, кто так искренне аплодировал тебе сегодня, — все это и есть самое настоящее, самое ценное...»

Казалось, действительно, все качества таланта Качалова соединились в один великолепный органический сплав, чтобы из него резцом мудрого советского художника, достигшего кульминации в своем творческом развитии и философском мировоззрении, был с такой идейной силой и чистотой, с такой замечательной сценической выразительностью высечен образ грибоедовского Чацкого.

Стихия ума была одной из самых сильных сторон дарования Качалова. Он великолепно передавал стремительный поток мыслей, обладал даром вкладывать в мысль темперамент — темперамент художника и человека. Он был наделен редкой красотой, предельной выразительностью. Он был исключительно музыкален, и все сценические образы его были всегда проникнуты особенной качаловской музыкальностью.

Это были неоценимые качества для такого образа, как Чацкий.

Но сила воздействия Качалова на зрителя заключалась не только в органическом сочетании его неповторимых природных данных с великолепным актерским мастерством.

Через каждую свою роль он делился со зрителем не только мыслями автора и того персонажа, которого он воплощал сегодня, но своим собственным мировоззрением художника. Всем своим творчеством он утверждал жизнь, любовь к жизни, любовь к человеку.

Подобно любви Чацкого к родине, это была любовь возвышенная, поэтически одухотворенная, многосторонняя. Она соединяла в себе и лирическую взволнованность первого чувства, и горечь разочарований, и упорную веру в будущее, и ядовитую насмешку смелой мысли над всем косным, реакционным. Это была любовь большого мыслителя, художника и человека. В Чацком Качалова она нашла себе конкретное воплощение и прозвучала с огромной патриотической силой.

В. Я. Виленкин
ДРАМАТУРГИЯ И ЛИРИКА ПУШКИНА В РЕПЕРТУАРЕ
В. И. КАЧАЛОВА

1

Если бы Василия Ивановича Качалова спросили, кого он больше всех любит из великих русских поэтов он, может быть, не назвал бы Пушкина среди самых дорогих для него имен. К Пушкину у него было совершенно особое, ни с чем не сравнимое отношение. Другие поэты иногда сменяли друг друга в его творческих увлечениях, и наиболее сильные из этих увлечений последовательно становились этапами его артистической жизни: так, рядом с Блоком в биографии Качалова возник Маяковский. Любовь к Пушкину, всегда взволнованную, творческую, он пронес через всю свою жизнь, от начала до самого конца; эта любовь не знала в душе Качалова приливов и отливов. О поэзии Пушкина в своем восприятии он мог бы сказать словами самого поэта: «всегда близка, всегда со мной...»

Вспоминая в автобиографии свои первые артистические шаги, Качалов пишет, что в гимназические годы знал наизусть и с упоением «декламировал» чуть ли не всего «Евгения Онегина». Одной из самых последних работ 1948 года, последнего года его жизни, было стихотворение Пушкина «Дорожные жалобы» («Долго ль мне гулять на свете...»). В Кремлевской больнице, уже догадываясь о неизлечимой своей болезни, как будто торопясь еще насладиться самым любимым и дорогим, что было в жизни, Василий Иванович читал тем, кто навещал его, эти стихи с каким-то необыкновенным подъемом, как будто преодолевая светлым, мудрым юмором смертельную тоску.

Его любовь к Пушкину всегда была действенной, а не созерцательной. Когда он читал и без конца перечитывал Пушкина, он искал для себя возможности проникнуть в его поэтический мир и сделать в нем новые творческие открытия, чтобы потом донести их в живой передаче актера. Это и была творческая «пушкинская лаборатория» Качалова. Трудно сказать точно, когда началась его работа над Пушкиным. Продолжалась она до последних дней его жизни.

Качалов вообще предъявлял к себе в творческой жизни беспредельно высокие требования и поразительно редко бывал удовлетворен своими достижениями, какой бы успех они ему ни приносили. Но ни один поэт не вызывал у него такой непреклонной, неподкупной, жестокой самокритики, как Пушкин, когда Качалов работал над его произведениями. И ни один поэт не вдохновлял его на такую упорную, длительную, иногда поистине титаническую работу. Может быть, именно поэтому путь овладения лирикой, эпосом и драматургией Пушкина часто совпадал с наивысшими взлетами его творческой мысли, приводил его к открытию новых глубин и еще не изведанных сил своего дарования, к наиболее совершенному мастерству.

Путь Качалова к овладению поэзией Пушкина всегда был трудным,

часто — мучительным. Мучительно было навсегда потерять, утратить то, что однажды было великолепно найдено — как это случилось, например, с монологом Председателя из «Пира во время чумы», — и знать, что то, что осталось в дальнейшем исполнении, уже не воплощает когда-то достигнутую вершину, а только приближается к ней. Мучительно было сознавать, что многое из того, что удавалось в интимной аудитории, в комнате, за столом, вдруг становилось иногда совсем другим — тяжеловесным, декламационным, громоздким — на широкой публике или в механической звукозаписи. Такая судьба постигла монологи Сальери, Барона из «Скупого рыцаря», так звучат на пластинках и фонографических пленках некоторые записи отрывков из «Бориса Годунова» и «Каменного гостя». И в какое отчаяние, а иногда и ярость приходил Василий Иванович, когда то, что он считал эскизом, пробой, очередной попыткой закрепить еще хрупкие и расплывчатые контуры своих новых созданий, звучало в эфире, как нечто законченное и готовое. Зато когда ему удавалось после ряда неудач как бы вновь обрести и закрепить то, что временно ускользало от его творческой воли и казалось ему потерянным, он испытывал еще большую радость, чем от того, что выходило сразу. Так было со стихотворением «Зимний вечер», одним из самых его любимых; так возродилась и засверкала в качаловском репертуаре последних лет сцена «Келья в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова».

Он всегда особенно сильно волновался, выступая в концертах или по радио с произведениями Пушкина, всегда был неуверен в себе и, казалось, с трепетом чего-то искал в себе или ждал от себя. Почти каждое новое исполнение, даже такое, которое он готов был признать в общем удачным, вызывало в нем желание продолжать работу, «еще попробовать», как он говорил, поискать «еще большей смелости, большей простоты». И часто работа эта начиналась в тот же вечер, как только он возвращался с концерта домой, и продолжалась до глубокой ночи.

Томики Пушкина никогда не исчезали с его письменного стола, всегда были рядом, под рукой, и дома, и на даче, и в больничной палате, иногда даже на спектакле — во время антрактов. Принимая у себя дома молодых чтецов или начинающих актеров, он чаще всего просил их почитать Пушкина. И в этом было не только желание проверить, испытать незнакомца на самом трудном поэтическом материале, но иногда и доверчивая надежда услышать от него то, чего он сам еще в Пушкине не нашел. Помню, как горячо он оценил одного молодого азербайджанского чтеца, необыкновенно темпераментно и музыкально исполнившего у него в кабинете монолог Бориса Годунова на своем родном языке. Но бывало и обратное, когда казалось, что он с трудом скрывает под оболочкой холодной вежливости свое возмущение, если он улавливал у читающего легкомыслие, дурной вкус и особенно если замечал небрежность в отношении к пушкинскому тексту или к ритму стиха. Все это его оскорбляло, как грубая обида близкому человеку.

Качалов не был «пушкинистом», каким был, например, среди актеров Художественного театра Л. М. Леонидов. Он никогда специально не изучал ни биографии, ни творчества Пушкина. Он понимал тех, кто радуется каждой

новой черточке, каждой подробности жизни, каждому вновь расшифрованному слову Пушкина, но сам воспринимал его наследие иначе. Из всего, что он слышал или читал о Пушкине, его волновало только то, что могло как нечто живое войти в тот образ поэта, который он в себе носил, который жил в нем самом. Ему было дорого все, что ясно и глубоко характеризовало мировосприятие Пушкина, или то, что талантливо и страстно выражало современное отношение к нему. Среди самых его любимых произведений были стихи современных поэтов, посвященные Пушкину, — Маяковского, Багрицкого, Блока. Ему было дорого и близко лирическое, личное отношение к Пушкину, особенно когда оно вырастало в искренний взволнованный пафос. Так, он сливался с Маяковским в гневном приговоре убийцам и в страстной защите *живого* Пушкина от обывателей и мещан, наводящих на него «хрестоматийный глянец».

Но как бы он ни был увлечен тем, что читал о Пушкине, главным источником вдохновения в его неустанной работе всегда оставалась сама поэзия Пушкина. Углубляясь в нее, он все время как бы «открывал» для себя еще незнакомого Пушкина. Это мог быть отдельный образ, какая-нибудь одна строчка, прежде ускользавшая от внимания и вдруг теперь поразившая своей глубиной. Но «открытием» для Качалова она становилась не как прекрасная деталь, увиденная им как будто в первый раз, а как творческий ключ к волнующе новому постижению Пушкина, как новый стимул в работе. Поэтому он и говорил об этих своих «открытиях» без всякой восторженности, так же строго, сдержанно и кратко, как мог он говорить о том, что вновь открывалось ему в родной русской природе или что поражало его, как еще незнакомое проявление народного гения.

В своей работе Качалов охватывал творчество Пушкина широко и смело, начиная с крупнейших драматургических образов и кончая незаконченными набросками и эпиграммами. Он работал и творчески проявил себя во всех жанрах пушкинской поэзии: в романе и лирике, поэме и трагедии, в балладе и сказке. Многие из этих работ остались незавершенными, а среди законченных только небольшая часть сохранилась и до известной степени передает своеобразие качаловского исполнения на граммофонных пластинках и в усовершенствованных записях, преимущественно последних лет. Было бы величайшей ошибкой и неуважением к великому таланту Качалова судить о поэзии Пушкина в его репертуаре по воспроизведению явно неудачных записей, в которых до сих пор, к сожалению, приходится иногда слышать по радио монологи из «Моцарта и Сальери», «Скупого рыцаря», «Бориса Годунова». Многие стихотворения, над которыми Качалов работал в течение ряда лет, воспроизведены на более ранних этапах его работы и не передают ни глубины замысла, ни выразительной силы его позднейшего исполнения. К ним относятся «Памятник», «Вновь я посетил», «В Сибирь», а из драматических произведений — ранняя запись сцены «Келья в Чудовом монастыре».

Но когда мы думаем не только о том, что сохранилось для будущего хотя бы в отдаленном соответствии с живым исполнением Качалова, и восстанавливаем в памяти все, что сделано и достигнуто им за десятилетия его работы над

Пушкиным, — ничто не может заслонить величия его победы. Перед нашими глазами встает образ Качалова как замечательного актера пушкинского репертуара, разрушавшего всем своим артистическим опытом легенду о мнимой «несценичности» «Бориса Годунова» и «Каменного гостя»; перед нами светлый и пленительный образ Качалова-чтеца, с потрясающей силой воплотившего на концертной эстраде звучащее живое слово поэзии Пушкина.

2

Облик Качалова, особенно Качалова последних лет, неотделим от лирики Пушкина. В его концертном репертуаре было не так уж много пушкинских стихотворений, но с теми, которые он выбирал для концертной эстрады, он обычно уже не расставался никогда. Для него был необыкновенно важен самый выбор стихов для чтения с эстрады. Среди множества пушкинских лирических произведений, которые он любил и которыми никогда не переставал наслаждаться, он выбирал для работы только те, которые будили в нем непосредственный творческий отклик, сливались с его мировосприятием, становились частью его жизни, его души. Поэтому почти каждое стихотворение Пушкина, входившее в репертуар Качалова, казалось заново и неожиданно прочитанным: это был всегда новый Пушкин и новый Качалов.

«Пророк» и «Памятник», «В Сибирь» и «Вакхическая песня», «Брожу ли я вдоль улиц шумных» и «Вновь я посетил» на концертах Качалова были стихотворениями *качаловского* Пушкина. И не потому, что они передавались слушателю чарующим, необыкновенным по красоте голосом, не потому, что они сверкали драгоценными находками артистического мастерства, но потому, что Качалов раскрывал в них свой внутренний мир, который был для нас неотразимо привлекателен и прекрасен.

Эти стихи, с детства знакомые и близкие каждому, звучали по-новому в исполнении Качалова, потому что он насыщал их своим жизнеутверждением, своей горячей любовью к Родине, своей верой в силу свободолюбивой мысли, своим восприятием высокой миссии художника, отдающего себя служению народу. Он читал Пушкина, как истинный русский национальный актер.

Работа Качалова над пушкинской лирикой была не менее сложной, чем его путь к овладению пушкинским театром. Голос Качалова, его любовь к звучащему слову, особый дар почти пластического воспроизведения словесного образа, его изумительная артистическая дикция — все эти качества могли бы позволить ему доставлять наслаждение слушателям даже и «декламацией» пушкинских стихов. Но этого было ему мало.

Он мог бы по-актерски «сыграть» стихотворение, как маленькую роль, как монолог, окрашенный соответствующим настроением, оправданный житейской логикой «предлагаемых обстоятельств», которые его актерская фантазия легко нашла бы в самом содержании и в жанре стихов (элегия — воспоминание, обращение к любимой женщине, послание к друзьям декабристам и т. д.). Но и это никогда не удовлетворяло Качалова.

При всей его любви к стихотворной речи его не увлекала и специальная

«работа над стихом» как над особой формой выражения поэтических идей и образов. «Головная», технологическая работа над стихом была ему чужда. Он не умел и не желал разлагать стихотворение ни на «психологические куски», ни на «ритмические единицы», не старался выделять или подчеркивать стиховые паузы или рифмы. Стих никогда не был для него внешней формой. В отличие от многих актеров, он воспринимал ритмический музыкальный рисунок стихотворения как его природу, как его плоть и кровь, в неразрывной связи с наполнявшими его чувствами и мыслями.

Специальные, «технологические» пути к овладению пушкинской лирикой отвергались Качаловым, вероятно, потому, что он не ограничивал себя задачей воспроизвести, *передать* слушателям стихотворение Пушкина в качестве актера или в качестве чтеца. К стихам Пушкина он подходил с активной творческой волей и, читая их, выражал свое отношение к миру, свое восприятие жизни. Важнее всего для него было найти «возбудителя» этой творческой воли, основное, неразложимое на элементы самочувствие — всегда простое, жизненное и вместе с тем непременно взволнованное, приподнятое, небудничное. Это самочувствие давало ему внутреннее право говорить с эстрады «своим голосом» и в то же время голосом поэта. Эти решающие внутренние совпадения давали Качалову возможность стать лирическим «я» исполняемых им стихов, своеобразным и самостоятельным истолкователем поэзии Пушкина.

Только актер-трибун, художник эпохи социализма, узнавший высшее счастье творчества в народной любви, мог вдохнуть новый пафос в библейские образы «Пророка» и вложить новый, волнующий смысл в слова бессмертного пушкинского призыва:

Глаголом жги сердца людей!

Только неистребимая, ненасытная качаловская любовь к жизни, его не терпящая мистических обманов душа атеиста, его безграничная вера в созидательный человеческий разум могли вылиться в такой вдохновенный, могучий и радостный гимн жизни, каким была его «Вакхическая песня».

«Здравствуй, племя молодое, незнакомое!» — говорил Качалов, и нас захватывала волна его любви ко всему молодому, творчески смелому, свежему, бодро вступающему в жизнь.

Он читал элегию «Брожу ли я вдоль улиц шумных», и в философской глубине, в ритмической широте и покое, в строгой цельности интонации звучала не тоскливая мысль о неизбежности конца, а мудрое качаловское благословение жизни.

И любовная лирика Пушкина («Я вас любил», «Ненастный день потух», «На холмах Грузии») в исполнении Качалова, проходя сквозь призму его души, окрашивалась в его неповторимые тона. Качаловская мужественная нежность и строгая сдержанность чувств слышались и волновали в этих стихах.

В последние годы жизни Качалов пришел к наивысшим своим достижениям в работе над лирикой Пушкина. В его репертуар вошли стихи,

которых он прежде не читал, в том числе баллады: «Песнь о вещем Олеге», «Ворон к ворону летит», «Жил на свете рыцарь бедный». Каждая из них становилась в исполнении Качалова монументальным произведением, звучала, как единая, мощная музыкальная фраза, гармонически совершенная и наполненная светлым, радостным, жизнеутверждающим темпераментом. Уже намечался в творчестве Качалова внутренне закономерный переход от этих пушкинских баллад к большим эпическим полотнам — к «Полтаве» и «Руслану и Людмиле». Первые эскизы этих работ, сохранившиеся в звукозаписи, поражают своей глубочайшей, смелой простотой и ясностью. Стихи Пушкина звучат здесь так, как о них когда-то писал Белинский: «Какой стих, — прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка!»

Но, может быть, еще более поразительны последние возвращения Качалова к тем пушкинским стихам, которые сопутствовали ему всю жизнь и которые теперь, на склоне лет, он как бы постигал заново. Это — прежде всего политическая и философская лирика Пушкина. Возобновляя в своем репертуаре «Пророка», «Памятник», «В Сибирь», он смело и последовательно очищал свои любимые стихи от малейшей примеси декламационного пафоса, от внешней раскраски отдельных слов, от случайных интонаций — от всего, что прежде мешало ему донести во всей цельности и сосредоточенной страстности волновавшие его идеи.

— Никакой декламации, никакой патетики! — говорил он о «Памятнике», когда в последний раз работал над этим стихотворением в 1948 году. Он хотел читать «Памятник» совсем по-новому, совсем не так, как он звучит на пластинке или в радиозаписи. Он садился в кресло, спокойно откинув назад голову, положив руки на подлокотники и, как будто вспомнив, почти «про себя», эпиграф из Горация: «Ехеги monumentum...», тихо и сосредоточенно начинал: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Лишенные внешней декламационной приподнятости, но зато глубоко пережитые, предельно строгие по форме выражения, но внутренне пламенные стихи «Памятника» звучали со всей силой пушкинского гениального провидения. В исполнении Качалова это провидение поэта, ставшее действительностью в Советской стране, было овеяно безграничной гордостью за свой народ, за великую русскую национальную культуру.

3

Работа над драматургическими образами Пушкина проходит почти через всю творческую жизнь Качалова, начиная с 1907 года. Преимущественно эта работа была связана с пушкинскими спектаклями Художественного театра 1907, 1915 и 1937 годов, но часто возникала и совершенно самостоятельно, особенно в последнее двадцатилетие, когда в жизни Качалова заняла такое значительное место концертная эстрада. К ролям пушкинского репертуара он возвращался постоянно, периодически возобновляя работу над одной и той же ролью. Однажды загоревшись пьесой Пушкина, Качалов уже не расставался с ней надолго, она становилась для него сокровенной и дразнящей творческой

мечтой, требовала все новых поисков, рождала в нем новые желания и замыслы. Так в разное время вошли, а потом возвращались вновь в творческую лабораторию Качалова Пимен и Борис Годунов, Сальери, Председатель («Пир во время чумы»), Барон («Скупой рыцарь») и Дон Гуан («Каменный гость»).

Работа Качалова охватывала в той или иной степени почти все основное драматургическое наследие Пушкина — все «Маленькие трагедии» и «Бориса Годунова».

Но судьба пушкинских образов в творческой биографии Качалова различна. В списке его ролей, сыгранных на сцене Художественного театра, — Пимен и Дон Гуан. Роль Бориса Годунова была доведена в работе до генеральных репетиций. Монологи Председателя, Сальери и Барона остались творческими эскизами Качалова.

Среди них самый «сырой», наименее разработанный — монолог Барона. Он сохранился в записи на пластинке, которая не удовлетворяла самого Василия Ивановича. Он всегда великолепно знал и умел точно определить то, что мешало ему приблизиться к Пушкину, а в данной работе воспринимал эти препятствия особенно остро, чувствуя, что они остаются непреодоленными.

Слушая монолог из «Скупого рыцаря» даже в живом исполнении Качалова, а не только в записи, нельзя было не почувствовать, что здесь еще не найден какой-то решающий, действенный стержень образа, его основное жизненное самочувствие. От этого весь монолог как будто рассыпался на отдельные куски, то яркие, насыщенные живым чувством и темпераментом, то декламационно-приподнятые и внутренне холодные. Декламационное начало было явно преобладающим. Оно сковывало Качалова, замыкало его в пределах чтения монолога, не открывая ему тех внутренних путей к сердцу образа, которые он мучительно искал. И выхода из этого плена не было ни в стройности и выпуклости великолепно донесенной мысли, ни в расточительной яркости красок, которыми он как бы извне кистью художника изображал душевное состояние Барона.

Образ Сальери был для Качалова в гораздо большей степени реальной ролью, которой он стремился овладеть не в отдельно взятом монологе, а в целом, во всем ее сложном развитии. Он мечтал сыграть Сальери, считал эту роль «своей», вынашивал ее в себе, готовился к ней. В мечте о Сальери сказывалось его постоянное внутреннее тяготение к ролям мирового трагедийного репертуара. Среди неосуществленных замыслов Качалова Сальери стоит рядом с Мефистофелем, Ричардом III и Яго.

Василий Иванович никогда не читал и не играл Сальери в концертах. Сделав несколько попыток записать первый монолог на пластинку и пленку, он продолжал свою работу над «Моцартом и Сальери» в уединении и редко делился ею даже с близкими. В последние годы его увлекала мысль соединить в концертном исполнении обе роли — если не сыграть, то прочитать с эстрады и Сальери и Моцарта.

Этот смелый замысел, необыкновенно характерный для последних этапов творчества Качалова, открыл перед ним новые возможности в работе над образом Сальери, который и теперь, во взаимодействии с Моцартом, оставался

для Качалова основным. Читая обе роли от начала до конца пьесы, Качалов не искал ни резко очерченной характерности, ни особого контраста в дикции, высоте и тембре голоса. Он читал монологи и краткие реплики Моцарта и в то же время как будто сам прислушивался к ним внутренним слухом своего Сальери. Он стремился охватить изнутри, во всей глубине, целиком основной философский и психологический контраст пьесы. Для этого ему и нужен был Моцарт. Но в соединении Сальери и Моцарта он, казалось, искал прежде всего живых, непосредственно жизненных импульсов для сложного внутреннего действия своего основного героя — Сальери. И никогда трагедия Сальери, возникающая в трактовке Качалова из мучительного противоборства мысли и чувства, не достигала в его воплощении такой насыщенности, такого искреннего пафоса, как в этих замечательных эскизах.

Всегда волнующим и близким был для Качалова монолог Председателя из драматической сцены «Пир во время чумы» («Когда могущая! Зима...»). Именно поэтому Василий Иванович, довольно часто включая этот монолог в концертную пушкинскую программу, относился к исполнению его с особенной требовательностью.

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю.

В этих стихах монолога, воплощавших для Качалова его идейно-эмоциональное зерно, звучала тема, предельно близкая его собственной основной творческой теме: бесстрашие и могущество человеческой воли, радость борьбы за жизнь, утверждение жизни. Может быть, потому Качалов и ограничивался в своей работе над «Пиром во время чумы» одним монологом, что не хотел омрачать этот гимн жизни, этот гордый вызов судьбе ни отчаяньем, ни ужасом, ни тоской Вальсингама, которым нет исхода, нет разрешения в драматическом фрагменте Пушкина.

В сдержанном, но внутренне накаленном темпераменте качаловского Председателя, в нарастающей и постепенно захватывающей силе его патетических утверждений мощной органной нотой звучала интонация спора с судьбой. «Есть упоение в бою...» — восклицал он, как бы подчеркивая этим ударением несокрушимую силу своей убежденности и воли. «И девы-розы пьем дыханье, — быть может... полное Чумы» — подтекстом этих заключительных строк у Качалова был мужественный, дерзкий, бесстрашный вызов свободного человеческого духа, который ставит себя над судьбой, утверждая свое бессмертие.

Качалов придавал «гимну в честь чумы» ликующие вольнолюбивые краски той «буйной вакхической песни», которой ждут от Председателя другие участники пира. Вакхически-страстно — в пушкинском смысле — звучало в этом отрывке его жизнеутверждение. Не случайно отрывок из «Пира во время чумы» в концертных программах Качалова обыкновенно занимал место рядом со стихотворением, которое было названо «Вакхической песней» самим Пушкиным. И вслед за монологом Председателя, как бы расширяя его пределы,

с новой силой неслись с эстрады бессмертные пушкинские слова:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

4

Тема бесстрашного, гордого, жизнеутверждающего вызова судьбе была основной для Качалова и в пьесе «Каменный гость», которая была поставлена Художественным театром вместе с «Моцартом и Сальери» и «Пиром во время чумы» в 1915 году.

Для передового театра, особенно дорожившего своей глубочайшей связью с национальной классической драматургией, было знаменательным это обращение к Пушкину в годы империалистической войны. Театр не желал подчинять свое искусство требованиям и вкусам буржуазной публики, от которой он материально зависел. Он отказывался от шовинистического и бездумно-развлекательного репертуара, господствовавшего на многих других сценах, и, углубляясь во внутреннюю лабораторную работу, все реже показывал в это время новые спектакли. Работа над Пушкиным увлекала театр, вопреки заказам и ожиданиям пресыщенного, жаждущего острых ощущений буржуазного зрителя.

Но, несмотря на то, что Художественный театр подходил к драматургии Пушкина со всей ответственностью, пытливостью и глубиной истинного новатора, он остался сам не удовлетворен результатом своей работы в целом. Ограниченное представление о «жизненной правде» не давало театру возможности полностью овладеть идейной сущностью и стилем пушкинских трагедий. Их гениальная лаконичность вступала в противоречие с психологической и бытовой «маленькой правдой», от которой искусство МХТ в то время еще не было свободно. Пушкинский стих в этой постановке был для большинства актеров Художественного театра скорее непреодолимым препятствием, чем путем к органическому слиянию с идеями и образами трагедий Пушкина.

Обобщая опыт работы над Пушкиным в замечательном по самокритической глубине рассказе о самом себе в роли Сальери, К. С. Станиславский пишет в книге «Моя жизнь в искусстве»: «То, что я делал, я делал искренно; я чувствовал душу, мысли, стремления и всю внутреннюю жизнь моего Сальери. Я жил ролью правильно, пока мое чувство шло от сердца к двигательным центрам тела, к голосу и языку. Но лишь только пережитое выражалось в движении и особенно в словах и речи, — помимо моей воли создавался вывих, фальшь, детонировка, и я не узнавал во внешней форме своего искреннего внутреннего чувства. На этот раз главное было в том, что я не справлялся с пушкинским стихом. Я перегрузил слова роли и придал каждому из них в отдельности большее значение, чем оно может в себя вместить».

Глава о пушкинском спектакле имеет в книге Станиславского многозначительный заголовок: «Актер должен уметь говорить». В работе над

Пушкиным Станиславский пришел к новому этапу в развитии своей «системы» органического актерского творчества. Это было открытием одной из тех гениально простых «давно известных истин», которые в синтезе творческого метода Станиславского ведут актера к новым и новым достижениям. В заключительных строках главы о пушкинском спектакле Станиславский взволнованно говорит о том, «сколько новых возможностей откроет нам музыкальная звучная речь для выявления внутренней жизни на сцене», а несколько выше мы находим его признание: «Для себя самого — я жестоко провалился в роли Сальери. Но я не променяю этого провала ни на какие успехи и лавры: так много важного принесла мне моя неудача».

Такова была мера суровой и беспощадной требовательности Станиславского к себе и к своим товарищам по сцене при встрече с Пушкиным. Вот почему особенно важно обратить внимание на то, что, оценивая пушкинский спектакль в целом, Станиславский определенно выделяет среди его исполнителей В. И. Качалова в роли Дон Гуана.

Что это значит — ясно из контекста глубоко принципиальных размышлений, которыми наполнен рассказ Станиславского о постановке «Маленьких трагедий» в МХТ. Очевидно, Качалов ближе других подошел к воплощению его мечты о гармоническом слиянии музыки пушкинского стиха с живым и правдивым чувством действующего на сцене актера.

Среди разногласий мнений, в большинстве своем отрицательных, среди споров и критических откликов, которые вызвал в печати пушкинский спектакль Художественного театра, Качалов в роли Дон Гуана тоже занимает особое место. Даже в самых резких отзывах рецензенты отмечают у него «чудесное звучание стиха», «владение стихом», «строгую почтительность к стилю Пушкина». В одной из рецензий говорится, что «он умеет переживать то опьянение пушкинским стихом, без (которого бесцельно трать Пушкина». Но характерно, что, противопоставляя в этом смысле Качалова другим исполнителям спектакля, буржуазная театральная критика 1915 года тем и ограничивается, даже не пытаясь проникнуть в сущность созданного им образа. Основной спор между критикующими Качалова рецензентами идет о том, в достаточной ли степени он передает «вечно влюбленного» Дон Гуана, то есть, иными словами, владеет ли он данными театрального «любовника» и соответствует ли его рисунок роли характерным чертам «любовника»-испанца. Один из критиков с недоумением замечает, что, глядя на Качалова — Дон Гуана, «гораздо больше веришь в его способность философски рассуждать, чем по-мальчишески дурачиться, ветренничать, кружить голову себе и другим».

Можно легко представить себе разочарование критиков, пришедших на спектакль Художественного театра с таким упрощенным представлением о Дон Гуане или ожидавших увидеть на сцене излюбленные штампы определенного театрального амплуа. Образ, созданный Качаловым, должен был неизбежно разочаровать тех, кто ждал от «Каменного гостя» больше всего возможности полюбоваться «ветреным» и «непосредственно обаятельным» Дон Гуаном, насладиться декламационной страстностью его монологов, увидеть изящного и темпераментного героя «плаща и шпаги».

Даже внешний облик Качалова — Дон Гуана был далек от штампованных представлений о красоте «пламенного испанца» Рецензия Н. Е. Эфроса сохранила нам его портрет «Оригинально красив. Длинное лицо, опаленное солнцем юга; темно-рыжая борода и тонкие усы, характерно приоткрывающие среднюю часть верхней губы. Лицо энергией, и волей, и задором дышит. Но странные глаза, — в них не жизнерадостность, не безоблачность. В них какой-то стальной блеск и острота...»

Не открыто жизнерадостным и не безоблачным был и внутренний облик качаловского Дон Гуана В его сдержанности насыщенной мыслью и чувством, в отсутствии горячего декламационного пафоса, в отказе от проявлений непосредственной импульсивной страстности большинство критиков увидело только холодное резонерство. Растерявшись и не зная, что сказать актеру по существу образа, кроме банальных, заезженных слов театрально-рецензентского лексикона, они забывали и самого Пушкина и замечательную характеристику Белинского, в которой замысел Качалова находил глубокое подтверждение. «Отличие людей такого рода, как дон-Хуан, в том и состоит, что они умею быть искренно страстными в самой лжи и непритворно холодными в самой страсти, когда это нужно. Дон-Хуан распоряжается своими чувствами, как полководец солдатами: не он у них, а они у него во власти и служат ему к достижению цели»¹.

Но если современная спектаклю критика так беззаботно отнеслась к психологическому анализу образа Дон Гуана, то основной идейный замысел Качалова остался уже полностью за пределами ее интересов и внимания.

Исключение составляет только Н. Е. Эфрос, который понял, или, вернее, почувствовал этот замысел, но категорически не принял его.

Н. Е. Эфроса не случайно поразило в первой же картине трагедии выражение глаз Качалова: «глаза воителя». В позднейшей беседе с ним Василий Иванович сам определил то, что было основным, главным в его подходе к роли:

«Меня прельстила не красота пушкинского стиха, но мысль углубить образ; мне захотелось дать иного, чем он вырисовывается у Пушкина, Дон Гуана: не того, который избрал источником наслаждения женщин, но которому превыше всего дерзание, важнее всего преступить запрет, посчитаться силою с кем-то, кто выше земли.

Я хотел победить поэта и оказался побежденным.

Я, впрочем, думаю, — прибавил он, — что где-то глубоко все-таки сокрыт в пушкинском образе и пушкинском тексте и такой Дон Гуан. Но его нужно извлечь как-то по-иному, чем сделал я, через глубокое, но покорное вживание в самый текст, через осуществление прежде всего легкости и красоты стиля этой пушкинской вещи».

Перед нами автопризнание величайшей ценности. Поверив, вслед за Белинским, в пушкинского героя как в искаженную, но «высшую натуру», в

¹ В. Г. Белинский Сочинения Александра Пушкина Собрание сочинений в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 634.

«силу его воли, широкость и глубину его души»², Качалов задумал свой образ Дон Гуана как образ протестанта. Он жил его страстной готовностью звать на бой не только судьбу, карающую в нем «безбожного развратителя», но и все то, что противостоит его вольнолюбивой душе здесь, на земле, в его земном: окружении.

«В Дон Гуане Качалова звучал какой-то человеческий благородный бунт, — вспоминает О. В. Гзовская, исполнявшая в “Каменном госте” роль Лауры — Вызывая Карлоса, он вызывал не соперника, а одного из тех праздных меценатов, которым не место подле Лауры, близкой ему по духу, свободной, независимой, талантливой художницы... Его фраза: “Лаура, и давно его ты любишь?” — отнюдь не звучала вопросом ревнивца, а именно подчеркивала то отношение к Карлосу, о котором я сказала выше».

Наполнив образ Дон Гуана бунтующим вольнолюбием и бесстрашным вызовом протестанта, Качалов оказался на высоте передовой мысли своего времени и оставил далеко позади себя тех, кто подходил к пушкинской трагедии с узкими мерками и готовыми ярлыками штампованных или наивных представлений.

Но в то же время он был не удовлетворен, недоволен собой и даже готов был признать себя побежденным в своей «борьбе» с Пушкиным. Что-то существенное мешало ему довести до конца свое восприятие роли, добиться того, чтобы ничто в нем не противоречило «легкости и красоте стиля этой пушкинской вещи», больше того, — чтобы самый замысел актера органически вырастал из этой пушкинской «легкости и красоты».

Чтобы попытаться объяснить себе это противоречие между глубоким и смелым для того времени замыслом Качалова и его воплощением, которое он сам был готов признать неудачным, необходимо вспомнить, что пушкинский спектакль был создан Художественным театром в годы идейного кризиса его искусства. В это время театр еще нес на себе тяжелый груз реакционных философских идей и болезненно углубленного психологизма Достоевского. Трагическое ощущение жизни закрывало от него будущее. Театр давал в своих спектаклях сгущенную, резко отрицательную характеристику буржуазной действительности, но не видел выхода из ее чудовищных противоречий, казавшихся ему неразрешимыми. Он мучительно переживал свою оторванность от демократического зрителя.

В творческой биографии Качалова образу Дон Гуана непосредственно предшествовали Георгий Стибелев в пьесе Л. Андреева «Екатерина Ивановна» и Николай Ставрогин в инсценировке «Бесов» Достоевского. Оба эти спектакля свидетельствовали об идейно-творческом тупике театра, о проникновении в его искусство губительных реакционных антинародных влияний.

Выход из этого тупика, на который со всей прямоотой и суровой резкостью указывал театру его великий друг Максим Горький, открыла перед ним только Октябрьская революция.

² В. Г. Белинский Сочинения Александра Пушкина Собрание сочинений в трех томах, т. III, М., 1948, стр. 630.

Можно представить себе, как труден и сложен был для Художественного театра, и в частности для Качалова, переход от болезненно-мрачных, гнетущих, отравленных внутренним разложением образов Достоевского и Андреева к светлой пушкинской гармонии. Еще совсем недавно на этой же самой сцене жизнеутверждающий, мужественный и полный веры в человека талант Качалова мучительно пробивал себе путь сквозь судорожно-крикливые богоборческие тирады «Анатэмы», сквозь реакционную философию и патологические страсти «Николая Ставрогина». Не этот ли груз недавнего прошлого мешал ему свободно и радостно отдаться пушкинскому гуманизму, набрасывая мрачную, «сатанинскую», по выражению Н. Е. Эфроса, тень на вольнолюбивый бунт его Дон Гуана?

Такое предположение казалось вполне оправданным, когда Качалов уже в наши дни возобновил сцены из «Каменного гостя» в концертном исполнении. В программе Пушкинского вечера Художественного театра в феврале 1938 года он сыграл с К. Н. Еланской почти полностью две последние сцены трагедии. Играл он экспромтом, заменяя заболевшего товарища, сам едва оправившись после тяжелой болезни. Помнится, он даже предупредил восторженно встретившую его публику, что выступает без подготовки и не уверен в тексте. Он даже положил на одно из кресел, стоявших на сцене, томик Пушкина и, улыбнувшись, сказал: «На всякий случай...» Казалось, что это будет его попыткой возобновить страницу прошлого — своего и театра, постараться вспомнить то, что когда-то было создано.

Но томик Пушкина не понадобился Качалову в этот незабываемый вечер, как не понадобились ни декорации, ни костюм, ни грим для воплощения того образа, о котором он когда-то мечтал, беседуя с Н. Е. Эфросом.

Это был Дон Гуан, для которого действительно «превыше всего дерзание», свобода, радость любви, бросающая вызов самой смерти. Но в этом вызове не было ничего мрачного, надрывного, затаенного. С какой-то поразительной свободой отдавался Качалов бешеному жизненному ритму своего Дон Гуана. Казалось, что именно пушкинский стих, его упругая волна, его музыка рождают и этот привольно-широкий качаловский жест, и это сверкание глаз, и смелую парадность как будто непроизвольно возникающих мизансцен.

«... Найти в себе ту гармонию, которой проникнута пушкинская трагедия в целом и которая придает ее стиху такую прозрачность и легкость», — этот завет Станиславского определил реальную победу Качалова в завершении его творческой работы над трагедией «Каменный гость».

5

Работа Качалова над «Борисом Годуновым» началась в 1907 году, когда он впервые сыграл роль Пимена в спектакле Художественного театра. Но подлинным творческим увлечением Качалова «Борис Годунов» стал уже в советскую эпоху, особенно в тридцатые годы, когда он возобновил сцену «Келья в Чудовом монастыре» на концертной эстраде, а в театре репетировал роль царя Бориса.

Трудно судить о качаловском Пимене 1907 года по материалам современных спектаклю рецензий, несмотря на то, что большинство критиков характеризует его в общем положительно, а некоторые даже восторженно. В этих отзывах о самом исполнении, по существу, сказано очень мало. Не сохранилось ни одной достаточно четкой фотографии Качалова в этой роли, дошла до нас только зарисовка художника Российского, возможно, сделанная по памяти, а не во время спектакля.

Однако, собирая воедино наиболее серьезные, вдумчивые отклики на спектакль, нельзя не обратить внимание на то, что Качалов в них определенно выделен и даже противопоставлен другим исполнителям, как актер, изумительно доносящий музыкальную красоту и силу пушкинского стиха. «Качалов читает Пимена так, как сейчас никто на русской сцене не мог бы читать его», — пишет в своей рецензии П. Ярцев. По некоторым, приблизительно повторяющим друг друга отзывам можно предположить, что во внутреннем рисунке роли Пимена Качалов тогда искал преимущественно черты изможденные, старческие, черты «человека, который давно уже отрешился от всего земного и погрузился душой в минувшее», интонации «трогательной печали» и «великого утомления жизнью». Патетическая сторона роли, очевидно, в то время оставалась для него чуждой, и, может быть, именно поэтому многим казалось, что в целом роль Пимена скорее подчиняет себе великолепные артистические данные Качалова, чем дает простор их новому проявлению. Полного слияния с образом не произошло. Характерен в этом смысле отзыв Н. Е. Эфроса: «Какой прекрасный Пимен — г. Качалов! Один недостаток — молодой голос, который был в противоречии с изможденным, старческим лицом, с потухшими глазами... монаха-летописца, творящего свой тихий суд над злом мира».

Качалов возвратился к роли Пимена, так же как и к Дон Гуану, в наши дни. Сцена «Келья в Чудовом монастыре» стала одной из самых любимых в его концертном репертуаре и сохранялась в нем до конца жизни Василия Ивановича. Он играл ее и с партнером (Григорий — И. М. Кудрявцев, В. В. Белокуров, Ю. Л. Леонидов) и один, соединяя в своем исполнении обе роли.

Переключаясь по ходу действия в образ Григория, он никогда не искал его особой характерности и ограничивался только переходом в иной ритм, иную тональность. В этом «монтаже» — как Василий Иванович обычно называл такие свои работы — роль Григория была важна ему не для эффектного контраста и не для расширения пределов своего актерского мастерства. Скорее казалось, что он готов отказаться от партнера ради сохранения цельности своего замысла, своего понимания сцены.

Играя Пимена, Качалов был предельно строг и лаконичен в выборе выразительных средств. В процессе работы он легко отказался от намечавшейся первоначально дикционной характерности — старческой и монашеской. Качаловский голос звучал во всей своей силе, во всем богатстве красок и оттенков. Даже когда он играл эту сцену с партнером, он не тратил себя ни на какие бытовые приспособления. Его жест становился скупым и почти

однообразным, а мизансцены — покойными и длительными.

Но эта необыкновенная внутренняя наполненность и сосредоточенность нужны были Качалову отнюдь не для передачи благостного бесстрастия монаха-летописца. Он создал образ, далеко не во всем: совпадавший с известной пушкинской характеристикой Пимена: «...простодушие, умилительная кротость, нечто младенческое и вместе мудрое, усердие, можно сказать набожное, к власти царя, данной ему богом, совершенное отсутствие суетности, пристрастия...»¹ Творческий акцент Качалова был явно перенесен с кротости и набожности на глубоко осознанное право летописца по-своему свободно судить царей в соответствии с тем «мнением; народным», которое играет такую решающую роль в трагедии Пушкина.

Пимен был для него не благостным и наивным мудрецом, стремящимся похоронить в себе бывшие мирские страсти и найти покой безмятежности. Качаловский Пимен обретал в монастырской келье совсем другое: счастье творчества, великую радость сохранить и передать потомкам живую, бурную историю родной земли, которую он страстно любит. Качалов — Пимен жил сознанием высоты своего долга и был взволнован силой грамоты, просвещения, разума, способного охватывать прошлое и настоящее во имя будущего.

Качалов раскрывал в образе Пимена глубокую поэтическую натуру, подлинный *творческий* дар. Его Пимен был прежде всего поэтом, мудрым и страстным! Поэтому перевоплощение Качалова на протяжении всей сцены оставалось как бы двойным — он действовал в образе самого Пимена и одновременно в тех образах, которыми Пимен, рассказывая, творчески загорался и жил. Как поэт, мгновенно вдохновляясь, он умел вновь пережить минувшее и наполнять свои воспоминания огнем живого чувства. Так повествовал он об Иоанне и Феодоре. Так возникала в его патетическом рассказе ярчайшая картина убийства царевича Димитрия и казни злодеев. Казалось, что снова перед его глазами встает минувшее,

... событий полно

Волнуясь, как море-окиян...

что в мощи его гнева звучит приговор царю, совершившему «злое дело, кровавый грех», что раскрываются перед нами «сокрытые думы» Пимена, связанные с «мнением народным», осудившим Бориса.

Создать живой образ Пимена, по-пушкински светлый и трогательный, но вместе с тем монументальный, величавый и страстный, — задача огромной трудности даже для выдающегося актера. Качалов выполнял ее вдохновенно и мудро. Он снял с одного из любимейших образов Пушкина искажавший его «хрестоматийный глянец» и заставил нас заново ощутить его глубокий поэтический смысл.

¹ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах, т. VII, издательство Академии наук СССР, М.-Л., 1951, стр. 74.

Роль Бориса Годунова (1936 – 1937) — последняя, незавершенная работа Качалова в области драматургии Пушкина. Если не считать возобновления «Горя от ума» в юбилейной сценической редакции 1938 года, когда Качалов вновь выступил в роли Чацкого, то пушкинский Борис Годунов — вообще его последняя новая роль в Художественном театре. И, несмотря на то, что она осталась неосуществленной на сцене, хочется рассказать о ней все, что сохранилось в памяти, что волновало, а иногда потрясало нас во время незабываемых репетиций.

Нельзя составить себе полного представления о творческом облике Качалова последних лет, не зная, как он работал над «Борисом Годуновым».

Так естественно представить себе прославленного актера, уверенно приступающего к новой работе над Пушкиным во всеоружии своего опыта и изумительного мастерства; так легко вообразить себе постепенный спокойный ход качаловского проникновения в новый образ, который, казалось, был необыкновенно близок его творческой натуре. А в действительности все было совсем не так. Перед нами на репетициях «Бориса Годунова» был Качалов, готовый работать, как начинающий актер, как «ученик» (по восхищенному выражению Вл. И. Немировича-Данченко), трепетный, неуверенный, с трудом скрывающий свое волнение, готовый репетировать буквально сотня раз какую-нибудь особенно важную для него сцену, все время ищущий и почти никогда не удовлетворенный. Это была работа одновременно над образом и над самим собой — работа огромная, напряженная, мужественная, а главное — до конца творчески честная. Казалось иногда, что, репетируя «Бориса Годунова», Качалов берет штурмом собственное мастерство в своем стремлении совершенно свободно, заново, по-живому воспринять и сценически воссоздать Пушкина.

В эти годы Качалов все больше, все сильнее отдавался работе на концертной эстраде. Он сам не раз говорил, что концертный репертуар с некоторых пор стал для него дороже участия в спектаклях. «Борис Годунов» был его последним) творческим увлечением в *театре*. Ни одной ролью в последний период своей жизни он не жил, не горел так, как этой. Здесь проявлялась и его любовь к Пушкину и неосуществленная до конца мечта актера о настоящей, большой трагической роли. Здесь открывалась перед ним возможность соединить свое исключительное тяготение к стихотворной речи, к музыке стиха, с огромным трагическим переживанием, в котором нет места будничности чувств. Здесь все было пропитано близким его душе пушкинским восприятием родины, живым пушкинским ощущением истории. Это волновало Качалова, толкая его мысль в сокровенные глубины трагедии, где «судьба человеческая» неразрывно сплетается с «судьбой народной».

И еще, особенно в более поздний период работы, он был увлечен своей искренней верой в *сценичность* Пушкина, в то, что именно наш советский театр призван разрушить легенду о «недоступности» пушкинских пьес для сцены и что на этом трудном пути дорого всякое реальное достижение.

Однако все это вошло в отношение Качалова к работе над «Борисом

Годуновым» и стало для него таким характерным не сразу, не с самого начала.

Предложение Вл. И. Немировича-Данченко играть Бориса в новой постановке Художественного театра было для Василия Ивановича неожиданным и сначала почти испугало его. В театре в это время обсуждался план спектакля, составленного из произведений «болдинской осени». Центральное место в этом плане занимали «Маленькие трагедии», и Качалов, зная, что ему предназначается роль Сальери, уже возобновил работу над ней. После того как Владимир Иванович сообщил ему о своем новом решении, он несколько дней ходил каким-то растерянным, почти совсем не говорил даже с близкими ни о предполагаемом спектакле, ни о роли, а если и говорил, то больше в тоне недоверия к себе, к своим силам. Но с первых же дней он стал буквально неразлучен с томиком пушкинских пьес, который потом мы постоянно видели у него в руках на репетициях.

Вскоре после начала репетиций Василий Иванович тяжело заболел и около двух месяцев пробыл в больнице и санатории. Работу над «Борисом Годуновым» он возобновил еще до возвращения в Москву, и по его расспросам о репетициях, по отдельным его мыслям уже по поводу роли Бориса было видно, до какой степени она его волнует, как сильно завладел им пушкинский образ. В письме из санатория «Барвиха» от 31 декабря 1936 года, адресованном одному из ленинградских друзей, Василий Иванович сообщал: «Могу работать над “Борисом” (уже начинаю потихоньку, в лесу, за столом, в постели ночью)».

В работе Качалова над «Борисом Годуновым» поражала активность, жадность, с которой он стремился охватить не только свою роль, но и всю пьесу в целом. Часто он приходил на репетиции, на которые по расписанию никто его не вызывал, садился где-нибудь в стороне, с живым интересом смотрел и слушал. Кончалась сцена, и Василий Иванович, обычно такой немногословный, тут с полной готовностью делился с актерами своими впечатлениями. Но когда от него требовали критики или ждали режиссерской помощи, он чаще всего говорил, что лучше сам «попробует почитать» и тут же исполнял для товарищей всю сцену целиком горячо, темпераментно, с увлечением. Так он «показывал» А. О. Степановой и И. М. Кудрявцеву свое понимание сцены у фонтана, а В. А. Орлову — Пимена.

Он пользовался каждой возможностью публично прочитать «Бориса Годунова» — всю пьесу, от начала до конца, и было ясно, что он превращает эти чтения в особые, необходимые ему репетиции, что они ему нужны для его роли. Как-то его попросили прочитать пьесу рабочим сцены за кулисами, во время спектакля. Чтение растянулось на два вечера и совершенно захватило слушателей. Сам же Василий Иванович говорил потом, что, читая сцену за сценой и почти перевоплощаясь из одного образа в другой, он впервые внутренне ощутил многое из того, что еще ускользало от него в сложной социальной трагедии Бориса.

С такой же готовностью Василии Иванович постоянно вызывался заменить на репетиции отсутствовавшего по болезни исполнителя, особенно когда это давало ему возможность непосредственно ощутить, как говорят в театре, «проиграть» для себя «контрдействие» своего партнера в какой-нибудь сцене,

например Василия Шуйского. В данной работе это было возможно потому, что одновременно с Качаловым роль Бориса репетировали В. Л. Ершов и М. П. Болдуман. Кстати сказать, эта одновременная работа над образом Бориса еще двух других исполнителей не только не мешала ему, но, как он часто говорил, наоборот, помогала. Он видел в ней дополнительную возможность проверять самого себя и, помогая своим товарищам, приходил к новым мыслям о роли. Всегда думая о судьбе спектакля в целом, Василий Иванович радовался их успехам и необыкновенно просто, открыто, искренно делился с ними своими находками и сомнениями. Все это было характерно для Качалова в процессе работы, составляло особенный стиль, особенно благородную атмосферу качаловских репетиций. Он умел взять для себя и морально и творчески все, что только можно, от ансамбля, от коллектива и умел в то же время отдать коллективу всего себя.

«Василий Иванович сегодня на репетиции» — это всегда звучало в театре празднично.

С самого начала работы было ясно, что Качалов приносит на репетиции уже сложившееся в основном свое представление о сущности трагедии пушкинского Бориса. С первых же репетиций по отдельным его вопросам и замечаниям легко было понять, что он воспринимает ее не на фоне трагедии народа, а в прямой связи с ней, что неспособность царской власти дать счастье народу — для него основная тема будущего спектакля. Сквозь этическую трагедию «запятнанной совести» Бориса мысль Качалова все время пробивалась к той внутренней борьбе сильной личности, которая возникала в его представлении из основного конфликта между царской властью и народом. В перипетиях этой внутренней борьбы Бориса и заключалась для него вся действенная линия роли, все ее разнообразие и психологическая сложность, ее живые противоречия и контрасты. От стремления завоевать народную любовь — до осознания пропасти, отделяющей царя от народа; от мудрого самообладания — до бешенства «затравленного зверя»; от предельной искренности — к великолепному актерству; от восторга перед наукой — к «гадателям, кудесникам, колдуньям»; от смелости крупного политика — к растерянности и тоске. Исчезающая вера в свою способность подчинить ход истории своей воле и разуму и стремление преодолеть это разрушающее сознание — приблизительно так определил Качалов на одной из репетиций «сквозное действие» в роли Бориса.

Такой замысел, естественно, возбуждал в нем особенный интерес ко всему, что выражает в трагедии «мнение народное» и отношение к нему самого Пушкина. Обычно довольно равнодушный ко всякого рода беседам общего характера, к литературным комментариям режиссеров и консультантов, Качалов в этой работе необыкновенно горячо отнесся к приглашению в театр виднейших ученых-пушкинистов. Он жадно ловил всякую живую подробность в их рассказах об исторических источниках «Бориса Годунова», с удовольствием слушал отрывки из писем Пушкина. Он приходил к своему замыслу самостоятельно, но тем более ценил возможность укрепиться в нем с помощью исторического и историко-литературного материала. Это помогало

ему идти в своей работе над образом Бориса, минуя маленькие психологические «правды», путем все большего углубления в социальный смысл трагедии, — тем путем, который с самого начала был для него единственно верным.

Самой трудной для Качалова сценой Бориса на протяжении всех репетиций была первая — в кремлевских палатах («Ты, отче патриарх, вы все, бояре...»). Он без конца возвращался к этому монологу и, казалось, все время искал в нем единого, определяющего «подводного течения», основного жизненного самочувствия. И не находил. Ему мешала какая-то неуловимая двойственность в поведении Бориса в этой сцене, которую он мог осознать, но которую никак не удавалось перевести в план сценического *действия*. Он готов был отдаться предельной искренности в словах: «обнажена моя душа пред вами» и жил стремлением внушить боярам огромность, величие своих замыслов, свою веру в себя, знающего, как осчастливить народ. Но в то же время он чувствовал в первом монологе Бориса и великолепного актера, произносящего рассчитанную тронную речь. В «молитве» Бориса, обращенной к его предшественнику на престоле, «праведнику» Феодору, Качалов явственно ощущал определенный расчет политика: пусть слушают эту молитву и запоминают ее окружающие нового царя бояре:

О праведник! о мой отец державный!
Воззри с небес на слезы верных слуг
И ниспошли *тому, кого любил ты,*
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,
Священное на власть благословенье...

Искренность и расчет казались несоединимыми. На одной из репетиций Вл. И. Немирович-Данченко предложил Качалову такую задачу: «Надо жить накоплением того, что было [т. е. исторически предшествовало данной сцене], — это и даст основу... Отказывался от престола сколько уже раз, престол — громада, хочу молиться, чтобы доказать окружающим свое отношение к принятию трона»¹.

Василий Иванович соглашался, начинал репетировать снова, но и это не снимало до конца психологического противоречия, которое его внутренне сковывало.

Это противоречие мешало Качалову создать в начале пьесы образ безоблачный и монументальный, образ Бориса Годунова, достигшего предела своих желаний и уверенного в своих силах. Начало трагедии Бориса в замысле Качалова было ярким, светлым контрастом к ее дальнейшему развитию. Но, репетируя свою первую сцену, он так и не находил в ней единой действенной линии и единого органического самочувствия для воплощения этой мысли.

Отсюда возникала «декламация», которую Василий Иванович считал вообще своим главным врагом на протяжении всей работы над «Борисом Годуновым». Тогда в его исполнение прокрадывалась обычно совсем ему не свойственная напряженность; отдельные куски монологов казались

¹ Дневник репетиций. Запись В. В. Глебова.

психологически перенасыщенными, а другие, наоборот, холодными и ненаполненными; появлялись напевно-декламационные каденции стиха, внешние краски, жесты «величавого», «романтического» Бориса, как их определял сам Василий Иванович.

Вот тут и начиналась борьба Качалова с самим собой, так изумлявшая всех очевидцев своей необычностью и смелостью. Для того чтобы добиться простоты и искренности, ему никогда не нужно было дробить текст роли на отдельные куски. Он искал жизненной правды не в каком-нибудь одном верно схваченном элементе своего сценического поведения, как это часто бывает у актеров, а всегда в целом, в своем общем ощущении целого монолога или сцены. Репетируя, он почти всегда повторял их несколько раз от начала до конца. И победа его в той или другой сцене, когда ему удавалось добиться того, чего он искал, бывала всегда полной, а не частичной, и решающей, а не второстепенной по своему значению. Когда он находил то живое внутреннее действие, которое могло по-настоящему его наполнить и увлечь, вся сцена сразу начинала звучать по-другому, как будто возрожденная на иной, более глубокой и плодотворной почве.

В заметке о работе над «Борисом Годуновым» Качалов писал 8 марта 1937 года: «Перед всеми нами стоит одна общая задача — соединить владение пушкинским стихом, которым недостаточно владел Художественный театр в своих прежних пушкинских спектаклях, с нашими неизменными основными требованиями жизненности, полнокровности чувств, простоты, правды и искренности переживаний».

К этому он неуклонно стремился на протяжении всей работы. И если этот синтез («жизненно-стихотворный», по выражению Немировича-Данченко) так и не был осуществлен Качаловым в первой сцене, то уже во второй — в монологе «Достиг я высшей власти...» — он овладел им совершенно. Но тоже далеко не сразу, а в результате огромного творческого труда. И здесь для него не раз возникала опасность остаться на поверхности великолепного чтения монолога. И здесь он порой мучительно не находил себя ни в декламационном пафосе, ни в той психологической перенасыщенности, о которой писал Станиславский, вспоминая свою работу над ролью Сальери, и которая теперь, в работе Качалова над Борисом Годуновым, так же неизбежно разрушала стройность пушкинского стиха.

К этим опасностям в монологе «Достиг я высшей власти...» присоединялась еще одна, не менее серьезная. В своих упорных поисках жизненно правдивого самочувствия Качалов иногда становился чрезмерно угнетенным и подавленным, почти растерянным, неисцелимо тоскующим. Тогда исчезали те краски «холодной элегии», которые на многих репетициях он так настойчиво изгонял из своего исполнения, но при этом исчезала и действенная сила владеющей Борисом большой мысли и воля к преодолению всех препятствий, которую Качалов считал такой важной для основного «зерна» своего образа. Заключительные строки монолога:

И все тошнит, и голова кружится,

И мальчики кровавые в глазах...
И рад бежать, да некуда... ужасно!

становились тогда смыслом всей сцены, они как бы заранее окрашивали весь монолог в болезненно-мрачные тона, и трагедия нечистой совести Бориса неожиданно приобретала самодовлеющее значение.

С этим необходимо было бороться, в особенности потому, что Качалов считал, что в монологе «Достиг я высшей власти...» должна быть прежде всего раскрыта вся глубина той социальной трагедии, которая составляет сущность пьесы. Для воплощения его замысла роли этот монолог был ключевым, определяющим: именно здесь Борис — Качалов *впервые осознал* пропасть, отделяющую его от народа, бессмысленную тщетность своих «милостей» и «щедрот», подавленный протест народных масс против любой царской власти. В своем понимании трагедии Бориса Качалов шел от строк:

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.

В преодолении этого отравляющего сознания и состояла для него вся действенная линия монолога. Вот почему он так напряженно, буквально сотни раз репетировал эту сцену и был неутомим в своих пробах и поисках. «Он — *преодолевающий*, — говорил Василий Иванович на репетиции 27 мая 1937 года, определяя для себя самое главное в развитии роли Бориса. — Он сознается себе, что “совесть не чиста”, и все же дальше мы видим, что он преодолел это. Он все время преодолев чет — и в сцене с Юродивым и в Думе. В “Смерти”, в сцене с Басмановым, несмотря на банкротство всей своей системы правления, он все же *преодолеывает*. В нем все время — утверждение себя».

«Преодолевающий и одновременно разрушающийся, — отвечал ему присутствовавший на этой репетиции Вл. И. Немирович-Данченко. — Зацепите эту основную трагическую ноту, и тогда все станет на верный путь»¹.

И бывали замечательные, незабываемые репетиции, когда Качалову удавалось, начиная монолог, как будто ощутить гнетущий груз прожитых пяти лет, надежд, разочарований, тщетных усилий и тяжелых ударов, когда он весь отдавался самочувствию бессонной ночи в пустынном кремлевском дворце, когда из желания осмыслить, найти причину невыносимой тоски вырастал, как огромный вздох, его приговор самому себе: «Мне счастья нет».

Сами собой исчезали тогда парадно красивые мизансцены и жесты «величавого, романтического» Бориса. Качалов стоял неподвижно, словно вглядываясь через воображаемое дворцовое окно бутафорской репетиционной «выгородки» в темноту московских улиц. И в строгой музыке ничем не украшенного пушкинского стиха разворачивалась тревожная, ищущая мысль Бориса — Качалова, как будто стремясь преодолеть это предельное одиночество.

Репетиции в фойе, за столом и в приблизительной «выгородке»,

¹ Дневник репетиций. Запись В. В. Глебова.

обозначающей простыми холщовыми ширмами контуры будущих декораций, были необходимы в особенности для первых двух монологов, для сцены в царских палатах с детьми Годунова и с Шуйским и для последней — предсмертной сцены Бориса с Басмановым и Феодором. Картины «Царская дума» и «Площадь перед собором в Москве» (с Юродивым) вообще репетировались гораздо реже, с расчетом доработать их уже после перенесения спектакля на сцену. В процессе репетиций в фойе они включались в работу от времени до времени; Качалову они были важны, как необходимые звенья в развитии основной трагической коллизии роли.

Но чувствовалось, что не эти картины находятся в центре его творческого внимания, что они его пока особенно не волнуют, что основные внутренние задачи он стремится разрешить в сценах интимных и в основных монологах. Среди этих сцен, занимавших главное место в репетиционной работе Качалова, две были наиболее законченны и почти всегда производили потрясающее впечатление на всех, кому выпадало на долю счастье их видеть: это — сцена с Шуйским и в особенности предсмертная — прощание с сыном.

Вот где могучим взлетом трагедийного темперамента Качалова разрушалось предвзятое мнение о «нетheaterальности» или о непреодолимой трудности драматургии Пушкина. Подлинный театр Пушкина открывался перед нами в напряженности и силе живых страстей, в совершенной поэтической гармонии их воплощения, когда Качалов подходил к этим вершинам своей роли, отбрасывая свободно и смело мишуру театрального «представления» и эффекты поверхностной патетики, отмечая как ненужный сор, все маленькие бытовые «правды» и «оправдания» бессильного прозаического натурализма.

Диалогу с Шуйским предшествует сцена Бориса с детьми. Качалов строил ее на резком контрасте с монологом «Достиг я высшей власти...», в конце которого так ярко запоминался его подавленный усилием воли заглушённый стон: «Да, жалок тот, в ком совесть не чиста».

Здесь, в общении с Ксенией и Феодором, он казался просветленным и успокоенным, как будто сбросившим тяжелый груз со своих плеч.

Что, Ксения? что, милая моя?

В невестах уж печальная вдовица!..

Ксения — как бы часть его несчастья. К ней — нежность, смешанная с острой жалостью, и с ощущением своей невольной вины («я, может быть, прогневал небеса...»). Качалов — Борис, подходя к ней, обнимает ее, нежно целует в лоб, гладит по волосам, положив ее голову к себе на грудь, и тут же с легким вздохом отпускает, как будто с облегчением, словно бессознательно торопясь обратиться к сыну, к своей гордости и надежде. Стоя, посадив царевича снова за стол и опершись на его плечо, Борис внимательно рассматривает карту. Наставление Феодору («Как хорошо! вот сладкий плод ученья!.. Учись, мой сын...») звучит с необыкновенной теплотой, сдержанно-ласково, но вместе с тем и настойчиво-требовательно, со страстным желанием внушить ему всю важность, всю огромность ожидающего его государственного

дела. В тоне Качалова — Бориса нет и тени покровительственного или любовно-несерьезного отношения к бойким ответам сына: он так и впился в учебную карту Феодора («наше царство из края в край») и, кажется, не оторвался бы от нее, если бы не вошел Семен Годунов.

Борис сидит у стола, на котором разложена карта. Не изменяя мизансцены, как будто желая продлить эти минуты покоя, счастья и в то же время уже зная, что сейчас все это кончится, уже внутренне приготовившись для дальнейшей борьбы, встречает Борис доклад Семена Годунова о гонце из Кракова и тайной беседе Шуйского с Пушкиным. Короткие реплики царя, который слушает Семена, не отрываясь от карты, звучат устало и раздраженно: «Ну?», «Гонца схватить», «О Шуйском что?», «Сейчас послать за Шуйским».

Годунов уходит, и Борис уже не скрывает своей тревоги:

Сношения с Литвою! это что?..

Противен мне род Пушкиных мятежный,

А Шуйскому не должно доверять:

Уклончивый, но смелый и лукавый...

Качалов произносит первые два стиха этого короткого монолога, глядя прямо перед собой тяжелыми, остановившимися глазами; потом обращается к сыну, как бы привлекая его к государственным делам. При входе Шуйского он снова углубляется в разглядывание карты, обняв правой рукой стоящего рядом сына. Но теперь это уже тактический прием, выгодная позиция для предстоящей борьбы с хитрым и сильным противником. Тон его подчеркнуто спокоен, уравновешен, в нем нет и следа тревоги, он полон достоинства; порой в нем вдруг сверкнет злым блеском отточенная ирония. Борис словно на лету подхватывает реплики Шуйского:

Шуйский

Царь, из Литвы пришла нам весть...

Царь

Не та ли,

Что Пушкину привез вечор гонец.

Шуйский

Все знает он! — Я думал, государь,

Что ты еще не ведаешь сей тайны.

Царь

Нет нужды, князь: хочу сообразить

Известия; иначе не узнаем

Мы истины.

Шуйский (М. М. Тарханов) начинает издали, говорит медленно и осторожно, словно нащупывает дорогу в темноте. Он избегает встречаться глазами с царем, но изредка бросает на него короткий, острый, испытующий взгляд. Когда в конце своего рассуждения о «бессмысленной черни» он, вдруг оставив елейный тон и прямо глядя на царя, тихо и серьезно произносит: «Димитрия воскреснувшее имя», Борис вскакивает, как ужаленный. Секунда полной растерянности. Искаженное страхом лицо. И первое движение — к сыну: сохранить его неведение, обереечь его чистоту. Он берет его за плечо и хочет проводить к двери, ласково, но настойчиво почти выталкивает из палаты.

Следующий монолог Бориса написан Пушкиным в особом ритме: сильные синтаксические паузы внутри стиха разрушают его плавность. Эти внутренние толчки подчеркивают волнение Бориса в ритмическом рисунке его речи:

Царь

Послушай, князь: взять меры сей же час;
Чтоб от Литвы Россия оградилась
Заставами; чтоб ни одна душа
Не перешла за эту грань; чтоб заяц
Не прибежал из Польши к нам; чтоб ворон
Не прилетел из Кракова. Ступай.

Шуйский

Иду.

Царь

Постой. Не правда ль, эта весть
Затейлива?..

Качалов с необыкновенной чуткостью подхватывал и включал в свое самочувствие беспокойный, скачущий ритм стиха в этом нагромождении гневных и вместе с тем растерянных приказов Бориса.

Но приказов для него сейчас мало. Яд сообщения Шуйского слишком глубоко проник в душу. Качалов — Борис заставляет Шуйского снова сесть — грубо хватает его за плечи и почти бросает в кресло перед собой: надо узнать всю правду, преодолевая и свой ужас и хитрость «лукавого царедворца-». Он пронизывает его глазами, как будто желая узнать, что скрывается за этой непроницаемой маской, он ищет его глаз неотступно и яростно, хриплым, прерывистым голосом умоляет его сказать правду, он не грозит, а со сдержанным бешенством *внушает* Шуйскому ужас грозящей ему казни, снова хватает его за плечи, совсем близко привлекая к себе, чтобы из глаз в глаза дошла вся сила, вся страстность его мольбы и угрозы.

Выдержав этот иступленный напор и как будто убедившись во внутренней слабости царя, Шуйский — Тарханов успокоился. Он с явным наслаждением мучает Бориса рассказом об убитом царевице, он смакует подробности,

выпячивая самые мучительные из них с оттяжками и замедлениями, с наигранным и наглым простодушием верного слуги. В страшном напряжении, впиваясь в него безумным, затравленным, страдальческим взглядом, слушает царь. Хриплым шепотом с трудом выдавливает из себя: «Довольно; удались».

Последний монолог этой сцены «Ух, тяжело!.. дай дух переведу...» снова наполнен у Качалова преодолением страха. Он начинает его медлительно, почти растягивая слова, и очень тихо. Но, начиная со слов: «Но кто же он, мой грозный супостат?», кажется, что его смятенные мысли несутся в таком бешеном ритме, которого не вместить в стройный ряд риторических вопросов Бориса. Измученные глаза и судорожно сжатые на груди руки выражают тяжесть его внутренней борьбы. Он хочет говорить с самим собой уверенно, мужественно, твердо. Но уже не усталый вздох, а скорбный стон, вырвавшийся из глубины души, звучит в его словах:

Ох, тяжела ты, шапка Мономаха!

Две следующие сцены Бориса, «Царская дума» и «Площадь перед собором в Москве», имели большое значение для Качалова по линии внутреннего развития образа. В первом случае ему было особенно важно найти и точно определить для себя взаимоотношения царя и боярства, во втором — воспринять через Юродивого, на этот раз уже непосредственно, «мнение народное», народный приговор. Обе сцены репетировались обычно в точной выгородке и непременно с участниками народной сцены, каждый из которых, даже если он не произносил ни одного слова, становился для Качалова необходимым и внутренне связанным с ним партнером.

Образ Бориса в «Царской думе» снова давал ему возможность найти яркий контраст с финалом предшествующего монолога (после ухода Шуйского). В обстановке вражеского вторжения, в борьбе с Самозванцем его Борис вновь становится мужественным, властным, грозным. Для самочувствия Качалова была важна парадно-неподвижная исходная мизансцена «Царской думы»: в центре на троне сидит царь, по правую его руку — Феодор, по левую — патриарх, на скамьях, расположенных под углом к трону, — бояре. Борис только что получил известие об успехах Самозванца, он комкает в руках грамоту, полную дерзких угроз. Саркастически-гневно звучат его слова об «усердных воеводах». Его жесткая интонация как будто диктует боярам обязательный для них ход мысли, когда он говорит о своих решениях. Спокойным и грозным предостережением всем — в том числе и боярам — наполняет Качалов заключительные стихи монолога:

Умы кипят... их нужно остудить;
Предупредить желал бы казни я...

Вторая половина этой сцены, как и короткая, но чрезвычайно важная следующая сцена выхода царя из собора, предъявляет к актеру самые большие требования. Без слов, с помощью одной только мимики и глаз он должен передать внутреннее состояние Бориса во время пространного рассказа

патриарха о чудотворной силе «святых мощей» царевича Димитрия, которые он наивно советует царю перенести в Кремль в надежде, что «народ увидит ясно тогда обман безбожного злодея». Этот рассказ патриарха наносит Борису новую рану. Весь драматический смысл сцены — в том впечатлении, которое он производит на царя. Поэтому не дано здесь Борису ни одного слова. Есть только ремарка в самом конце монолога: «В продолжение сей речи Борис несколько раз оттирает лицо платком».

Труднейшая задача для актера — в самом молчании донести до зрителя и мысль и чувство через непрерывное напряженное внутреннее действие. Здесь многое зависит от партнера, от того, насколько он способен возбудить это внутреннее действие своей творческой активностью, жизненной правдой своего сценического поведения. В этом смысле А. Н. Грибов, замечательно репетировавший роль патриарха, оказывал Качалову большую помощь. Он произносил свой монолог так просто и взволнованно, с такой простодушной, искренней верой в спасительную силу своего совета, что это не могло не возбуждать у Качалова глубокого ответного переживания. Он не прибегал ни к подчеркнутой жестикуляции, ни к усиленной мимике, он ничего не «играл». Он только напряженно слушал патриарха, слегка отвернув от него лицо. И не было растерянности в выражении его застывших глаз, а скорее сопротивление, мучительная внутренняя борьба и тяжкое раздумье, но не страдальческая подавленность.

Такой же, если не еще более сложный, подтекст таит в себе сцена перед собором, где у Бориса всего две реплики и где актеру так много нужно выразить без слов в заключительной паузе, после убийственного для царя ответа Юродивого: «Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — богородица не велит». Исполнителю роли Бориса здесь легче всего впасть в ложную театральную «сверхзначительность», в пассивное и пустое изображение своего состояния.

Качалов искал во время репетиций внутреннего права на эту паузу, которая имела для него не столько психологический, сколько социальный, акцентирующий смысл. Его мало интересовал в этой сцене пышный царский выход, воспроизведенный в исторической точности, в правдивых бытовых красках эпохи. Для него это был необыкновенно значительный, единственный на протяжении всей пьесы момент непосредственного общения царя с народом. Ему *важно* было узнать, о чем плачет Юродивый, важна была интимность мизансцены с ним, когда он к нему склонялся, сходя по ступеням паперти.

Знаменитая финальная пауза этой сцены возникала из неожиданного для царя контрдействия Юродивого, из неотразимой силы тех страшных ударов, которые он ему наносит.

«Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». «... Нельзя молиться за царя Ирода...» Эти реплики насыщали паузу Качалова — Бориса огромным трагическим содержанием. По линии же развития роли они органически подводили Качалова к следующей сцене (с Басмановым), в которой «смятение народа» уже осознается Борисом как реальный факт, еще более грозный, чем военные успехи Самозванца.

Наивысшим достижением Качалова в «Борисе Годунове» была

предсмертная сцена Бориса. К ней он подходил с особенным волнением, ею особенно дорожил. Другие картины он обычно готов был проходить во время репетиции по нескольку раз, эту же повторял редко. И не потому, что это было для него физически трудно (последний монолог Бориса огромный, он состоит из 81 стиха), но потому, что каждый раз он уже играл эту сцену во всю силу наполняющих ее трагических переживаний, — как на спектакле, а не как на репетиции. В сущности, мы не видели процесса ее создания, казалось, что она возникла сразу, что Качалов принес в театр уже не замысел, а изумительное воплощение, которое он только проверял и совершенствовал в дальнейшей репетиционной работе.

Это была последняя, самая напряженная схватка в той внутренней борьбе, которой Качалов наполнял роль Бориса. На протяжении всей сцены он жил единым трагическим ощущением надвигающегося конца, которому в последний раз противопоставлял всю силу своей воли и мысли. Он играл умирающего Бориса, не допуская ни одного привычного актерского приема изображения смерти, ни одной натуралистической краски; ни хрипа, ни стопа, ни слабеющего голоса, ни многочисленных пауз не было в его исполнении. Не было и привычных мизансцен «умирающего». Ощущение близкого конца, казалось, наоборот, возбуждало в Качалове — Борисе все его душевные силы, вызывало предельную напряженность мысли. Его завещание сыну было страстным, в иные секунды лихорадочно-страстным. Оно воспринималось как последняя попытка самоутверждения Бориса, как порыв осуществить, хотя бы в будущем, через сына, свою политическую волю.

Но в то же время затаенным жизненным вторым планом звучали в этом завещании растерянность и тоска отвергнутого народом правителя. С какой-то отчаянной нежностью сжимал он в своих объятиях голову сына, впивался в него глазами, внушая ему уже не мысль, а заклинание:

... Ты муж и царь...

Беспокойный, прерывистый ритм монолога сливался в захватывающей передаче Качалова с порывом преодолеть отчаяние, не поддаться слабости, успеть высказать самое заветное. Властным и грозным окриком раздавались слова, которыми он останавливал обряд предсмертного пострижения:

Повремени, владыко патриарх,
Я царь еще...

Но в обращении к боярам («Целуйте крест Феодору»), во взгляде, устремленном последним усилием воли на Басманова, была мольба, и тоской беспредельного одиночества звучали последние усталые слова Бориса:

Святой отец, приближься, я готов...

В 1937 году Художественный театр не довел до конца работу над «Борисом

Годуновым», остановившись на черновых генеральных репетициях. Но в жизни Качалова этот образ, не завершённый и не воплощённый на сцене, занял тем не менее огромное место, как никогда сблизив, сроднив его с Пушкиным.

Его работа над трагедией Пушкина, полная смелых исканий и творческой страстности, должна навсегда остаться для новых поколений советских актеров маяком, освещающим путь к пушкинскому театру, как к одному из величайших сокровищ русского национального драматургического гения.

Б. И. Ростоцкий, Н. Н. Чушкин
ОБРАЗЫ ШЕКСПИРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. И. КАЧАЛОВА

«Вы счастливец! Вам дан природой высший артистический дар... Высший дар природы для артиста — сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры», — писал К. С. Станиславский В. И. Качалову в 1935 году.

В признании огромной силы воздействия сценических образов Качалова сходились все критики. О неповторимом обаянии его артистического дарования много и восторженно писали друзья Художественного театра, его не могли отрицать даже наиболее рьяные и ожесточенные противники МХТ. Оно было для всех непреложным и очевидным. Его можно было по-разному истолковывать, но нельзя было отрицать. Секрет этого исключительного обаяния Качалова нередко, особенно в дореволюционное время, сводили к чему-то таинственно-необъяснимому, таящемуся в чем-то «неразложимом».

Всем, кто хотя бы однажды видел Качалова на сцене, становились очевидными замечательные, редкие по своей гармоничности артистические данные Качалова и среди них, конечно, в первую очередь, знаменитый, несравненный качаловский голос, о котором сказано и написано так много проникновенных слов.

Но не только в этих артистических данных заключалась «тайна» обаяния Качалова. Огромный художник сцены, Качалов безупречно владел своими выразительными средствами, используя их для создания образов, выставивших в глубокие и значительные типические обобщения, которые отвечали на самые важные запросы современности.

И не коренились ли в конечном счете причины этого обаяния, этой покоряющей власти Качалова над умами и чувствами зрителей прежде всего в том, чем всегда определяется власть актера над современниками, — в отражении самых животрепещущих, самых существенных и острых проблем, их волнующих? Если ко всем великим артистам, бывшим «властителями дум» современников, применимы известные слова Шекспира, устами Гамлета сказавшего об актерах: «Они зеркало и краткая летопись своего времени», — то, быть может, именно творчество Качалова является наиболее блистательным подтверждением этих слов.

Еще в дореволюционную пору, с первых же своих шагов в Московском Художественном театре, Качалов стал не только любимцем театральной Москвы, но и любимейшим актером русской демократической интеллигенции. Так случилось именно потому, что Качалов был глубоко *современным* актером,

который «не умел и не мог говорить не о том, что касается самого живого, самого острого его дней».

Вступив в Художественный театр после своих первых успехов в провинции, суливших ему блестящую карьеру «премьера» — любимца публики, отказавшись от ее соблазнов, Качалов стал актером Чехова и Горького, и это прямо и непосредственно вело его к воплощению самых важных, самых глубоких передовых идей современности. Определившись и сложившись как художник в работе над произведениями Чехова и Горького, органически и неразрывно связанный с передовыми традициями русского реализма XIX века, Качалов и во всех других своих ролях продолжал оставаться в подлинном смысле слова актером-современником, чутко откликавшимся на наиболее важные явления жизни.

Эта особенность творчества Качалова сказалась и в тех образах, которые были созданы на материале зарубежных авторов. Эти роли, разумеется, сами по себе не были отражением русской действительности в ее настоящем или в ее прошлом. Но в той сценической жизни, какую они получали в исполнении Качалова, они оказывались созвучными современности, наполненными таким духовным богатством, которое делало их подлинно близкими, захватывающими, нужными зрителю, отвечающими на те или иные актуальные вопросы.

Среди ролей этого круга на первый план, естественно, выдвигаются создания Качалова в шекспировском репертуаре — его Юлий Цезарь и его Гамлет, а также его работа над Ибсеном, наиболее значительным и совершенным результатом которой стал Браня в одноименной пьесе норвежского драматурга, — образ, получивший благодаря исполнению Качалова не только художественный, но и широкий общественный резонанс.

Эти образы, несмотря на все их различие, вели Качалова к воплощению на сцене *трагедии* и были раскрытием трагического начала в творчестве актера.

Качалов по-новому и глубоко своеобразно решал эту проблему, опираясь на опыт русского реалистического искусства. Он был вернейшим и одареннейшим выразителем в актерском искусстве тех истинно новаторских идейно-эстетических заветов, которые были положены в основу творческого развития Художественного театра его создателями и руководителями — К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Недаром в критических отзывах, исходивших из лагеря, враждебного Художественному театру, враждебного реализму вообще, качаловского Гамлета, как и качаловского Бранда, упрекали в том, что артист «русифицировал» эти роли. Несомненно, Качалов дал *русского* Гамлета и *русского* Бранда, но это вовсе не означало какого-то искажения, сужения и вульгаризации образов, как пытались представить критики, зараженные в той или иной степени духом космополитического эстетства. Напротив, это означало наиболее глубокое, последовательное и целостное раскрытие самого значительного, что было заключено в этих образах.

Юлий Цезарь Качалова — явление выдающееся, явление мирового масштаба.

Такого Цезаря, каким покачал его Качалов, не было на протяжении всей сценической истории этой трагедии Шекспира, включая и постановку Мейнингенского театра, в репертуаре которого «Юлий Цезарь» считался одним из «коронных» спектаклей. Большая философская мысль, облеченная в предельно законченную пластическую форму, освещала этот образ Качалова, оставляя далеко позади бездушную натуралистическую имитацию мейнингенцев.

Такого Гамлета, какого увидел зритель на сцене Художественного театра, было бы напрасно искать в сценической истории Шекспира за рубежом. Это был Гамлет, задумавшийся над судьбами человечества, над сложнейшими вопросами общественного бытия, кардинальными проблемами жизни, — образ, полный глубокого идейно-философского значения. Нет сомнения, что в качаловском Гамлете, каким он был создан в спектакле 1911 года, были и временные, преходящие черты, которые были впоследствии изжиты, преодолены самим артистом. Но бесспорно одно, — и это верно определил П. А. Марков, — «качаловский Гамлет таил в себе такую глубину сомнений и такое недовольство хаосом мира и его несправедливостью, что становился обвинителем современного общества»¹.

Это решающее обстоятельство определило глубокое своеобразие облика качаловского Гамлета, его особое место в сценической истории знаменитей шекспировской трагедии.

Первым опытом утверждения реалистической трагедии борьбы с ложной, оторванной от жизни, напыщенной романтикой явился уже Юлий Цезарь Качалова. Гамлет Качалова был также вызовом обветшавшей театральной романтике, которая к концу прошлого века у эпигонов романтизма утратила свой идейный и общественный смысл и выродилась в пустой театральный штамп.

Работа над созданием монументальных трагических образов была продолжена Качаловым в советскую эпоху. Прометей Эсхила, Манфред Байрона, Эгмонт Гете были воплощены им в его концертных выступлениях.

Но самым убедительным и самым ярким подтверждением всей ценности многолетних творческих исканий Качалова в зарубежном трагедийном репертуаре явилась его работа над образами Шекспира. Качалов, показавший на концертной эстраде образы Антония и Брута, Гамлета, Ричарда III, — это новая, важная глава деятельности Качалова — *советского актера*.

1

Тем, что Качалов стал выдающимся создателем роли Юлия Цезаря, он обязан Вл. И. Немировичу-Данченко. Именно Немирович-Данченко смело угадал в 28-летнем Качалове великолепные возможности для воплощения этого образа. И именно понимание важности роли Цезаря, ее значительности и масштабности привело Немировича-Данченко к мысли поручить ее исполнение Качалову в осуществленной им в 1903 году постановке шекспировской

¹ П. А. Марков. Театральные портреты. «Искусство», М.-Л., 1939, стр. 114.

трагедии на сцене Художественного театра. Это был смелый и неожиданный выбор. Он говорил об удивительной зоркости и мудрости режиссера, сумевшего угадать в молодом артисте, только три сезона пробывшем в МХТ, создавшем образы Берендея в «Снегурочке», Тузенбаха в «Трех сестрах» и Барона в «На дне», возможности для воплощения шекспировского Цезаря.

В период подготовки режиссерского плана постановки «Юлия Цезаря» Вл. И. Немирович-Данченко писал В. В. Лужскому: «Я только что окончил все — до Сената и нахожу множество превосходных моментов — у Брута, Порции, Лигария, Децима, Кассия и в особенности у Цезаря. Какая это удивительная роль! Я еще не подошел к Антонию вплотную, но до его сцен, если бы я был актером на все руки, — я бы взял Цезаря»¹. И с замечательной прозорливостью предсказывая успех молодому исполнителю роли Цезаря, Немирович-Данченко добавлял: «Больше всего я доволен у себя картиной у Цезаря — может быть, потому, что влюблен в эту фигуру. Если Качалов верит мне хоть сколько-нибудь, то он сделает себе репутацию на этой роли...»²

Начиная работу над этим спектаклем, Немирович-Данченко, конечно, вполне сознательно вступал в соревнование с прославленной постановкой той же пьесы в немецком Мейнингенском театре, хорошо известной русскому и, в частности, московскому зрителю по гастролям мейнингенской труппы еще в 1885 году. Это соревнование, закончившееся, как известно, несомненной и общепризнанной победой Художественного театра, одновременно было и полемикой с мейнингенцами. И одним из серьезнейших аргументов в этой полемике должно было стать истолкование роли Цезаря.

В 1885 году Вл. И. Немирович-Данченко выступил на страницах журнала «Театр и жизнь» с открытым письмом, в котором он подверг обстоятельному критическому разбору постановку «Юлия Цезаря» в Мейнингенском театре. Отдавая должное высокой постановочной технике немецкой труппы, Немирович-Данченко в то же время отказывался признать за мейнингенцами право на своего рода «монополию» в сценическом осуществлении исторической трагедии Шекспира. Он усматривал в их спектакле очевидное и подчас грубое нарушение правды характеров и логики в развитии действия. Упрекая исполнителей всех центральных ролей в односторонней и тенденциозной идеализации, а режиссуру — в произвольном сокращении ряда существенных эпизодов и монологов, Немирович-Данченко писал в заключение: «Картины, группы, громы и молнии — все это бесподобно, а ни один характер не выдержан...»³

В качестве существенного минуса мейнингенского спектакля Немирович-Данченко отмечал ограниченное, узкое, обедняющее Шекспира исполнение роли самого Цезаря артистом Рихардом: «... мне остается добавить, что все

¹ Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 23 июля, 1903 г. Музей МХАТ.

² Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к В. В. Лужскому от 23 июля 1903 г.

³ Вл. И. Немирович-Данченко. По поводу «Юлия Цезаря» у мейнингенцев. (Письмо в редакцию). «Театр и жизнь», 25 марта 1885 г.

газеты признали в Цезаре отличную голову (опять ведь внешность) и всякое отсутствие того властного, энергичного тона, который так поработал всех окружающих Цезаря...»¹ Исполнение роли Цезаря Рихардом вызвало суровую критическую оценку не только автора «открытого письма». Вспомним, что в данном случае (как, впрочем, и в оценке мейнингенской труппы в целом) Немирович-Данченко оказывался полностью солидарным с А. Н. Островским, который в своих заметках по поводу гастролей мейнингенцев писал, что Цезарь в их изображении напоминал сухого и черствого школьного учителя. Самый выбор на роль Цезаря посредственного актера Рихарда, способного лишь «говорить замогильным голосом в тени отца Гамлета — и не более», определялся лишь тем соображением, что чисто внешние данные артиста соответствовали иконографии Цезаря, отвечали требованиям портретного сходства. В исполнении Рихарда Цезарь порою удивительно напоминал известные скульптурные изображения римского диктатора. Но эта эффектная «документальность» в сочетании с напыщенной декламационностью монологов исчерпывала, по существу, содержание образа.

Выбор Качалова на роль Юлия Цезаря в спектакле Художественного театра в свою очередь был определен теми принципиальными установками, которые руководили режиссурой в лице Вл. И. Немировича-Данченко. Эти установки в самом их существе были противоположны и во многом прямо враждебны установкам мейнингенцев.

Образ Юлия Цезаря воспринимался зрителями как одно из наиболее очевидных и ярких достижений спектакля — бесспорно *режиссерского*, в котором такое большое значение имела постановочная сторона (разработка массовых сцен, детализированного внешнего оформления и т. д.), и вместе с тем бесспорно *актерского* в лучшем смысле этого слова. И это последнее, столь важное качество спектакля утверждалось в первую очередь в исполнении В. И. Качаловым заглавной роли трагедии.

Независимо от позиций, на которых стоял тот или иной критик, писавший о постановке «Юлия Цезаря» в МХТ, и от его отношения к Художественному театру, качаловский образ Цезаря в рецензиях неизменно занимал первое место среди наиболее выдающихся достижений постановки.

В признании качаловского Цезаря сходились все критики. Его значительность не могли отрицать даже такие рьяные противники Художественного театра, особенно много и охотно писавшие о пресловутом «режиссерском засилье» в МХТ, как, например, Юрий Беляев. Однако, пожалуй, никакая другая роль Качалова не вызывала в то же время таких разноречивых и подчас прямо противоположных суждений. Эти противоречия были далеко не случайными и сами по себе представляют значительный интерес.

Возможность противоположных оценок возникала из своеобразия самого материала роли. Уже само сопоставление Цезаря Качалова, Цезаря Шекспира и Цезаря истории давало увлекательный повод и одновременно составляло зыбкую почву для самых разнообразных и часто неожиданных выводов.

¹ Там же.

Две крайние и к тому же взаимоисключающие точки зрения отчетливо обозначаются в ряде газетно-журнальных статей, которые рассказывают нам о В. И. Качалове в роли Юлия Цезаря.

Одни, воздавая должное талантливости и властной обаятельности исполнения, говорят о преувеличенной героизации фигуры римского диктатора, об одностороннем и неверном, на их взгляд, подчеркивании идеальных черт образа, о неправомерном отходе от Шекспира, который с избытком наделил своего Цезаря человеческими, слишком человеческими чертами.

Так, один рецензент, признавая, что сам по себе качаловский Цезарь «действительно великолепен», в то же время сетовал на то, что в ансамбле этот Цезарь «идет сильно вразрез с шекспировским замыслом. Напрасно Кассий, со слезами в голосе, старается уверить Брута, что Цезарь, как человек, вовсе не так уж достоин беззаветного поклонения... Является качаловский Цезарь из бронзы и мрамора, и зритель видит, что Кассий нагло лгал. Великая трагедия энтузиастов *Rei publicae Romanae*¹, по причине дивной игры Качалова (да, я настаиваю, по причине красиво-неверной игры Качалова), превращается в кляузную историю мелких завистников»².

Другой критик сокрушенно спрашивал, зачем артист внес в свое изображение героя «слишком много величия и силы», и утверждал, что «царственное величие привычного образа Цезаря увлекло артиста на совершенно ложный путь...»³

Легкомысленная категоричность подобных суждений и упреков покажется особенно сомнительной, если обратиться к другой группе отзывов, притом более многочисленной, в которой Качалову предъявлялись претензии совершенно иного и даже прямо противоположного свойства.

Взывая к истории, авторы этих статей обвиняли Качалова в произвольном окарикатуривании Цезаря, в нарочитом подчеркивании мелких и жалких черт его личности, снижающих героическое звучание образа. Самая аргументация авторов этих отзывов обнаруживает всю ограниченность, идейную ущербность, а порою и прямую реакционность их подхода. Так, монархически настроенные «Московские ведомости» негодовали на то, что Качалов, верный Шекспиру, нарушил распространенную в буржуазной историографии версию о Цезаре как об «идеальном монархе», так же как негодовали они на Художественный театр за то, что в постановке «представители республиканцев являются носителями какой-то новой, животворной идеи»⁴. В другом отзыве, опубликованном в той же газете, критик, говоря о Качалове — Цезаре, патетически восклицал: «Не таков Цезарь! Прочтите блестящую характеристику Цезаря у Моммзена или у Отто Шмидта, и вы увидите, что темперамент Цезаря совсем другой: в нем желания и мысли кипели, как в котле, и импульсы воли быстро разряжались в

¹ Римской республики (*лат.*).

² «Театр и искусство», 1903, № 47, стр. 886.

³ «Курьер», 4 октября 1903 г.

⁴ В. Г. Постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре. «Московские ведомости», 20 ноября 1903 г.

характерно решительных движениях... Не то, совсем не то у г. Качалова!»¹

Автор первой из двух приведенных рецензий, напечатанных в «Московских ведомостях», не остановился перед тем, чтобы приписать Качалову элементарную историческую ошибку. По его мнению, Качалов попросту спутал «рыцарски-благородного, изящного, приветливого Цезаря с подозрительно-лукавым, коварно-ехидным Тиверием».

Даже Н. Е. Эфрос, впоследствии по-иному отзывавшийся о Цезаре Качалова, в своем первоначальном отчете о спектакле хотя и называл исполнение артиста «художественною победою», в то же время утверждал, что «у Шекспира роль почти эпизодическая, в полном разрыве с образом историческим, с тем гениальным колоссом, которого рисует хотя бы Моммзен. Конечно, г. Качалов дает только шекспировского Цезаря, с мелкою душою, трусливого, падкого на лесть, политически близорукого, физически немогущего, притворяющегося лишь великим!»² Такого рода отзыв, по существу, подкреплял оценки враждебных толкованию Качалова критических рецензий, в которых говорилось, что благодаря нарочитому искажению, будто бы имевшему место, «мы в Художественном театре истинного Юлия Цезаря совершенно не видим»³.

Итак, совершеннейшее и величественное воплощение всех земных добродетелей, сверхчеловек, «полубог» римской истории и — жалкий немощный старик, отталкивающий и по внешности и по внутренним качествам, лишенный какой бы то ни было доли подлинного величия, почти уродливо комический.

Такова амплитуда колебаний в критическом восприятии образа Юлия Цезаря, созданного Качаловым. Уже само сопоставление этих крайностей свидетельствует о явной несостоятельности каждой из них. Совершенно очевидно, что авторы цитированных отзывов односторонне подмечали и тенденциозно подчеркивали лишь какую-то одну — ту или иную — особенность образа, которая заслоняла в их представлении всю его многокрасочную и живую сложность.

Цезарь Качалова не мог быть сведен ни к внешне-карикатурному сенсационно-сатирическому изображению в духе Бернарда Шоу («Цезарь и Клеопатра»), ни к трафаретно-героизирующей идеализации.

В исполнении Качалова были поводы для зарождения обоих противоречащих друг другу и одинаково неверных в своей обобщающей прямолинейности критических толкований. Созданный им образ строился на противоречивом сочетании разнообразных характерных черт. Но это вовсе не было их внешним, механическим соединением, — это была живая органическая противоречивость большой и сложной человеческой личности, возникавшая в

¹ Exter. «Юлий Цезарь» на сцене Художественного театра. «Московские ведомости», 17 ноября 1903 г.

² Н. Э—ъ [Н. Эфрос]. «Юлий Цезарь в Художественном театре (Письмо из Москвы)». «Театр и искусство», 1903, № 41.

³ В. Г. Постановка «Юлия Цезаря» в Художественном театре, «Московские ведомости», 19 ноября 1903 г.

гармонии мастерского сценического воспроизведения.

Величественное и героическое в качаловском Цезаре не снимало его индивидуальных человеческих качеств, а, напротив, воплощалось в них и через них. Поэтому образ находился в органичном единстве с общим замыслом спектакля и с самим материалом роли.

Противопоставление трафаретному воплощению Шекспира, разрыв с рутиной «гастролерских» спектаклей — вот что знаменовала постановка «Юлия Цезаря» на сцене Художественного театра. Не случайно при выборе пьесы предпочтение было отдано не «Отелло», «Гамлету» или «Лиру», а «Юлию Цезарю». Не трагедии Шекспира, в центре которых поставлен один главный герой, а именно «Юлий Цезарь» с его мощным треугольником главных действующих лиц; Цезарь — Брут — Антоний, с его монументальными народными сценами, привлек в ту пору внимание театра. Грандиозный размах изображения крупнейших исторических событий — вот что прежде всего пленяло Вл. И. Немировича-Данченко в трагедии Шекспира.

Не самоценное раскрытие души того или иного героя, признанного главным (будь то Цезарь или Брут), а раскрытие трагического смысла изображаемых исторических событий, передача духа исторического момента составляли цель спектакля.

В письме к Н. Е. Эфросу, написанном в день премьеры спектакля, Вл. И. Немирович-Данченко утверждал: «Шекспир в этой пьесе уже ушел от интереса к одной человеческой душе или к одной страсти (ревность, честолюбие и т. д.). В “Юлии Цезаре” он рисовал огромную картину, на которой главное внимание сосредоточивается не на отдельных фигурах, а на целых явлениях: распад республики, вырождение нации, *гениальное* понимание этого со стороны Цезаря и *естественное* непонимание этого со стороны ничтожной кучки “последних римлян”. Отсюда столкновение и драматическое движение... Шекспир делает множество ошибок со стороны исторических подробностей, но дух данного исторического момента и сопряженных с ним событий схвачен им с изумительной психологией “человеческой истории”. И в этом центр трагедии, а не в отдельных лицах»¹.

Это глубокое и цельное толкование трагедии Шекспира, конечно, вовсе не означало пренебрежения к передаче характеров действующих лиц, и в частности личности самого Цезаря, во всей их индивидуальной неповторимости. В том же письме Вл. И. Немирович-Данченко подчеркивал: «Рисуя распад республики и зарю монархизма на заканчивающей свою историю нации, мы точно так же хотим, чтобы у нас были и Брут, и Кассий, и Цезарь...» И даже более: именно стремление к воссозданию целого — общей картины, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, — определяло особую значительность и важность образа Цезаря в спектакле, соответственно его особому значению и месту в самой пьесе.

Качалов, на долю которого выпала сложная и ответственная задача, решил

¹ Письмо Вл. И. Немировича-Данченко к Н. Е. Эфросу от 2 октября 1903 г. Гос. центр, театральный музей им. А. А. Бахрушина.

ее, ни на шаг не отступая от общей идеи постановки.

До начала работы над спектаклем многие прочили Качалову роль Брута или Антония, а сам он хотел взять роль Кассия, уже игранную им в период его работы в антрепризе Борода в Казани, в сезоне 1898/99 года. Роль Кассия привлекала Качалова рельефной пластичностью и эффектностью образа самого страстного и непримиримого из заговорщиков. Роль Цезаря сначала показалась ему недостаточно значительной и интересной. Огромной заслугой Вл. И. Немировича-Данченко является то, что он сразу угадал в Качалове идеального исполнителя роли Цезаря, точно так же, как за несколько лет перед этим он угадал в И. М. Москвине идеального исполнителя царя Федора Иоанновича. Предлагая Качалову роль Цезаря, Владимир Иванович, как отмечает Н. Е. Эфрос, говорил: «В вас есть внутренняя значительность, импозантность».

Работая над Цезарем, входя в огромный, исполненный напряженной внутренней жизни духовный мир роли, постепенно сживаясь с этим миром и открывая в нем все новые и новые грани, Качалов неуклонно шел к тому предельно убедительному артистическому перевоплощению, которое потрясало зрителей.

Масштаб роли Юлия Цезаря в трагедии Шекспира не может быть измерен объемом ее текста. Вся роль состоит из четырех выходов, которые в постановке МХТ занимали в общей сложности не более 42 минут. Но все это лишь внешние показатели, никак не характеризующие внутренний смысл образа.

Несмотря на сравнительную непродолжительность своей сценической жизни, роль Цезаря, если можно так выразиться, пронизывает собою всю пьесу, от нее и к ней идут все нити драматического действия. Ее резонанс распространяется далеко за пределы 42 минут пребывания Цезаря на сцене. Это притягательное качество роли Цезаря, великолепно воспринятое Качаловым, верно отмечено В. Г. Сахновским: «В контексте драмы Цезарь является той силой, из-за которой неотвратимо разражается трагедия. Цезарь монументально медленен и вместе с тем мгновенен. Выполнение этой стилистической задачи, с сохранением характеристики образа и трагедийной напряженности, — устремить действие через себя к катастрофе — было искуснейшим мастерством Качалова»¹.

Качалов — Цезарь не был героем в традиционно-театральном понимании этого определения, — подлинным героем спектакля была та человеческая история, о которой говорил Вл. И. Немирович-Данченко, — но основная идея постановки закономерно и отчетливо выдвигала фигуру Цезаря на первый план.

«Гениальное понимание» неумолимой логики исторической борьбы — важнейший и неотъемлемый элемент общего замысла спектакля — составляло основу толкования Качаловым образа Цезаря. В нем светился высокий и могучий интеллект, заставлявший его смотреть на мир с чувством гордого и отчужденного превосходства. Эта отчетливо выступавшая черта и определяла внутреннюю импозантность образа, составляла его сердцевину. В своей

¹ «Театр и драматургия», 1936, № 3, стр. 145.

монографии о Качалове Н. Е. Эфрос писал, что у Качалова образ «скристаллизовался вокруг цезаревой веры в свою гениальность и цезарева упоения своею избранностью»¹. В одно сливались в нем, по выражению биографа артиста, ирония мудреца и презрение владыки, придавая такое неповторимое своеобразие этому сценическому воплощению. С высокомерно презрительной, мудрой и гордой усмешкой, змеившейся на его тонких губах, проходил Цезарь — Качалов через спектакль — от первой сцены к моменту своего кровавого конца.

Это был подлинно шекспировский и в то же время качаловский Цезарь. Личность артиста наложила на него глубокий и выразительный отпечаток. Цезарь — один из многочисленных образов Качалова, которые были отмечены всей силой его большой, философски-беспокойной мысли.

«Когда Качалов дал тип Юлия Цезаря, Шаляпин — Ивана Грозного и Годунова, Москвин — Федора Иоанновича, в этих характерах была строго определенная индивидуальность и была крайне тщательная и верная, своеобразно понятая внешность»², — писал В. Г. Сахновский, ставя образ Цезаря в один ряд с наиболее выдающимися воплощениями исторического образа на русской сцене того времени. Строго определенная индивидуальность исполнения не только не снимала объективного смысла и значения роли, а, напротив, рождала ощущение абсолютной непререкаемости и единственности ее осуществления Качаловым. Недаром Цезарь — Качалов вызывал частые и законные ассоциации с Цезарем историческим — с тем сильным человеком, который встает перед нами в описаниях Плутарха и Светония.

«Дыхание античного Рима поистине витало над этим человеком в пурпурной тоге», — говорилось в одном отзыве. И это высказывание было характерно для целого ряда оценок, выражавших то же впечатление.

Глубокое и тонкое использование всего богатства шекспировской характеристики образа определило на сцене его поразительную впечатляющую силу, не только не ослабляемую сопоставлением с историческими документами, но обретающую в них новую опору.

Показательно, что критики, упрекавшие Качалова в окарикатуривании Цезаря, в тенденциозном подчеркивании его слабостей, ссылались на Теодора Моммзена. Это было далеко не случайно, как не случайно было и то, что они обращали свои претензии не только к исполнителю роли, но и к самому Шекспиру. Отрицая толкование Цезаря Качаловым, они неизбежно приходили и к отрицанию образа, созданного Шекспиром.

Качаловский Цезарь действительно был прямо противоположен и принципиально враждебен тому отвлеченно-идеалистическому и односторонне-панегирическому освещению личности Юлия Цезаря, которое мы находим на страницах «Истории Рима» известного историка Моммзена. Толкование последнего могло бы скорее вызвать в памяти ту величественно-декоративную, но безжизненную, холодную статую, которую демонстрировали в своем

¹ Н. Эфрос. В. И. Качалов, П., 1919, стр. 58.

² «Маски», 1912/13, № 4, стр. 24.

спектакле мейнингенцы. Цезарь Моммзена, как и Цезарь мейнингенцев, не имел ничего общего с живым, полнокровным и противоречивым образом Шекспира, гениально воссозданным Качаловым.

В своей «Истории Рима» Моммзен трактовал Цезаря как первого и единственного монарха, как олицетворение идеальной гармонии государственных добродетелей. «Полнейшая гармония составляет замечательнейшую особенность его деятельности как государственного человека, — писал Моммзен. — Действительно, все условия для достижения этого труднейшего из всех человеческих достоинств были соединены в Цезаре»¹.

В изображении Моммзена Цезарь, по существу, переставал быть живой исторической личностью, превращался в мертвую абстракцию, лишенную трепета живой жизни. Примечательно, что Моммзен специально оговаривал невозможность изображения в искусстве Цезаря, лишенного, с его точки зрения, каких-либо «характеристических черт»: «Как художник может изобразить все, кроме совершеннейшей красоты, так и историк, встречая совершенство один какой-нибудь раз в тысячелетие, может только замолкнуть при созерцании этого явления»².

Для Качалова и для режиссера спектакля Вл. И. Немировича-Данченко притягательная сила образа шекспировского Цезаря заключалась совсем в ином. И если Немирович-Данченко говорил в своих режиссерских комментариях о гармонии, которой достиг, по его мнению, Шекспир в своей трагедии, посвященной античному Риму, то он усматривал эту гармонию в том, что было прямой противоположностью умозаключениям Моммзена.

Давая исполнителям, и прежде всего Качалову, ключ к постижению сущности образов Шекспира, Немирович-Данченко писал в своей режиссерской партитуре: «Ни в одном произведении, кажется, Шекспиру не удавалось возвыситься до такой высоты реального изображения человеческой души, одновременно и поэтизируя ее и сохраняя гармонию человеческих достоинств и недостатков... Мозаичное изображение тех и других черт не поможет, — надо охватить образ в целом, как это сделал гений Шекспира»³.

Режиссер и артист стремились к живой *цельности* изображения Цезаря. Она могла родиться только из постижения всех черт и особенностей образа в их психологическом единстве. Это было решительное и последовательное преодоление отвлеченной, декламационно-риторической трактовки шекспировских героев. Это было новое, реалистическое, психологически углубленное, а не внешне эффектное воплощение трагического.

Через несколько лет после осуществления постановки «Юлия Цезаря» в

¹ Т. Моммзен. История Рима, т. III, Госполитиздат, 1941, стр. 383.

² Там же, стр. 385.

³ Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». Рукопись. Архив Музея МХАТ СССР имени Горького. Первый акт опубликован в «Ежегоднике МХТ» за 1944 г., М., 1946. В дальнейшем выдержки из этого документа приводятся без сносок.

Художественном театре Вл. И. Немирович-Данченко так сформулирует некоторые итоги своей деятельности, плоды своих наблюдений: «Русский актер ищет в своей роли прежде всего живой, правдивой психологии», и «чем она глубже, чем страстнее, тем больше увлекает она актера»¹.

Такой живой, правдивой психологии искал и В. И. Качалов, работая под руководством Немировича-Данченко над ролью Юлия Цезаря. Раскрытие этой психологии во всей ее сложности и богатстве, данных Шекспиром, было подчинено единой руководящей идее, поднимавшей не только исполнение роли Цезаря, но и всю постановку на большую принципиальную высоту, придававшей ей большое общественное значение.

«Юлий Цезарь» готовился Московским Художественным театром в годы подъема, накануне революции 1905 года. Этот спектакль непосредственно следовал за сезоном 1902/03 года, который, по словам Немировича-Данченко, прошел «под знаком Горького». «Юлий Цезарь» был проникнут идейными мотивами, которые пронизывали лучшие спектакли Художественного театра тех лет, мотивами глубоко демократическими, имевшими громадную силу воздействия на широкие круги зрителей. Это отчетливо сказалось в спектакле в целом, в истолковании роли Цезаря — в особенности.

Менее всего здесь может идти речь о проведении каких-либо произвольных поверхностных аналогий между событиями, разыгрывающимися в трагедии Шекспира, и реальными событиями, происходившими в предреволюционной России. На этот путь дешевой «злободневности», конечно, и не помышляли вступать ни режиссер, ни артист. Однако философский смысл, который извлекал зритель из спектакля, из исполнения роли Цезаря, оказывался глубоко значительным, важным и современным.

Целостность человеческого образа, его многогранность, органическое единство разнообразных и подчас противоречивых характерных качеств личности, в чем еще Пушкин усматривал своеобразие созданий Шекспира, — все это передавал Качалов.

В этом смысле был показателен уже сам внешний облик качаловского Цезаря. Из двух прославленных бюстов, изображающих Юлия Цезаря, — неаполитанского и ватиканского, — для Качалова послужил прототипом в большей степени второй, чем первый. Причем суть дела была здесь не столько в поисках внешнего сходства (в этом отношении Качалов как бы суммировал показания обоих бюстов), сколько в передаче психологического содержания и того эмоционального настроения, которым проникнуты эти мраморные портреты.

Более резкая выразительность, подчеркнутая характерность ватиканского изображения стареющего Цезаря привлекла Качалова. Его пленяла интенсивно выявленная властная сила этого жесткого лица, подчеркнутая острым контрастом между старческой обрюзглостью и побеждающей ее внутренней энергией. В созданном Качаловым облике нашли свое запечатление — не в

¹ «Московский Художественный театр», т. II, изд. журн. «Рампа и жизнь», 1914, стр. 107.

буквальном повторении, но в живой творческой одухотворенности — и эти глубоко запавшие виски, и высокий лоб, и резкая складка на подбородке, и брезгливо и презрительно поджатые губы с опущенными вниз углами, я общее выражение гордой замкнутости, высокомерной отчужденности. «Как вычеканенное было это римское лицо с высокомерною, презрительною и, вместе, усталою усмешкою на тонких губах...» — писал критик.

Это был Цезарь, который железом и кровью утверждал свою волю к власти, перед легионами которого трепетали народы Европы и Азии, который запечатлел свои подвиги в чеканных строках «Записок о галльской войне». Это была фигура, исполненная величия и трагической мощи.

Цезарь Качалова действительно напоминал о мощном образе Плутарха, о том Цезаре, для деятельной натуры которого, по словам греческого историка, многочисленные успехи не были «основанием спокойно пользоваться плодами сделанного. Они, как бы воспламеняя и подстрекая его, порождали замыслы о еще более великих предприятиях в будущем и стремление к новой славе, как будто уже достигнутая его не удовлетворяла. Это было некое соревнование с самим собой, как с другим человеком, и стремление будущими подвигами превзойти совершенные ранее»¹.

Но за этой непоколебимой верой в свою избранность, в силу своего гения и своей власти, за этой уверенностью в превосходстве над окружающими в качаловском Цезаре проступала смутная, но настойчивая настороженность, почти тревога, угадываемая в остром, пронизывающем взгляде недоверчиво-мудрых глаз. Она накладывала на весь облик печать подлинной трагичности, обреченности.

П. А. Марков верно и точно определил особенности толкования образа Цезаря Качаловым, его смысл: «В Юлии Цезаре Качалов раскрывает проблему власти, лишенной народной поддержки... Качалов играл диктатора, оторванного от народа, скрывающего от всех свои тревоги и подозрения, диктатора, делающего из себя “полубога”, замкнувшегося в своем одиночестве и потому обреченного на гибель»². Эта тема власти, лишенной народной поддержки, неуклонно идущей к своей гибели, и была тем ведущим мотивом, который объединил различные грани образа, созданного Качаловым, все сцены, в которых появляется Цезарь в трагедии Шекспира.

Обвинения Качалова в тенденциозном и нарочитом принижении Цезаря со стороны части критики имели совершенно определенный, политически реакционный смысл.

В истолковании Качалова раскрытие трагической судьбы Цезаря, неизбежности краха цезаризма, его осуждение было неизмеримо более глубоким и принципиальным, чем это представлялось критикам, недовольным его исполнением. Обрисовка фигуры Цезаря Качаловым была в равной мере далека и от бездушной идеализации в духе Моммзена и от тенденциозной карикатурности.

¹ Плутарх. Избранные биографии. Соцэкгиз, М.-Л., 1941, стр. 347 – 348.

² П. А. Марков. Театральные портреты, стр. 112.

Качалов не скрывал от зрителей слабостей своего Цезаря. Он следовал в этом Шекспиру, который, опираясь на свидетельство Плутарха, наделил Цезаря и старческой усталостью и даже чертами физической немощи, несомненной долей суеверности, склонностью к позировке и т. д. Но эти черты отнюдь не исчерпывали характеристики образа, не говоря уже о том, что они были даны с соблюдением той меры, которая подсказывалась чувством художественного такта. Это были лишь те контрастные дополнительные краски, которые не только не затушевывали, но, напротив, рельефно оттеняли внутреннюю силу и значительность личности Цезаря, сильного своим проницательным умом, железной волей, властного, исполненного внутренней энергии.

Монументальный образ качаловского Цезаря воспринимался современниками как один из самых выдающихся образцов исторического портрета.

Но, показывая высокий ум и негибкую волю Цезаря, его способность преодолевать свои слабости и самый страх, Качалов в то же время неуклонно и последовательно вел его к гибели. Он подчеркивал в своем сценическом рисунке, что Цезарь Шекспира, смело смотрящий в лицо опасности, умеющий разгадывать людей, как бы сам торопит свой неизбежный трагический конец.

В таком толковании роль Цезаря развивалась в спектакле, подчиняясь строгой и до конца убедительной логике. От «напряженно-хорошего настроения», по выражению Немировича-Данченко, в котором Цезарь предстает во время своего первого выхода, до безмерного ужаса в курии Помпея, когда он понимает, что его жизнь «взвилась на острие кинжала», — проходил Цезарь — Качалов свой трагический путь, наполненный огромным содержанием, сложной психологической борьбой.

Качаловский Цезарь был неотделим от спектакля в целом, где такое видное место, в соответствии с замыслом режиссера, занимали массовые сцены. Жизнь римской толпы, бурная и неожиданная смена ее настроений, ее непрерывное движение и моменты пауз, подчеркивавшие значительность и напряженность той или иной сцены, — все это подготавливало выход Цезаря. И когда являлся Цезарь — Качалов, он всем своим обликом, всем своим поведением оправдывал то волнение, которое возбуждало ожидание его выхода.

Первое появление Цезаря, бесспорно, принадлежало к наиболее ярким и захватывающим моментам спектакля. Ему предшествовала необыкновенно колоритно и внутренне напряженно разработанная народная сцена. Поведение этой пестрой и шумной южной толпы возвещало о приближении процессии Цезаря еще до того, как сам Цезарь появлялся перед зрителем. В своем режиссерском экземпляре Немирович-Данченко отмечал: «На Форуме раздаются вдруг клики радости. Юлий Цезарь вышел из своего дома. Сразу оживляется здесь вся толпа. Секунду она прислушивается, потом повеселела и задвигалась». Рядом мастерски намеченных деталей режиссер передает неуклонное нарастание этого оживления народа, достигающего высшей точки к моменту выхода Цезаря: «... гул толпы, клики растут, музыка приближается, и вот показываются рабы, за ними церемониймейстер. Церемониймейстер кричит на них, рабы хлещут ремнями, и граждане в беспорядке отступают назад и

жмутся по тротуарам, открывая путь процессии... Куртизанки, хозяин харчевни, слуга побежали опять на крышу и, заведя еще издали Цезаря, машут руками и приветствуют кликами. Цветочницы опускаются на колени и взмахивают руками... Только бунтовавшие граждане жмутся к стенам, все придвигаясь, пока идет процессия, потому что процессия вытесняет их. Или перебегают с одной стороны улицы на другую. Сцена наполняется гвалтом, гулом, музыкой...»

Режиссер достигал здесь яркого контраста между нарастанием оживления и вдруг овладевшим толпой оцепенением. Музыка смолкала, народ затихал, и в наступавшей тишине звучал властный голос Цезаря. По словам, очевидца, «моменты подобных появлений на сцене, когда нетерпение, изображаемое актерами, соединяется с ожиданием, которое так или иначе переживают зрители, принадлежат к самым рискованным сценическим эффектам», и Цезарь — Качалов великолепно оправдывал этот риск, своим появлением давая «ключ к настроению окружающих». Толпа и Цезарь сливались здесь в единое симфоническое целое.

С золотым венком на голове, облаченный в триумфальную красную тогу, расшитую пальмовыми листьями, с жезлом верховного жреца в руке, полулежа на носилках, которые несли четыре раба, представал перед зрителями Цезарь — Качалов. Надменный и презрительно безучастный к раздающимся по его адресу приветствиям, с брезгливой гримасой, время от времени кривившей его губы. В воцарявшейся тишине торжественно, красиво и плавно произносил он первые слова к Калпурнии, обращенные вместе с тем ко всем («Цезарь произносит свою речь не интимно», — отмечает Вл. И. Немирович-Данченко в своих режиссерских заметках к этой сцене).

Двойственность всей манеры Цезаря — соединение высокомерной уверенности в себе с подозрительностью и презрением к народу — передавал Качалов, уже в первой сцене давая зрителю почувствовать внутреннюю тревогу, которая жила в его Цезаре и которая заставляла его идти навстречу опасности.

Эту двойственность предусматривал и режиссер в своих комментариях. Так, вопрос Цезаря, обращенный к Прорицателю, — «Кто это там, в толпе, меня зовет?» — Немирович-Данченко сопровождает таким замечанием: «Как первый вопрос, так и этот Цезарь задает сильным звуком мощного полководца, правителя, готового выслушать всякого, — а может быть, и нервного человека, знающего, что в этой кипучей жизни миллионного населения, разнообразия наций, интриг и сложных отношений можно ожидать всяких сильных и небывалых неожиданностей».

Неудачное предложение короны Антонием вызывало борьбу противоречивых чувств в Цезаре — Качалове. Бурно вспыхнувший, вот-вот готовый прорваться гнев, почти бешенство обуревало Цезаря и в то же время желание не выдать себя. Привычная презрительная усмешка кривила его губы. Этот гнев и раздражение находили выход в язвительно-колких, саркастических репликах Цезаря о Кассии. В них звучал неприкрытый, гневный и дерзкий вызов.

Внутренняя борьба, ощущавшаяся в качаловском Цезаре уже в первом

действии, его тревога, трагический отсвет которой озарял уже его первый выход, своеобразно сказывались и в сцене второго действия — в доме Цезаря.

По мысли режиссера, три сцены, в которых действует Цезарь, должны были показывать диктатора в трех различных проявлениях. Вл. И. Немирович-Данченко отмечал, что в первом действия «... Цезарь — Pontifex Maximus¹. Во 2-м действии он будет семейный человек, в 3-м — правитель». Вряд ли нужно оговаривать условность этого деления. Тем не менее оно имело важное практическое значение для построения роли Цезаря и было верно и умело использовано Качаловым в последовательном развитии образа.

В осуществлении этого режиссерского замысла вторая сцена второго действия, естественно, приобретала особое значение. Конечно, совсем не в плане «интимизации» и бытовой характеристики образа, — от этого были далеки в равной мере и режиссер и исполнитель. Значение этого эпизода было в ином. Цезарь предстает в этой сцене без той официальной маски, которую он надевает на себя перед лицом толпы. В самом начале сцены он — наедине с самим собой. В постановке МХТ этот момент был подчеркнут. Все здесь контрастировало с шумной уличной сценой первого акта. Занавес, распахиваясь, заставал Цезаря пишущим свои записки, только после паузы следовала первая реплика Цезаря. Затем — разговор с женой и с сенаторами, перед которыми Цезарь выступает здесь также скорее как частное лицо, а не как верховный жрец и правитель. И это обнажение подлинного лица Цезаря определяло особую выразительную силу всего эпизода. Непокколебимая уверенность звучала в словах Качалова — Цезаря:

Известно

Опасности, что он ее опасней,
Мы с ней два льва: в один родились день,
Но только я и старше и грознее...

В своих режиссерских замечаниях Вл. И. Немирович-Данченко так комментировал эти строки: «В этом спокойствии, убежденности, серьезности, с которой он произносил такие вещи, в дикции, напоминающей о кремне и граните, слышится человек, глубоко уверенный в своих великих призваниях». Качалов давал великолепное осуществление этого комментария. Но за убежденностью и верой в свое величие и в этой сцене — особенно тонко и рельефно в разговоре с Калпурнией — проступала все та же напряженная тревога Цезаря, предчувствие надвигающейся катастрофы, ее предвидение и нежелание склонить перед ней свою гордую голову. Все это было передано в живой смене противоречивых ощущений и мыслей, в верно найденных психологических нюансах, в чеканной четкости внешнего рисунка — поз и интонаций. Л. Я. Гуревич писала об игре Качалова, необыкновенно точно и глубоко угадывая ее внутреннюю направленность в разбираемой сцене: «Качалов ведет свою роль с необычайною сдержанностью, в полутонах, заставляя многое угадывать. Вся сцена во дворце полна тонких художественных

¹ Pontifex Maximus — верховный жрец (*лат.*).

намеков. Испуганная страшными предзнаменованиями и снами, Калпурния умоляет его не ходить в Сенат. Цезарю не подобает страшиться, но, снисходя к просьбе... Цезарь в тайне души ей благодарен: ее женский страх оказывается союзником его инстинктивного ощущения опасности»¹. Так в этих коротких предостерегающих репликах Калпурнии и гордых ответах Цезаря раскрывалась во всей глубине внутренняя драма его души, подготавливая неизбежное наступление трагической развязки. Не случайно в одном из отзывов было сказано, что художественное впечатление достигает своего зенита в сцене в доме Цезаря.

Однако это свидетельство вряд ли можно принять без оговорки. Сцена в доме Цезаря была лишь одной из сценических задач, стоявших перед Качаловым, лишь важным промежуточным этапом перед третьим действием (в курии Помпея). Именно здесь достигала предела напряженность драматической коллизии, которая находила свое отражение и во внешнем действии и в борьбе противоречивых чувств в душе главного героя.

Опасность, которая пусть еще смутно, но уже ощущалась Цезарем в первых сценах, здесь облекается в плоть и кровь. Цезарь видит эту приближающуюся опасность, она не оставляет его безучастным, но презрительная дерзость диктатора, воля к ничем не ограниченной власти, к утверждению своего величия обуревают его здесь с еще большей силой. Опасность как бы подхлестывает его — так вел эту сцену Качалов.

Угрожающий ропот среди сенаторов, дерзкие требования заговорщиков, обступающих Цезаря со спрятанными в складках тог кинжалами, не могут его остановить.

Его поведение могло вызвать в памяти строки Светония, который говорит о Цезаре: «Ничто, даже суеверный страх, ни разу не заставило его отказаться от какого-либо предприятия или отсрочить его»².

Эта деспотическая непреклонность Цезаря, еще более разжигающая ненависть его противников, выступала с особой резкостью в той безмерно презрительной, саркастической интонации, с которой Качалов произносил жестокие оскорбительные слова, обращенные к Мотеллу Цимберу, взывающему у его ног о прощении брата:

Предупредить тебя я должен, Цимбер,
Не пресмыкайся: лесть и раболепство
Пленяют лишь людей обыкновенных,
Преобразуя в детскую игрушку
Обдуманый заранее приговор.
Не заблуждайся мыслью, будто в жилах
У Цезаря течет такая кровь,
Которой свойство можно изменить
Тем, отчего глупцы готовы таять.

¹ Л. Гуревич. Возрождение театра. «Образование», 1904, № 4.

² Гай Светоний Транквилл Жизнеописание двенадцати Цезарей. Academia, 1933, стр. 82 – 83.

Речами сладкими, низкопоклонством,
Униженным ласкательством собачьим.

Для Качалова этот момент был лишь исходной точкой в нарастании гнева, потрясающего Цезаря. Очевидность угрозы только дразнит и подогревает гнев Цезаря.

Доводя свое презрение до последней грани, пронизывая его неудержимой ненавистью, бросал Цезарь — Качалов в лицо противникам слова прямого вызова. Дерзость обступающих и теснящих его заговорщиков не останавливает его, а, напротив, лишь возбуждает, ускоряя наступление трагической развязки, неумолимо приближая к катастрофе.

«Цезарь с изумлением и ужасом оглядывает всех окружающих его, быстро перебегая по ним взглядом, чувствует несомненную опасность, бессознательно понимает, что его жизнь взвилась на острие кинжала, но становится еще дерзче, прямо свиреп, — отмечает Немирович-Данченко, фиксируя борьбу разноречивых чувств в Цезаре. — И первое, что он бросает им, — все то же свое превосходство, которое и возбуждало всегда против него. Голос его становится резок, как лезвие стали».

Резкий и выразительный контраст этому непреклонному пренебрежению к опасности представлял заключительный момент в исполнении роли Цезаря Качаловым.

С великолепной ясностью, сдержанно и вместе с тем в скульптурно четкой форме показывал Качалов сложную внутреннюю жизнь Цезаря в эти трагические минуты кровавого финала.

Кинжал Каски первым поражал Цезаря, потом сыпались удары Децима Брута, Метелла Цимбера, Кассия и Цинны. «С диким криком, со страшным лицом вскакивает он... Это не Цезарь кричит — это человек, это пораженный насмерть зверь в нем кричит»¹. Как загнанный метался Цезарь — Качалов в сжимающем его кольце заговорщиков, повсюду встречая направленные на него клинки кинжалов. Глухим, хриплым голосом произносил он знаменитую фразу: «И ты, Брут?!» и, последним усилием накрыв голову тогой, падал к подножию огромной статуи Помпея. На белом фоне статуи пурпурным пятном застывало торжественное одеяние Цезаря.

В Цезаре Качалов впервые показал себя великим трагическим актером, создателем могучих, монументальных трагических образов, пронизанных большой философской идеей.

Углубленное раскрытие человеческого характера во всей его сложности и противоречивости, впервые в работе над Шекспиром закрепленное Качаловым в Цезаре, нашло свое продолжение в сыгранной им через восемь лет роли Гамлета.

2

23 декабря 1911 года В. И. Качалов выступил на сцене МХТ в роли

¹ Л. Гуревич. Возрождение театра. «Образование», 1904, № 4.

Гамлета. Этому выступлению предшествовала длительная и трудная, порой даже мучительная работа.

Вл. И. Немирович-Данченко любил приводить слова Качалова, сказанные им однажды, что для актеров Художественного театра каждая новая роль есть *рождение нового человека*. Это удачное сравнение, говорящее о долгом, тяжелом периоде созревания, вынашивания и рождения образа, особенно применимо к работе Качалова над Гамлетом, протекавшей исключительно напряженно.

В период подготовки этой роли у Качалова был момент, когда он «хотел все бросить, куда-то уехать, скрыться, пропасть, только бы уйти от Гамлета, его не играть»¹. Откуда возникло такое стремление у Качалова, когда он приступил к осуществлению задачи, которая обычно так настойчиво влечет к себе любого актера-трагика? Овладение этой ролью было для Качалова особенно трудным потому, что для постановки «Гамлета» в Художественном театре был приглашен английский режиссер-модернист Гордон Крэг. С порочным замыслом Крэга и пришлось с первых же шагов работы над ролью столкнуться Качалову. Смысл конфликта между Качаловым и Крэгом в период работы над ролью Гамлета был шире столкновения режиссера-диктатора, пытающегося подчинить всех своему замыслу, с индивидуальностью актера, отстаивающего свое право на самостоятельное творчество. Здесь нашло свое отражение столкновение взаимовраждебных течений в театре, борьба двух мировоззрений.

Было бы ошибочно думать, что Качалов с самого начала намеренно стремился к борьбе с Крэгом, утверждая свое понимание образа Гамлета. Он начал с попытки понять и усвоить то, что желал навязать Художественному театру этот «вождь» реакционного символистского театра, не отдавая еще себе отчета в пагубности и тлетворности крэговских установок. Но чем дальше шла работа над постановкой, тем более очевидным становилось не только несовпадение, но и *противоположность* подхода Крэга и подхода Качалова к истолкованию центрального образа шекспировской трагедии. Эта противоположность перерастала в прямую враждебность. Показательно, что через много лет, во время своего пребывания в Москве в 1935 году, Крэг, вспоминая Качалова в роли Гамлета, восклицал: «Качалов играл Гамлета *по-своему*. Это интересно, даже блестяще, но это не мой, *не мой* Гамлет, совсем не то, что я хотел».

Качалов искал в Гамлете выражения предельной человечности и ни в какой степени не мог быть захвачен искусственным, мертвым символом Гордона Крэга. В создании образа Гамлета ему было не по пути с Крэгом. Выдающийся представитель актерской школы МХТ, Качалов не мог не быть враждебным режиссеру-декаденту, отрицавшему реализм в искусстве, режиссеру, который всю свою деятельность в театре рассматривал как «преодоление реальности» и отстаивал необходимость замены живого актера марионеткой. Крэг последовательно вел к уничтожению театра.

Если Качалов все же осуществил роль Гамлета, если, хотя и мучительным

¹ Н. Эфрос. Московский Художественный театр. ГИЗ, 1924, стр. 339.

путем, он пришел к созданию одного из значительнейших своих образов, то это случилось благодаря помощи и руководству, которые он получал в процессе работы от К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. К счастью для Качалова, оправдались его слова, сказанные им в одной беседе по поводу Крэга, в ответ на справедливые сомнения в целесообразности привлечения последнего к работе над постановкой: «... наши вожди-режиссеры (то есть Станиславский и Немирович-Данченко. — Б. Р. и Н. Ч.) оба не отойдут от спектакля с появлением Крэга... этот варяг призван не владеть и княжить в театре, а только способствовать обновлению и освежению чисто оформительских путей и средств театра»¹. Станиславский и Немирович-Данченко действительно не отошли от спектакля и вели последовательную линию сопротивления попыткам Крэга увести постановку в сторону от реализма. Однако к полному осознанию несовместимости путей МХТ с «исканиями» Крэга, заводящими театр в тупик, Станиславский пришел лишь в итоге работы над «Гамлетом». Этот итог был неизбежен, и о нем в дальнейшем писал сам Станиславский.

Упадочно-пессимистический, символистский замысел постановщика, трактовавшего «Гамлета» как отвлеченную «борьбу духа с материей», был глубоко чужд Качалову, оставлял его пустым, холодным, не волновал и не мог волновать. Не только общий замысел, но, естественно, и отдельные задания, которые выдвигались Крэгом, оказывались глубоко ложными, а порою просто невыполнимыми.

Чем больше вчитывался и вдумывался Качалов в текст Шекспира, тем сильнее ощущал он разительное противоречие между Шекспиром и Крэгом, противоречие, которое он, как актер, не мог преодолеть. Он пытался понять и ощутить, чем живет, что думает и чувствует Гамлет, как *живой человек*, в обстоятельствах пьесы, а Крэг становился для него здесь преградой. Так с неизбежностью назревал конфликт с Крэгом, и, не принимая самой сущности его толкования образа, отвергая его, Качалов упорно и мучительно искал свое.

Наружность того Гамлета, какого показывал Качалов, гармонирует сего идейным замыслом роли.

Лицо со следами изнеможения и усталости от напряженной работы мысли — бледное лицо аскета и философа, одухотворенное, скорбное, полное глубокой внутренней значительности, «хорошее, умное, тонкое северное лицо, печаль и горечь на нем рельефно отражаются». Темно-русые, медно-рыжеватого оттенка волосы, падающие длинными гладкими прядями, оттеняют матовую бледность лица и высокий лоб, прорезанный глубокой вертикальной упрямо-страдальческой складкой, напоминающей рубец или шрам (одна из особенностей лица Качалова). Временами что-то пытливо ищущий, временами застывший и безжизненный взгляд его немного прищуренных и утомленных глаз устремлен куда-то в пространство, как взгляд человека, поглощенного тем, что происходит в сфере его сознания. Горькая складка залегла около рта. Этот человек многое передумал, многое видел, испытал. Познание не принесло ему

¹ В. И. Качалов. Черновик речи на утре памяти Н. Е. Эфроса 6 октября 1933 г. Рукопись. Музей МХАТ.

радости. Но горечь знания о несовершенстве мира не делает его пессимистически-равнодушным и холодно-отчужденным.

Его костюм — «одежда скорби», траурный, но не традиционно черный, в каком обычно играли «бархатного принца» Гамлета. Длинная одежда серо-сизого цвета с темным простым геометрическим орнаментом, нашитым на груди и на рукавах, скромна, лишена привычной эффектности романтического костюма. На груди — четырехугольный медальон, висящий на цепи. Сбоку — кинжал. Наконец, темный плащ, в который не драпируется, а как бы укрывается Гамлет, довершает его костюм, где все сдержанно просто, строго и скромно. И в костюме, и в манере носить его, и в самой позе качаловского Гамлета нет ничего от романтической приподнятости или элегической траурности, от излюбленных театральных эффектов «плаща и шпаги», почти неизбежных у большинства исполнителей роли датского принца.

Оружие качаловского Гамлета — книга. Меч воспринимаешь в его руке не как принадлежность героя, а лишь как знак времени, нечто лишнее, неизбежную внешнюю условность шекспировского театра. У Гамлета — Качалова нет порыва к действию, нет широкого, свободного жеста. В нем нет ничего приподнятого, внешне-героического. В нем нет, однако, и той пассивной мечтательности, той слабости воли, о которой со времен Гете в критической, преимущественно немецкой литературе говорится обычно как о главной, неотъемлемой черте Гамлета.

Гамлет Качалова, так же как и вообще весь Шекспир в Художественном театре, был вызовом обветшавшей театральной романтике. Такова была не только направленность самого Качалова, но в первую очередь властная устремленность руководителей театра — К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Уже свой первый монолог Качалов произносил просто, тихо, не для публики, а как бы для себя одного, как свои сокровенные, долго мучившие его мысли. Слезы лишь угадываются. В некоторые мгновенья рыдания подступают к горлу. Почти шепотом звучит у Качалова тихое и скорбное признание: «Покинь меня, воспоминанья сила!»

В его чтении, несколько замедленном и мелодичном (приглушенность тона и сдержанность интонаций отмечались критикой), слышалась однотонность раздумья. Скорее горькое удивление, чем гневный упрек; скорее сокрушение сердца, чем вопль негодования, обвинения и досады по адресу матери.

В некоторых критических отзывах делались попытки сравнить исполнение Гамлета Качаловым с исполнением этой роли крупнейшими трагическими актерами XIX века, и в первую очередь Мочаловым. При этом критики обычно ставили в упрек Качалову недостаточную силу темперамента и страсти его Гамлета. Насколько были справедливы эти упреки? Признавая гениальность игры Мочалова в роли Гамлета, мы не должны забывать, что в ней была чрезмерная бурность выражения страстей и чувств, ибо, как отметил Белинский, Мочалов играл «не столько шекспировского, сколько мочаловского» Гамлета; актер «самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с

самим собою и подавленного тяжестию невыносимого для него бедствия...»¹

Гамлет Качалова не был, подобно мочаловскому, гневным мстителем. Мочаловская трагедия «громадной души, потрясенной бесконечной страстью», исполненной порыва к освобождению, становилась у Качалова мучительной и напряженной *трагедией сознания*. Не месть и проклятие, а горечь и глубокая скорбь характерны для этого задумчивого и скорбного философа, которому выпала на долю трагически непосильная задача — восстановить «распавшуюся связь». Он был — *думающий*, а не *действующий* Гамлет. Он возвращал Гамлету присущее ему у Шекспира стремление к анализу и самоанализу, его философское размышление о мире.

Гамлет — Качалов мучительно ощущал свою трагическую бездейственность и рефлексию («Так блекнет в нас румянец сильной воли, когда начнем мы размышлять»). Это был образ, казалось бы, во всем противоположный мочаловскому. Но в то же время тема нравственного подвига, стремление к очищению мира и восстановлению попоранной справедливости роднят Гамлета — Качалова с мочаловской традицией.

«... Г-н Качалов играет не пылкого Гамлета, Гамлета без страсти и порыва», — замечает один рецензент, видевший на своем веку «много Гамлетов — от 70-летнего Сальвини до нашего Дальского». Среди них Качалов, по его мнению, был «самый сдержанный датский принц». Исполнение Качалова, несомненно, давало основания для подобных заключений.

За весь спектакль Гамлет — Качалов лишь два-три раза давал прорываться бурному проявлению чувств. Эти короткие, но яркие вспышки, полные трагической силы, производили огромное впечатление даже и на тех, которые упрекали актера за «общее впечатление монотонности».

Одним из самых значительных моментов трагического взрыва у Гамлета — Качалова, естественно, была вторая сцена третьего действия — «Мышеловка». Здесь, по прочно установившейся театральной традиции, все выдающиеся исполнители роли Гамлета неизменно проявляли бурность, «безумство» страсти и трагический пафос, стремясь достигнуть предельного сценического эффекта.

Не случайно, что именно в сцене «Мышеловка», больше чем в каком-либо ином месте спектакля, в игре Качалова имелись некоторые точки соприкосновения с этой прочно установившейся театральной традицией. И именно за эту сцену, за так называемые моменты «настоящей игры», актер получил восторги и признание даже среди противников своей трактовки. «После сцены театрального представления Качалов очень эффектно, как дикий охотник, вскакивает на трон со своими знаменитыми словами: “Оленя ранили стрелой...” Двор смятенно разбегается, и король летит впереди в животном страхе, забыв свое “величие”, почти смешной, прыжками, позабыв облачение на троне... Гамлет в исступлении радостного упоения, в сознании рассеянных наконец сомнений пляшет какой-то хищный победный танец, развевая желтый

¹ В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах, т. I, Гослитиздат, М., 1948, стр. 374.

плащ актера...»¹

Показательно, что сам Качалов, несмотря на большой, заслуженный успех у публики, не причислял «Мышеловку» к наиболее удачным и любимым сценам. Может быть, именно потому, что здесь он более всего приблизился к канонам, принятым для изображения трагического, к тому эффектному традиционному патетическому театру, приемов которого он пытался избежать в «Гамлете».

Говоря об исполнении Качаловым четвертой картины третьего действия («Комната королевы»), некоторые критики негодовали, что он вел ее слишком ровно, «монотонно», без крика, почти не повышая голоса, что артист будто бы «стирал не трагической простотой всю сцену с матерью».

По сценической традиции XIX века, это была одна из самых драматических сцен, потрясавших сердца зрителей изумлением, ужасом и жалостью. Здесь Гамлет приходил карать «ожесточенную душу грешной матери». Обычно исполнители этой роли давали тут выход негодованию, злобе и ненависти Гамлета.

«В сцене с матерью нет надобности Гамлету орать, кричать, волноваться, — говорил Станиславский Качалову на репетиции 18 октября 1911 года. — Нужно импозантно, глубоко, серьезно, мягко (в конце сцены) поговорить с матерью; и в этом Гамлет будет глубже чувствовать».

Не отвлеченные «философские схемы» составляли для Станиславского и Качалова основное содержание и внутренний смысл роли Гамлета, а тот «идеал человека, к которому стремится герой трагедии».

Оберегая Качалова любой ценой от штампов «театральной игры», от всего подчеркнуто героического, от всяческих «ударений в грудь», хотя бы и «исполненных страсти», Станиславский, не боясь отдельных срывов и неудач, смело направлял актера на поиски той большой правды, которую раскрывал в «Гамлете» Шекспир.

Признавая замечательным многое из того, что было достигнуто в Гамлете великими трагическими актерами, такими гигантами, как Мочалов и Томазо Сальвини, которых Станиславский считал гениальными артистами, решавшими в своем творчестве, как и Шекспир, «большие мировые, общечеловеческие задачи»², он видел, однако, смысл роли Гамлета в другом, решал вопрос в иной, чем они, плоскости.

«Гамлет входит спокойно объясниться с матерью... Его позвали к ней. Отец-тень дал ему совет не оскорблять мать, и поэтому он должен войти спокойно, только для объяснения. Самое главное — удержаться от крика. Крик сорвется в одном или двух местах, не больше. Крик-то чаще всего и сводит актера с истинных рельс на рельсы театральности и штампа. Всегда в этой сцене все Гамлеты приходили с целью карать и миловать мать. А приходили так потому, что в смысле сценическом — эффектно. Но это неправда. Это и есть дешевая эффектность».

¹ З. Шадурская. «“Гамлет” в Московском Художественном театре». «Новая жизнь», 1912, № 2, стр. 163.

² К. С. Станиславский Работа актера над собой М., 1938, стр. 245.

«Эта сцена — самая сильная и красивая сцена», — говорил Станиславский. Он видел ее основную творческую задачу, ее притягательность в том, что здесь *«Гамлет пришел не карать, а спасти мать»*.

«В этой сцене взаимное спасение. Мать спасает Гамлета, а он ее, спасают друг друга тем, что оба очищаются, раскаявшись, открывшись друг другу», — пояснял Станиславский.

И это определило то различие, которое бросалось в глаза при сравнении игры Качалова с игрой других исполнителей этой роли. Тему *спасения*, а не возмездия и кары передавал здесь Качалов.

Задача этой сцены последовательно и органически вытекала из основной, главной, всеобъемлющей цели, к которой должны были быть направлены все без исключения задачи роли: из так называемой «сверхзадачи» спектакля — *«хочу спасти человечество»*.

Эта большая нравственная тема и составляла то глубокое духовное содержание, которое пытались раскрыть Станиславский и Качалов в «Гамлете».

«После запала (убийство Полония) нужно подавить в себе запал, сдержанность себя и тихо, без волнения, но с внутренней дрожью объясниться... На совесть нельзя действовать криком; совесть может поддаться только убеждению. Гамлет силен не голосом, фигурой, не физически, а именно своей духовностью. Он силен убеждением».

Качалов давал здесь трагическую тему в гармонии спокойствия и скрытого душевного волнения. Он понимал эту силу скорбного убеждения, которым он действовал на мать, словно силой внушения. И через эту убежденную и убеждающую горечь правды достигал его Гамлет очищения и раскаяния королевы-матери.

«Будь человечески жесток, о Гамлет!» — эти шекспировские слова, по мнению самого артиста, могут служить комментарием к его исполнению этой сцены. Его Гамлет любит мать, его постоянно тянет к ней, и ей, только ей одной, может он излить свою истерзанную душу.

В противоположность критикам, упрекавшим: Качалова — Гамлета в «монотонности» и однообразии выразительных средств, Станиславский считал, что здесь, в этой сцене, сдержанность является не недостатком, а напротив, очень существенным достоинством Качалова.

«Качаловский нерв (крик), если его перенести на тихую любовь (противоположное чувство), то он будет сильнее».

«Этот тихий, монотонный голос» я есть та «гипнотизирующая сила» воздействия Гамлета — Качалова на публику, — утверждал Станиславский.

И это было тонко и верно подмечено в игре Качалова некоторыми из наиболее проницательных критиков.

«Прекрасный голос его — даже тогда, когда он усиливает его в сценах смятения, когда он кричит, — дает только мягкие ноты среднего регистра, хотя мы знаем у него иные ноты, более высокие, более острые и волнующие», — замечает Л. Я. Гуревич, уловившая в финале картины «Спальня королевы» «тихую любовь» Гамлета, его мягкость и лиризм.

Идея, пронизывавшая истолкование образа Гамлета Качаловым, была

прямой противоположностью реакционной мертвящей схеме Крэга, тщетно пытавшегося втиснуть в нее содержание шекспировской трагедии и навязать ее Художественному театру. Для Качалова Гамлет был не отвлеченным символом «духа», борющегося с «материей», не выдуманым «идеальным человеком», «радостно» идущим навстречу смерти¹.

«Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества», — говорил Вл. И. Немирович-Данченко в годы общественной реакции, обеспокоенный снижением идейно-воспитательной роли искусства. Эти мысли, волновавшие в ту пору Немировича-Данченко, несомненно, отразились и в его работе с Качаловым над ролью Гамлета, работе, хотя и не отмеченной в афише спектакля, но оказавшей артисту, наряду с указаниями К. С. Станиславского, огромную помощь в преодолении символической «зауми» Гордона Крэга.

Сокровенные мысли шекспировской трагедии зазвучали у Качалова с новой силой. Рефлексия и критицизм Гамлета — не горечь разочарования, а скорее результат того, что этот человек волею судьбы поставлен на скрещении мировых трагических противоречий. За личными мотивами он сейчас же видит их общую первопричину, делает обобщающие выводы. Так, за убийством отца Гамлету открылось иное: «зло мира», порочность всей окружающей его среды.

«Убийство Гамлету противно, страшно. Не потому только, что он уже проникнут новым духом гуманизма. Гораздо больше потому, что он понял, что и убийством ничего не восстановишь, не свяжешь *“распавшуюся связь...”* Разве убийством Клавдия убьешь то, что им символизируется, очистишь и возвысишь жизнь? — говорил Качалов. — Своею высшею мыслью Гамлет понимает, что своим действием, в данном случае — убийством Клавдия, он ничему не удовлетворит. Таков источник бездействия».

В остром и напряженном ощущении неустройства мира, в страстном желании уничтожить зло на земле была сильная сторона качаловского Гамлета, сказывавшаяся уже в его исполнении 1911 года. Но это гневное и скорбное чувство было в те годы осложнено еще иным — тем, что составляло слабость качаловского толкования и что изжил он уже много позднее, в новых общественных условиях послереволюционного времени.

«И не потому я, Гамлет, не могу восстановить ее (то есть *“распавшуюся связь”*). — Б. Р. и Н. Ч.), что я слаб, слаба во мне воля, охлаждается ее огонь сомнениями, размышлениями, но потому, что даже максимальная сила, максимальная, ничем не разъедаемая воля — и они не могут сделать это,

¹ С презрительной иронией вспоминал впоследствии В. И. Качалов и называл «фокусами» попытки Г. Крэга осуществить в спектакле свой порочный замысел. Он решительно протестовал против стремления Крэга представить монолог «Быть или не быть» в виде своеобразного «дуэта» Гамлета с золотой фигурой смерти. Качалову мешали пробы с фонарями, которые должны были на «ширмах» показывать проекцию мысли Гамлета в виде колеблющихся теней, и прочие «трюки» Крэга, которые раздражали актера и мешали ему сосредоточиться на мыслях и переживаниях Гамлета.

вернуть гармонию». В этих словах Качалова отразился тот мотив безысходности, который определенно звучал в отдельных сценах «Гамлета» 1911 года. Трагедия Гамлета, в понимании Качалова в ту пору, — это «проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство».

Не безволие, а историческую *безысходность* Гамлета показывал Качалов. Его Гамлет понимает, что мир должен быть изменен. Он видит всю глубину и бессмысленность человеческого страдания, но молча и скорбно созерцает это, так как ощущает невозможность одному «поднять оружие против моря бедствий».

В этом заключался основной смысл исполнения Качаловым, этой роли: он не только сыграл в «Гамлете» философскую трагедию, но показал *трагедию философии* Гамлета.

«Гамлет» в МХТ создавался в условиях реакции после поражения первой русской революции. «Горький в свое время говорил, что десятилетие 1907 – 1917 годов заслуживает имени самого позорного и самого бездарного десятилетия в истории русской интеллигенции, когда после революции 1905 года значительная часть интеллигенции отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии, провозгласила безыдейность своим знаменем, прикрыв свое ренегатство “красивой” фразой: “и я сжег все, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал”»¹. Это были годы веховского «духа уныния» и отреченства от общественной деятельности. Гнет реакции остро и мучительно ощущали лучшие русские художники той эпохи.

Недаром, по свидетельству очевидцев спектакля, зритель остро чувствовал, что Качалов предельно обобщает Гамлета, что «Эльсинор ожидает каждого из них за порогом театра», что Качалов вложил в эту роль «всю горечь разочарования и ненависти к предательству».

Однако это ощущение трагизма жизни, неприятия действительности таило в себе известную опасность — опасность ухода в «мировую скорбь» как в прибежище, оправдывающее бездействие и пассивность. Нет сомнения, что качаловский Гамлет 1911 года нес в себе эту опасность. «Меня больше всего волновала *мировая скорбь* Гамлета», — признавался Качалов.

В образе Гамлета, созданном Качаловым, основной являлась проблема несовершенства мира. Его искусство было направлено к отрицанию современного буржуазного общества. Но в то же время скорбное гамлетовское размышление о несовершенстве жизни приводило Качалова к ощущению трагического одиночества и безысходности. Гамлет — Качалов верит в светлое будущее мира, стремится к нему, но не борется за него. Жажда веры и трагедия неверия, стремление к подвигу и сомнение в его целесообразности, сознание необходимости изменения мира и в то же время отказ от борьбы — эти противоречия, характерные для интеллигентских настроений той поры, характерны и для Гамлета — Качалова. Его нравственная задача заключалась

¹ А. А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Госполитиздат, 1952, стр. 8.

именно в том, чтобы «спасти мир», восстановить «попранную справедливость». В конечном итоге качаловский Гамлет оказывался пронизанным идеей победы человеческого над бесчеловечным. «... Гамлет должен быть единственным настоящим человеком, единственным полноценным, гармоническим, большим, новым человеком, живым, растущим, борющимся человеком, погибающим, но своей гибелью побеждающим», — так понимал Качалов смысл своей роли.

Казалось бы, что для Качалова, раскрывавшего прежде всего философию Гамлета, одним из центральных моментов роли станет монолог «Быть или не быть?», где как раз трагедия мысли, «философское» в «Гамлете» дано Шекспиром наиболее ярко и обнаженно. Однако этого не случилось. Монолог «Быть или не быть?» внутренне как-то не звучал у Качалова. Были отдельные положительные отзывы, но подавляющее большинство критиков находило исполнение этого прославленного монолога неудачным. И это казалось странным, непонятным, даже изумляло некоторых рецензентов.

Отчего же это происходило? Отчего этот монолог, вообще крайне редко удававшийся в театре, оказался «не в фокусе» качаловского исполнения?

Он был умно и тонко прочитан артистом («Качалов здесь очень интеллигентно, очень тонко и умно нес мысль», — говорил нам Вл. И. Немирович-Данченко), но был лишен одухотворенности и трепета, которыми были пронизаны у Качалова мечты Гамлета о человеке во втором акте.

После беседы с В. И. Качаловым у нас создалось впечатление, что он как-то не был захвачен этим монологом по существу. Не потому ли, что настойчивая мысль Гамлета о самоубийстве, гамлетовское жизнеотрицание, давшее даже повод рассматривать этот образ как мрачную «трагедию пессимизма», были по своей сущности *вне основной темы* качаловского Гамлета?

Для Гамлета — Качалова оскорбительна и невыносима мерзость действительности. Он исполнен сострадания к несчастьям человечества, но вместе с тем он полон истинной привязанности к жизни, ее мудрого и глубокого приятия. Так же как и у Чехова: «Груба жизнь!» — и одновременно постоянно звучащий мотив — «Надо жить...». Приятие жизни, любовь к жизни, столь характерные для всего творчества Качалова, накладывали свою неизгладимую печать и на его Гамлета.

Враждебна не жизнь как таковая — враждебны социальный гнет и несправедливость, которые господствуют в жизни, окутывают ее тиной, делают ее горькой юдолью скорби. Такая жизнь унижительна, и против нее страстно восстают все силы души, отстаивая каждый клочок прекрасного, сохранившийся незапятнанным в мире и людях, — таким мировосприятием был пронизан качаловский Гамлет. Поэтому во втором акте «Гамлета» исполнение Качалова было особенно проникновенным и художественно волнующим. Сцены второго акта были наиболее близки и дороги самому артисту. Именно здесь полнее и отчетливее всего звучала *основная тема* его Гамлета: мучительная скорбь о несовершенстве мира, *тоска по лучшей жизни*, имеющие в своей основе глубокую веру в человека и в его предназначение.

Сцены второго акта, по общему признанию, были высшим достижением

Качалова в спектакле. В этом сходились как защитники, так и противники качаловского исполнения. Здесь, может быть, глубже, чем в другие моменты спектакля, проявился артистический талант Качалова. Эти сцены принадлежат к числу лучших, наиболее значительных и прославленных созданий артиста. Не случайно, что в 1928 году, подводя итог своему тридцатилетию, МХАТ включил в состав юбилейного спектакля эти фрагменты из «Гамлета» наряду с отрывками из других постановок, имевших этапное значение в творческой эволюции Художественного театра. Не случайно и то, что сам Качалов, который особенно любил в «Гамлете» именно эти сцены, спустя почти тридцать лет после премьеры ввел в свою концертную программу «монтаж» из второго действия трагедии, играя при этом не только роль Гамлета, но и всю сцену целиком — а Полония, и Розенкранца, и Гильденштерна, а позднее — и Первого актера.

У Шекспира сцена Полония и Гамлета проникнута глубоким психологическим содержанием. В ней мы впервые видим Гамлета после его встречи с призраком, которая изменила всю его дальнейшую судьбу. Кроме того, именно здесь Шекспир показывает нам «сумасшествие» Гамлета, вступившего в напряженную, но скрытую борьбу с враждебным ему окружением.

О чем думает здесь Гамлет? «Могу ли я обновить жизнь?» — вот вопрос, который его мучает. Судьба толкает его на борьбу со злом, воплощенным в конкретные образы. «Я еще ничего не знаю — каков мир, что в нем доброе, что злое и как *искоренить* это зло? Я еще не уверен ни в чем, и от этого, может быть, схожу с ума», — таков комментарий Качалова к этой сцене.

Гамлет уходит, вновь возвращается, хочет остаться наедине со своими мыслями, укрыться от людей, отдаться своему страданию, «упиться всею его болью». Но люди отвлекают его от этого, мешают ему. Гамлет — Качалов понимает, что окружен врагами, что за ним наблюдают, отслеживают его. Отсюда — *скрывание* своих чувств, тайны своего страдания.

То погруженный в книгу, то притворяясь читающим, он недоверчиво и тревожно озирается, незаметно кидая быстрый взгляд в сторону — не следят ли за ним шпионы короля?

«Сумасшествие» качаловского Гамлета — это средство самозащиты, прием, при помощи которого он «может отдаться своей муке»¹.

Вот почему Гамлет притворяется, паясничает, юродствует. Но эта симуляция совсем не похожа на хитрость героя саги об Амлете, который посредством мнимого сумасшествия стремился обмануть своих врагов. У Качалова — Гамлета это менее всего «игра в помешательство», маска расчетливого притворства здорового человека. Напротив, безмерность страданий доводит его почти до потери рассудка, ставит его на грань не мнимого, а, может быть, *подлинного* безумия.

В разговоре с Полонием, в соответствии с указаниями Станиславского, Качалов — Гамлет стремится отделаться от неожиданного и навязчивого

¹ Слова В. И. Качалова, приведенные в книге Н. Эфроса «В. И. Качалов», стр. 88.

собеседника, шуткой смягчить холодность встречи, насмешкой предостеречь Полония от нечестной игры и в то же время укрыться от окружающего его мира человеческого ничтожества, где «быть честным! — значит быть избранным из десяти тысяч». Он хочет «уйти в книгу от этих жалких и ничтожных людей».

На вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?» — Гамлет отвечает: «Слова, слова, слова...» У Качалова эта сцена полна большого и волнующего содержания. Указывая на книгу, он тихо произносит: «Слова...» Помолчав, и словно убедившись, в вновь убеждая, повторяет: «слова...». И как бы найдя новую силу в коротком мгновении молчания, заканчивает тихо «слова...»

Все последующее — сцены с Розенкранцем и Гильденштерном, встреча с актерами и, наконец, финальный монолог второго акта — Качалов показывал с внутренней действенностью, психологическим нарастанием и глубиной трагического раскрытия образа.

Встречу с Розенкранцем и Гильденштерном Качалов проводил совершенно иначе, чем Мочалов, который с самого начала встречал их «с выражением насмешливой, или, лучше сказать, ругательной радости», показывал презрение и ненависть к ним. Напротив, в первое мгновение Гамлет — Качалов захвачен радостью встречи с друзьями юности. Томящийся во враждебном ему мире подлости и предательства, он доверчиво тянется к Розенкранцу и Гильденштерну в поисках человеческого сочувствия, еще веря в прежнее чувство дружбы, связывающее его с ними. В этом первом куске «встречи» Качалов показывает Гамлета на мгновение таким, каким он был прежде, до того как «утратил всю свою веселость».

Но уже после первых реплик появляется недоумение, охлаждение, вспыхивает подозрение. Сомнения подтверждаются. Вновь горечь от сознания совершенной ошибки, новое крушение иллюзий.

«Скрывание чувств. Боль — душевная хитрость», — таковы психологические задачи поведения Качалова — Гамлета. Он уже не верит ни одному слову Розенкранца и Гильденштерна, но притворяется, скрывает свое презрение к ним, мнимой лаской пытается усыпить их бдительность, вызвать на откровенность, неожиданным вопросом заставить их проговориться. Сцена проникнута внутренним напряжением. Беспokoйно подозрительный взгляд, как бы случайно брошенный им, вскрывает настороженность Гамлета. Он понимает окончательно, что Розенкранц и Гильденштерн — шпионы, подсланные королем. Тогда вспыхивает ненависть к ним, желание отделаться от них, вновь остаться одному, уйти в себя.

Так возникают психологические задачи, намеченные Станиславским: «Сыск», «Глумление», «Скрывание и спасание отца».

В быстрых и неожиданных переходах Качалов показал, как доверчивая нежность в момент встречи с Розенкранцем и Гильденштерном сменилась ядовитым сарказмом, отвращением, ненавистью. По свидетельству критика, в сцене с Розенкранцем и Гильденштерном «в глазах Качалова вдруг блеснуло что-то жгучее, в голосе прорвалась скрытая злость, ярость оскорбленного чувства. Внезапным судорожным движением он отбросил от себя в разные стороны обоих царедворцев, которых перед тем привлек к себе, играя с ними,

как кошка с мышью. В эту минуту в Гамлете — Качалове почувствовалось какое-то безумие, какое-то тихое внутреннее исступление...»¹

Измена Розенкранца и Гильденштерна, их пошлость, подлость и ничтожество вызывают у Гамлета — Качалова желание наконец избавиться от них, остаться одному, со своими мыслями. «Моя догадка предупредит ваше признание, и вы не нарушите тайны короля и королевы», — тихо и строго говорит он, и горечь и скорбь звучат в этих словах. Все последующее, в сущности, — лирическое отступление, как бы внутренний монолог, обращенный не к ним, а к себе, о том, что наболело, что мучило его давно и сейчас звучит как итог его длительных и грустных размышлений. «С недавних пор, не знаю отчего, утратил я всю мою веселость, оставил обычные занятия, и точно — в душе моей так плохо, что это прекрасное создание, земля, кажется мне бесплодную скалою, этот чудесный небосклон, это великолепно раскинувшееся небо, сверкающее золотым огнем, — что ж, мне это кажется только смешением ядовитых паров».

Гамлет — Качалов сидит рядом с Розенкранцем и Гильденштерном, но он забыл о них, погруженный в свои мысли. Он говорит в сторону, отвернулся от них, голова откинута назад, взгляд устремлен куда-то вверх, правая ладонь прижата ко лбу «Какое образцовое создание человек! Как благороден разумом, как безгранично разнообразны его способности! Как изумительно чудесен он и видом и движениями! В делах подобен ангелам и в разуме — самому богу! Краса мира! Венец творения!» Эти слова, полные любви к человеку, веры в человека, слова о том, как мог бы быть прекрасен мир, Качалов говорит тихо, почти шепотом, как мечту Гамлета, как самое сокровенное.

«... Нет, нет, больше так жить невозможно!» — это восклицание Чехова могло быть поставлено эпиграфом к качаловскому исполнению Гамлета. Вспомним автокомментарий Качалова: «Как трудно жить, как больно жить, если ты нежен, если понимаешь грубость и неправду окружающего, если носишь в себе добро. Оскорбленность и скорбь души, раскрытой для добра, — вот что еще привлекает меня в Гамлете и что я хотел выразить». Разве не перекликаются эти слова с темой Чехова, в произведениях которого постоянно чувствуются боль и обида за человека, за то, что принижено его человеческое достоинство, что искажен его духовный облик, его духовная красота и сила?

«Чеховское» начало, наряду с «горьковским», прочно гнездились в самой природе Художественного театра, во многом определяло сущность его творческого метода и оказывало воздействие на всю его деятельность, в том числе и на его шекспировские спектакли.

Это «чеховское» заключалось отнюдь не в простом формальном использовании приемов, найденных театром в чеховских спектаклях и во многом не свойственных Шекспиру, не в том, что будто бы Качалов «опрозаил Гамлета», пропитав его поэзию «привычными чеховскими настроениями», как это казалось некоторым, враждебным МХТ критикам. Нет, воздействие Чехова

¹ Л. Я. Гуревич. «Гамлет» в Московском Художественном театре. «Новая жизнь», 1912, кн. 4.

на качаловского Гамлета было иным — сложнее, глубже, органичнее. Оно сказалось не только в раскрытии так называемого «подводного течения» роли, ее психологического подтекста, ставшего обязательным для искусства МХТ, но и в особом мироощущении, подсказанном Чеховым, в том, по словам К. С. Станиславского, «великом томлении, ищущем выхода», которое было выражением чаяний и надежд лучшей части предреволюционной русской интеллигенции.

Качаловский Гамлет не может не сознавать, что он погибнет, что его подвиг не спасет мир, что кругом нею горе и страдания, которые он один не в силах победить. Он несет тяжелое бремя жизни, он жертвует всем, даже личным счастьем, во имя людей, во имя будущего. Он трагичен в своем бессилии изменить мир, в своей исторической безысходности. Он понимает бесплодность своего подвига, но в то же время повинуется внутреннему долгу, толкающему его на подвиг, он весь охвачен тоской по лучшей жизни, дожить до которой, он знает, ему не суждено, ибо она придет в будущем, в отдаленности. Что это, как не чеховская тема, трагически звучащая в годы реакции?

3

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла перед Московским Художественным театром огромные творческие перспективы. Она дала возможность театру выйти из глубокого кризиса, которым было отмечено его искусство в предреволюционные годы. Она сделала искусство Художественного театра мужественнее и сильнее. «... После Октября перед нами развернулась яркая действительность, которую строили простые и мужественные люди, сами не сознававшие героического характера своей революционной творческой деятельности. Как честные художники, мы оценили грандиозную мощь революции и замечательное обаяние простых и мужественных людей, делающих эту революцию»¹, — признавались руководители театра. Отражая новую жизнь, рожденную революцией, ставя на своей сцене произведения советской драматургии, ставя пьесы Горького, МХАТ решал проблему создания героического характера, характера советского человека, революционера. В «Бронепоезде 14-69» и во «Врагах» Художественный театр с убеждающей силой достигал предельной глубины типического обобщения, страстного публицистического пафоса, высокой идейности искусства социалистического реализма. После Великой Октябрьской революции, заставившей театр пересмотреть свое творчество не только с точки зрения искусства, но и «с точки зрения величайших идей человечества», театр стремился по-новому подойти и к раскрытию классики.

Мысль о постановке трагедий Шекспира на сцене Художественного театра всегда особенно волновала Станиславского и Немировича-Данченко. И теперь они хотели найти новое, иное, чем до революции, истолкование Шекспира. Однако в силу ряда обстоятельств эти замыслы Станиславского и Немировича-

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Речь на сорокалетнем юбилее МХАТ 27 октября 1938 г. В кн.: «Статьи, речи, беседы, письма», стр. 152.

Данченко не получили своего завершения. «... Я оплакиваю лично свое будущее, что мне не удастся более поставить Шекспира так, как он мне чудится во сне, как я вижу его своим внутренним зрением и слышу своим внутренним слухом, Шекспира на основах симфонии, фонетики, ритма, ощущения слова и действия, на настоящем звуке человеческого голоса, на основах простого, благородного, постепенного, последовательного логического развития чувств и хода действия», — писал в 1924 году Станиславский в одном из писем, делаясь с Немировичем-Данченко своей мечтой о постановке Шекспира. Решение «шекспировской проблемы» для Станиславского всегда было связано с раскрытием новых возможностей и перспектив для искусства Художественного театра.

На учебных занятиях в Оперно-драматической студии его имени 75-летний Станиславский занимался «Ромео и Джульеттой» и «Тайшетом». «Высшая трудность, которая существует в нашем искусстве, — это “Гамлет”, — говорил Станиславский ученикам. — Вы на “Гамлете” поймете все то, что требует больших чувств и слов... Вы будете жить “Гамлетом” — этим лучшим произведением искусства»¹. Станиславский решительно и категорически отвергал ту концепцию «Гамлета», которая была основой старого спектакля МХТ. «Мне интересно сделать его по-новому. Я многое осознал и передумал с тех пор, как Крэг у нас в театре ставил “Гамлета”. Как много мы тогда мудрили и как, в сущности, это просто», — указывал Станиславский в беседе с ассистентами, выдвигая в противовес реакционной символике Крэга реализм Шекспира, его четкую логику и последовательность действия»².

Немирович-Данченко в последние годы своей жизни смело и уверенно шел к «Гамлету», видя в нем завершение своих многолетних режиссерских исканий, я в то же время разрабатывал постановочные планы «Короля Лира» и «Антония и Клеопатры». Как и Станиславский, Немирович-Данченко полностью отвергал крэговскую редакцию «Гамлета» в МХТ, так как «дорога была не настоящей», «мы сидели между двух стульев» и «следа спектакль не оставил»³. Стремясь к соединению мужественной, поэтической простоты с психологической и социальной правдой, Вл. И. Немирович-Данченко видел в Шекспире суровый и напряженный мир огромных страстей и ярких темпераментов. Тема *подвига*, тема *общественной справедливости* волновала его.

В отличие от символиста Гордона Крэга, видевшего лишь одного Гамлета «живым», а всех остальных — «мертвыми», он хотел завязать в один узел реальные человеческие судьбы, — королевы, короля, Гамлета, Полония, Офелии, — показать их столкновения, их борьбу, их трагическую гибель.

¹ «К. С. Станиславский говорит о “Гамлете”. Последние беседы с учениками». «Советское искусство», 10 августа 1938 г.

² В. А. Выхирева, Л. П. Новицкая. Экспериментальная работа К. С. Станиславского над пьесами «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Коварство и любовь». Рукопись.

³ Беседа Вл. И. Немировича-Данченко о «Гамлете», 17 мая 1940 г. Стенограмма Музей МХАТ.

«Меня пугает мрак, мрачный Гамлет», — говорил он, добиваясь, чтобы в спектакле трагическая тема не заслоняла основного, светлого, мажорного звучания. Он хотел, чтобы в «Гамлете» было передано ощущение «воздуха, света, жизни», чтобы зритель, побывавший на спектакле, мог бы вынести впечатление, что «жизнь может быть прекрасной, радостной», он хотел рассказать о том, «как можно было бы великолепно устроить жизнь, если бы не порочные страсти, которые преступлениями и убийствами делают жизнь красно-багровой»¹. Образ Гамлета рисовался ему не таким, каким он был в спектакле 1911 года, — не философом, носителем «мировой скорби», но человеком, *борющимся* за перестройку мира.

Качалов не принимал непосредственного участия ни в «Отелло», осуществлявшемся в МХАТ в 1929 – 1930 годах по режиссерскому плану Станиславского, ни в постановке «Гамлета», начатой в 1940 году Вл. И. Немировичем-Данченко и В. Г. Сахновским (роль Гамлета готовил Б. Н. Ливанов). Но тем не менее в своих самостоятельных концертных выступлениях Качалов достиг как актер того нового истолкования Шекспира, о котором так страстно мечтали и Станиславский и Немирович-Данченко. В новой редакции Гамлета, в «Ричарде III», в монологах Брута и Антония Качалов искал и находил то, что так волновало их в Шекспире: героику, активное, действенное отношение к жизни, благородную театральность, поэзию возвышенных чувств и мыслей, мир огромных, напряженных человеческих страстей. То, что делал Качалов, было тем реалистическим осуществлением Шекспира, к которому стремился Художественный театр.

Как бы в ответ на мечты Станиславского о подходе к Шекспиру «на основах симфонии, фонетики, ритма», на «ощущении слова и действия, на настоящем звуке человеческого голоса», Качалов выступает в концертах с отрывками из «Ричарда III» Шекспира и «Эгмонта» Гете. Мечтая о героическом театре, Качалов работал в МХАТ над образом эсхиловского титана Прометея, похитившего с неба огонь в дар человеку.

Качалова неудержимо влекло к Шекспиру. Охваченный жаждой играть, хотя бы в отрывках, крупнейшие роли в шекспировских трагедиях, которых он после Гамлета не играл в Художественном театре, Качалов вновь обращается к «Юлию Цезарю». Ролью Цезаря, занявшей по праву почетное место в мировой галерее сценических шекспировских образов, и ролью Гая Кассия, по отзывам рецензентов, с «выдающимся успехом» сыгранной в Казани в 1899 году, не ограничилась для Качалова работа над воплощением центральных персонажей этой «античной» трагедии Шекспира. Качалов теперь обращается к Антонию и Бруту.

В начале двадцатых годов Качалов показал в концертном исполнении отрывок из «Юлия Цезаря» — знаменитые монологи Брута и Антония в сцене на Форуме, сохранившиеся на долгие годы в его репертуаре. По словам самого Василия Ивановича, он впервые выступил в концерте с монологом Антония над

¹ Выступление Вл. И. Немировича-Данченко на заседании «штаба» по постановке «Гамлета», 28 февраля 1943 г. Стенограмма. Музей МХАТ.

трупом! Цезаря во время гастролей за границей так называемой «качаловской группы» МХТ (1919 – 1922). По возвращении в Москву Качалов читал этот монолог на вечере в МХАТ в июне 1922 года. Позднее, в период поездки Художественного театра в Европу и Америку, Качалов несколько раз выступал в концертах вместе со Станиславским, причем он читал монолог Марка Антония, а Станиславский — Брута.

В образе Брута, созданном Качаловым, есть, несомненно, черты, сближающие его с Брутом! Станиславского, в котором с такой остротой и принципиальностью было намечено стремление подойти к изображению трагического шекспировского характера вне героической идеализации, с позиций современного психологического метода. Но в трактовке Брута Качаловым совершенно отсутствуют характерные для Станиславского черты почти детской доверчивости и «переходящей в наивность душевной простоты», дающие основание для сближения его Брута с доктором Штокманом¹. Иные ноты звучали в качаловском исполнении.

Брут у Качалова — твердый, прямолинейный, открытый, исполненный благородных помыслов. Это человек долга, цельный и бескомпромиссный в своих поступках, проникнутый идеалами гражданственности, идеей защиты свободы. Это характер открытый и принципиальный. В его спокойной, точно из стали отлитой монументальной фигуре чувствуется жертвенная отдача всего себя делу свободы, подчиненность гражданскому долгу, необычайное спокойствие и убежденность в своей правоте. Он начинает свое обращение к народу совершенно просто, тихо, без всякой мысли о форме, без всяких рассчитанных на внешний блеск ораторских приемов. Только один-два раза в течение всего монолога он возвышает голос.

«... Но Рим любил больше», — произносил Качалов, и это короткое слово «Рим» прорезало воздух, звучало протяжно, грозно, как звук набата, и в то же время смелый, энергичный жест вытянутой вперед правой руки, застывшей на мгновение, жест народного трибуна, пластически передавал внутренний порыв Брута, героическую атмосферу античности. Все остальное произносилось Качаловым без жестов, тихо, совсем просто. И тем не менее железная сила логики, простота и ясность доказательств, огромная убежденность в своей правоте, полная отрешенность от всего личного — все это делало его речь мощной и неотразимой.

Не было ни декораций, ни античной тоги, ни грима, но силою своего таланта, силою слова Качалов воссоздавал перед зрителями со всей ощутимой рельефностью величественный Форум, застывшую у ног Брута в молчаливом внимании многотысячную толпу римских граждан, захваченную мужественной, честной, открытой речью подлинного защитника республики, тираноборца, восставшего на Цезаря, как на душителя свободы. Этого ощущения огромной, напряженно внимающей ему толпы Качалов достигал, в отдельные мгновения чуть поднимая интонацию, делая протяжными окончания фраз, как бы

¹ См. нашу статью: «Шекспировские спектакли в Московском Художественном театре». «Юлий Цезарь», «Ежегодник МХТ» за 1944 г.

преодолевая огромное пространство, стремясь донести свои мысли до самых отдаленных слушателей. Во второй половине речи Качалов, сохраняя простоту и искренность, передавал боль, гнев, презрение к тем, кто может оказаться предателем родины и свободы, насыщал монолог глубоким внутренним волнением, которому он не давал прорваться, но которое kloкотало в его груди. «Герой больше внушает веры в себя, именно когда он говорит о своем героизме совершенно просто, проще, чем об обыкновенных вещах», — всегда утверждал Вл. И. Немирович-Данченко, требуя от исполнителей трагедии сдержанной и в то же время внутренне насыщенной простоты. Именно так играл Брута Качалов. Таким бескомпромиссным, внешне спокойным и сдержанным, с огромной силой внутреннего убеждения представал Брут — Качалов перед зрителями.

Антония Качалов показывал в контрасте с Брутом. Его Антоний был хитрым, расчетливым человеком, честолюбцем и политическим интриганом. Его холодное своекорыстие и двоедушие, его коварство особенно ощутимы в сравнении с качаловским Брутом, которого можно определить одним словом — *прямодушный*. Артист снимает с Марка Антония традиционный ореол, лишает его всяких черт идеализации, обнажает в нем мастера политической интриги, ловкого и циничного авантюриста, не стесняющегося в выборе средств для достижения цели. В начале речи он весь еще выжидающе-настороженный, тихо-вкрадчивый, примеривающийся, словно не знающий, с чего начать. Подобно гончей, нюхающей воздух, прежде чем броситься за добычей, Антоний — Качалов осторожно прощупывает толпу, чтоб решить, как более верно, безошибочно овладеть ею. Но постепенно, пустив в ход механизм лицемерия, он смелеет до дерзости, чувствуя свою, все растущую власть над толпой. Так надгробное слово над трупом Цезаря незаметно превращается в обвинительную речь против Брута. Качалов с исключительным мастерством и тонкостью показывает действие *приема опорочивания*, которым так искусно пользуется Антоний. Он незаметно вызывает у слушателей недоверие к Бруту. Его коварная мысль, как ржавчина, разъедает душу, сеет сомнения. И это выражено актером с чрезвычайной силой убедительности. Антоний лишен моральных устоев, преследует личные эгоистические интересы. В борьбе, которую ведет Антоний, стремясь к власти, его орудием выступает ум, острый и изворотливый. Фразу о том, что Брут честный человек, повторяемую несколько раз, Качалов произносит с различным подтекстом. Вначале она звучит будто бы как выгораживающая Брута, потом в ней проскальзывают ирония и сарказм, и наконец, с предельной откровенностью и ясностью обнажается скрытый смысл его слов: Брут — бесчестный убийца!

В Антонии Качалов также сохраняет лаконизм и четкость внешней формы, но по сравнению с его Брутом здесь больше эффектности, более разнообразны применяемые им приемы жестикуляции. В древнем Риме ценили красоту формы, такое ораторское искусство, в котором отточенное мастерство красноречия сочеталось с рассчитанным на эффект жестом. Именно такие приемы использовал Качалов в речи Антония. Запомнились его картинно вытянутые, как бы к трупу Цезаря, лежащему перед ним, руки, его жест,

отточенный и строгий, которым он демонстрирует народу завещание Цезаря, короткое ударное патетическое восклицание — «Вернемся к Цезарю!», его вскрик «О боже!», когда Антоний — Качалов закрывает лицо руками, словно сдерживая слезы, стремясь возбудить жалость, ужас и гнев толпы, показывая ей окровавленную тогу Цезаря. Во всем этом Качалов заставлял ощутить не только искреннее горе Антония, но и намеренный безошибочный расчет, хитрость политика-демагога, взывающего к чувству слушателя.

Осуждение власти, лишенной народной поддержки, исследование природы властолюбия — эти проблемы интересовали артиста в образе Марка Антония и в «Ричарде III». Антоний у Шекспира — не только честолюбец и демагог, ведущий дальновидную и расчетливую игру, но в то же время человек пылкий, увлекающийся, полный своеобразного обаяния, страстности, южного, сангвинического темперамента. Все это одновременно уживается в нем, образуя сложный, переменчивый характер. И это особенно ощутимо в сцене на Форуме, где Антоний не только подстрекатель, который «разоблачает» и «топит» Брута, но и великолепный актер, взволнованный и горячий, увлекающий и увлекающийся, способный зажечь римскую толпу, поднять ее на бунт. Это и было передано Качаловым.

Замысел артиста был глубок и значителен. Его интересовало главным образом *идейное и моральное противопоставление* Антония и Брута, и все остальное было подчинено этой центральной задаче. Необоснованны и неверны были нападки ряда критиков, еще в начале 1920-х годов ополчившихся на Качалова за то, что он не трактовал монолог Марка Антония «как монолог революционный», зовущий к народному восстанию¹. В своей трактовке Шекспира артист шел по верному пути. В монологах Брута и Антония со всей очевидностью отражался контраст двух противоположных методов политической борьбы, что и делало исполнение Качалова особенно значительным и волнующим. Мы ощутили это со всей очевидностью на концерте 1943 года, когда Качалов в Художественном театре выступал с целым циклом своих шекспировских работ — с «Гамлетом», «Юлием Цезарем» и «Ричардом III».

Ричард Плантагенет у Качалова — честолюбец, узурпатор, стремящийся к захвату власти ценою крови и преступлений, шекспировский «человек действия», исполненный неукротимых страстей, не только дерзости, но и дерзновения, весь овеянный авантюрным духом, характерным для многих героев эпохи Возрождения. Образ Ричарда был показан Качаловым во всей его многогранности; он полон интеллектуальной мощи и яркого темперамента. Русская сцена знала ряд замечательных Ричардов — от Мочалова, мрачной, зловещей фигуры «хромого демона... с огненными глазами», до Южина, давшего страшный образ злодея-выродка и «сверхчеловека». Но Качалов не пошел по этому пути. Он избежал односторонности, «шиллеризации» Ричарда, подчеркивания в нем только черт уроды, изверга и злодея. Его Ричард иной.

¹ Уриэль [О. С. Литовский] «Карамазовы» (Качалов в Художественном театре). «Известия», 17 июня 1922 г.

Сразу же, с первого мгновения, поражает блеск его глаз, покоряющая (властность и сила. Вот он медленно приближается к своей жертве. Он словно гипнотизирует Анну загоревшимся взглядом. У него жадные руки завоевателя жизни, кондотьера, ненасытного в своем стремлении к захватничеству. Ричард у Качалова — великолепный актер, игрок. В нем дьявольский расчет и хитрость сочетаются с увлечением, и страстностью. И зритель вместе с Анной начинает испытывать воздействие его неповторимой и яркой индивидуальности, могучую и страшную силу его ума, неукротимость его желаний. Он обманывает Анну, но это не лицемерие Тартюфа, который только обманщик и плут. Тартюф — похотлив, Ричард — страстен. Его властолюбие — страсть, страсть, наполняющая все его существо, захватывающая его всего без остатка. Качалов последовательно раскрывает смысл этой сцены. Его Ричард понимает, что Анна, полная внутреннего смятения, плюет ему в лицо, лишь прибегая к последнему средству самозащиты. Недаром она называет его дьяволом, пытаясь освободиться от его властного влияния. В страхе перед неизбежностью гибели Анна хочет отвернуться от Глостера, не слушать его. Она еще молитвенно складывает руки, но уже не в силах сопротивляться. Так играла Анну А. К. Тарасова.

Вот Ричард — Качалов завладел рукою Анны, шепчет ей в лицо, обжигая ее взглядом. И это прикосновение решает ее судьбу. Пусть ее уста еще произносят гневные слова, — сопротивление сломлено. Медленно надевая ей на палец перстень, Ричард — Качалов как бы надевает узы на ее тело и душу, поработав ее окончательно. «Я содрогаюсь на сцене, когда он надевает мне кольцо», — рассказывала нам первая партнерша Качалова в «Ричарде III» — О. И. Пыжова¹.

На протяжении только одной короткой сцены Качалов показывает Ричарда во весь рост, как подлинно шекспировский трагедийный характер, полный титанической силы. Качаловский Ричард опасен в своем разрушительном индивидуализме, бесчеловечен и порочен в своем необузданном властолюбии. Это особенно ощутимо в финале сцены, где в Ричарде Качалова — и игра в притворное раскаяние, и откровенный цинизм, упоение не столько своим успехом (встреча с Анной для него лишь «проба себя»), сколько безграничностью возможностей, открывшихся в нем. Он верит в свою исключительность, в свое право на насилие для удовлетворения своих ненасытных страстей и, охваченный бунтующей дерзкой мыслью, как бы бросает вызов самой судьбе.

Роль Ричарда III приоткрывает новые грани в творческом облике Качалова. Пожалуй, только один Юлий Цезарь в известной мере соприкасается с его Ричардом. Так же как и в качаловском Цезаре, в Ричарде прежде всего поражал *темперамент мысли*, дерзкий и могучий ум, властная внутренняя сила, делающая его в глазах людей «полубогом», железная воля, высокомерное презрение к окружающим, «чувство всемогущества». И в Ричарде, как и в Цезаре, *властность* составляла основной стержень, «корень роли».

¹ В сцене из «Ричарда III» роль Анны, помимо О. И. Пыжовой и А. К. Тарасовой, играли К. Н. Еланская и В. И. Анджапаридзе.

Качалова одно время не оставляла мысль о продолжении работы над «Ричардом III», и Художественный театр в течение ряда лет в своих перспективных репертуарных планах намечал постановку этой трагедии с Качаловым в заглавной роли. В спектакле артист смог бы раскрыть всю меру злодейства, кровожадности и жестокости узурпатора-авантюриста, залившего кровью свою страну, неуклонно идущего к трагической катастрофе и гибели. Но и тот образ, который был создан Качаловым в концертном отрывке, может быть причислен к самым глубоким шекспировским образам в современном театре.

Мы не случайно остановились на этих концертных программах, на образах Брута, Антония и Ричарда, так как без них не может быть достигнуто полное представление о Качалове как о *шекспировском актере*, так своеобразно раскрывшемся в послереволюционные годы. Эти образы, предшествующие новой редакции его Гамлета, особенно интересны и важны, так как показывают единую целеустремленность всего цикла шекспировских работ Качалова, получивших в «Гамлете» свое завершение.

4

Огромное значение в творческих исканиях Качалова в области работы над Шекспиром имела эволюция толкования образа Гамлета, начало которой относится еще к дореволюционному времени. К моменту премьеры — 23 декабря 1911 года — Качалов не довел еще до конца той работы, которой требовала эта роль. Это было вполне естественно. Вспомним, что великие шекспировские актеры обычно достигали совершенного и безупречного исполнения роли Гамлета после десятков, а иногда и сотен сыгранных ими спектаклей. Качалов выступил в роли Гамлета на сцене Художественного театра сорок семь раз, продолжая все время работать над ролью, совершенствовать свое исполнение от спектакля к спектаклю. И эта его упорная самостоятельная работа, продолжавшаяся в течение нескольких лет, не прошла бесследно.

С годами Качалов добивался в Гамлете все большего мастерства и художественного совершенства. Но были и другие, более существенные причины, побуждавшие Качалова продолжать работать над образом Гамлета, стремиться к некоторому пересмотру самой трактовки. Важно то, что сам он не был полностью удовлетворен своим решением роли, и именно это чувство неудовлетворенности толкало его на новые и новые поиски.

Это чувство неудовлетворенности росло по мере того, как Качалов с чуткостью большого художника все более остро ощущал приближение конца периода общественного застоя, уныния и распада.

Несмотря на то, что начавшийся процесс частичного изменения трактовки образа у Качалова происходил во многом для него самого неосознанно, основная тенденция его была вполне определенной. Качалов от спектакля к спектаклю усиливал действенный элемент в своем Гамлете, черты активности в нем. Это отражало не только борьбу, которая происходила внутри Художественного театра, сопротивлявшегося отвлеченно метафизическому реакционному замыслу Крэга, но являлось отзвуком назревавших в стране

общественных событий.

Однако робкие, во многом даже не осознанные попытки Качалова, смутно ощущавшего потребность в переосмыслении образа, еще не привели к значительным, кардинальным изменениям. Эти изменения пришли в дальнейшем, уже после Великой Октябрьской социалистической революции.

Для понимания последующей эволюции образа качаловского Гамлета важным этапом является постановка «Гамлета» во время гастролей за рубежом так называемой «качаловской группы» МХТ. Новый «Гамлет», осуществленный через девять лет после московской премьеры, не был простым возобновлением старого спектакля, а явился частично попыткой самостоятельного решения задачи. Здесь впервые Качалов имел возможность играть эту роль вне пресловутых крэговских «ширм». Недаром, по свидетельству критики, Качалов играл теперь «горячее и проще». Его искусство всегда было живым и чутким, оно менялось, эволюционировало вместе с жизнью. «Возмужавши сам, освободившись от прежних привычных представлений, я вновь через девять лет начал играть Гамлета. Теперь я старался избежать в нем слабости и человеческой усталости. Будучи сам духовно зреее, и в Гамлете я нажимал на силу и зрелость», — рассказывал нам Качалов.

В Гамлете — Качалове происходило смещение акцентов, приводившее к существенным внутренним изменениям. Черты жертвенности, духовного подвижничества, подчиненность страданию, трагическая бесперспективность — все это постепенно отходило на второй план, уступало место иному. Образ философа, задумавшегося над судьбами мира, сохранялся, но неосознанно пробудившаяся в Гамлете Качалова воля к активности и стремление к мужественности по-новому окрашивали все исполнение.

Сохранившиеся фотографии в какой-то степени передают нам эти черты нового в Гамлете — Качалове. Изменился не только грим и костюм, но и его внутренний образ, его характер, его смысл. Нет больше ни аскетизма, ни монашества, того, что придавало прежде такой своеобразно скорбный оттенок качаловскому Гамлету.

Перед нами смело выпрямившаяся, полная силы и энергии фигура. Руки уверенно и властно сжимают рукоять меча; волосы, прежде спадавшие прямыми гладкими прядями, выются кудрями. Черты лица стали резче, суровее, энергичнее. Как отличается этот образ от того обреченного, как бы ушедшего в себя человека, охваченного мучительно ищущей мыслью, с изжелта-бледным, восковым лицом, бессильно упавшими руками, опущенными плечами, каким впервые предстал перед зрителем Гамлет — Качалов.

Теперь Гамлет — Качалов не только философ, но и мститель. «Не простой отговоркой нерешительности звучит его угроза молящемуся Клавдию: “Живи еще, но ты уже мертвец!”», — читаем мы в одном из критических отзывов. «В Гамлете я нажимал на силу и зрелость», — разве не выражали эти слова Качалова, сказанные им о Гамлете начала двадцатых годов, наметившейся переоценки ценностей, смутно угадываемой потребности поворота от «самосозерцания» к «деянию», к которому в предреволюционные годы так страстно призывал Художественный театр М. Горький?

Мы не склонны, однако, переоценивать практический результат того, что было достигнуто в Гамлете в 1920 – 1921 годах, ибо Качалов тогда скорее лишь намечал, чем окончательно решал задачу. Тем не менее выступления Качалова в роли Гамлета в эти годы занимают свое определенное и важное место в его работе над Шекспиром, которую он продолжил после своего возвращения в Москву.

Однажды Качалов показал нам своего Гамлета таким, каким он играл его прежде, в крэговском спектакле 1911 года. Это была творческая реконструкция прежнего образа — задумчиво-скорбного философа, жертвенного в своей обреченности. Василий Иванович читал сцены из «Гамлета», сопровождая игровой показ объяснением планировки и переходов, делая по временам скупые, но меткие замечания, вскрывающие атмосферу данной сцены, самочувствие Гамлета и т. д. Будучи единственными зрителями этих замечательных показов, мы реально, со всей силой непосредственных впечатлений, ощутили не только качаловского Гамлета, но и все своеобразие окружавшей его обстановки. Вспоминая прошлое, В. И. Качалов воссоздавал не только роль Гамлета, но и другие образы, с которыми по ходу действия сталкивается Гамлет. Так, например, он мгновенно преображался в Полония, изображая его таким, каким играл его В. В. Лужский, или показывал «двух гадюк» — Розенкранца и Гильденштерна так, как играли их в спектакле 1911 года С. Н. Воронов и Б. М. Сушкевич. Он не только схватывал внешний, характерный рисунок роли, но давал почувствовать самое «зерно» образа, его психологическую сущность. Угожливо пригибающимися движениями он изображал зелено-чешуйчатого «заплесневевшего» Полония — «старую жабу». Показывая «уродцев змеенышей» Розенкранца и Гильденштерна, с пискливыми голосами и змеевидным изгибом тел, он обнажал их жестокую и порочную сущность, скрытую за внешней вкрадчивой любезностью. И в то же время — это было самым замечательным — основное впечатление от этих образов рождалось не столько от них самих, но возникало главным образом *отраженно*, через Гамлета, словно в преломлении через его сознание. В глазах Качалова, в выражении его лица, в едва уловимом движении тела чувствовалось отвращение, вызванное ими, брезгливость, холодная отстраненность Гамлета от них.

Благодаря этим показам мы отчетливо запомнили образ качаловского Гамлета, может быть, невольно слегка видоизмененный, но в своей сущности верно передающий первоначальный замысел артиста. И это помогло в дальнейшем уловить и понять то новое, что было внесено Качаловым, когда он начал выступать в концертах со специальным «монтажом» сцен второго акта, где он играл также и за Полония, и за Розенкранца, и за Гильденштерна, но трактуя их иначе, чем они были даны в спектакле 1911 года. И лишь образ самого Гамлета, казалось, сохранял прежние черты. Но это было не так. Наблюдая в течение многих лет исполнение Качалова, мы невольно ощущали видоизменение образа. То появлялись новые детали, то по-иному, чем прежде, звучали интонации, то менялись жесты и мизансцены. Причем это вызывалось не столько условиями концертного исполнения, сколько сменой акцентов роли,

новой трактовкой той или иной сцены, изменением внутреннего образа Гамлета. Все время чувствовалось, что актер не успокаивается на достигнутом, экспериментирует, ищет нового. В своих концертных выступлениях конца тридцатых — начала сороковых годов Качалов показал образ Гамлета измененным в ином ракурсе, сохранив лучшее «качаловское», что было в его толковании, и перечеркнув все, что связывало его с Крэгом. Смысл этой эволюции состоял также в том, что трагедия безысходности, обреченность Гамлета, понятого как образ «мировой скорби», окончательно преодолевались Качаловым, органически ощутившим в нем иные черты.

Со всей очевидностью эволюция качаловского Гамлета, то принципиально новое содержание, которое было внесено артистом в трактовку образа, проявились в знаменитом монологе о величии человека.

В Гамлете — Качалове, каким мы видели его в годы Великой Отечественной войны, в дни величайших испытаний и величайшего подвига нашего народа, мы отчетливо ощущали новую, героическую ноту. Монолог о величии человека Гамлет — Качалов начинал тихо, почти шепотом. Он сидел в свободной, задумчивой позе, несколько отвернувшись от (воображаемых Розенкранца и Гильденштерна. Но, несмотря на эту приглушенность, не было интимного самопризнания, ухода в себя. Не тоска о несбыточном, не стремление к далекому и неясному идеалу, а мечта о прекрасном, о достижимом, о человеческой гармонии волновала качаловского Гамлета. Он был захвачен мыслью о красоте и величии человека, взволнован ею, исполнен глубокого и благородного внутреннего пафоса. Слова, прославляющие разум и деяние человека, звучали теперь как *гимн радости*, обращенный к новому миру, к тому будущему, во имя которого Гамлету стоило жить, страдать и бороться. Мы особенно остро ощутили изменение тональности этого монолога, который звучал по-иному — мажорнее, светлее. Прежде в качаловском Гамлете волновала печаль об утраченной гармонии, его лицо, просветленное внутренним волнением, его тихий, скорбный шепот, его широко раскрытые страдальческие глаза, полные тоски и в то же время веры в отдаленное, почти недостижимое человеческое счастье, смотрящие куда-то вверх, словно в ожидании чуда. Теперь это был *взлет* мыслей и чувств Гамлета.

Все изменилось. Захваченный мечтами о величии человека, Гамлет — Качалов поднимался, исполненный внутреннего порыва. Он был ликующим, озаренным. Совсем без усилия и крика и вместе с тем мощно, призывно звучал его голос: «А какое дивное создание человек! Как благороден он разумом! Как бесконечно разнообразны его способности!.. Краса мира! Это венец создания!» Свободный, гармонический жест простертой кверху руки, откинута назад голова, вдохновенное лицо — все выражало тот порыв души, который испытывал Гамлет — Качалов, сам ставший преображенным, таким «значительным и чудесным в образе и в движениях».

Прежде, в одной из бесед, Качалов определил причину бездейственности и скорби своего Гамлета тем, что отдельная человеческая личность не может «взять на себя роль избавителя, перекрасить жизнь в более светлые тона... вернуть гармонию» И оттого, что Гамлет так ясно и остро понимает это, «еще

больше опускаются у него руки и во тьме безнадежности тонет всякая действенность. А оттого, что судьба призывает к действию, усугубляется безнадежность».

Изменение трактовки образа Гамлета связано с изменением внутренней темы качаловского творчества. Теперь Качалов не повторил бы этот свой комментарий к роли Гамлета, данный им в предреволюционные годы. Тема одиночества, такая характерная для дореволюционного творчества Качалова и так ярко проявившаяся в Гамлете, сменилась темой *борьбы, ненависти к страданию*, к миру угнетения, бесправия и произвола, ко всему, что унижает, поработывает и калечит человеческую жизнь. Качалов, всем своим существом, органически почувствовавший возможность говорить «во весь голос» о великих новых гуманистических чувствах, которыми революция открыла советского художника, окончательно и бесповоротно изжил в своем творчестве черты философской рефлексии, трагической обреченности, «мировой скорби».

«Философия “мировой скорби” не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие»¹, — писал И. В. Сталин в 1924 году. Качалов понял, что «сила советского искусства — в его глубоком: и заразительном оптимизме, в его органической связи с жизнью народной, в его смелой, боевой целеустремленности. Такое искусство способно радовать и воспитывать зрителей, осуществляя наконец тот высокий идеал театра, к которому всегда стремились русские актеры-гуманисты»².

В словах Гамлета — Качалова, прославляющих величие и деяние человека, звучала теперь уже не прежняя чеховская тоска по лучшей жизни, а гимн полноценному, свободному человеку, исполненный *горьковским* жизнеутверждающим мироощущением.

Глубокую внутреннюю эволюцию Гамлета — Качалова, приводящую не только к перемене акцентов, но и к общему изменению трактовки образа, можно показать и на финальном монологе второго акта. Теперь в исполнении этой сцены, всегда особенно удававшейся Качалову, не было больше внутреннего исступления, рефлексии и самотерзания. Надрыв, так остро почувствованный нами прежде, в момент, когда Гамлет — Качалов в припадке самоунижения бережил свои душевные раны, искусственно взвинчивая, «пришпоривая» свою рефлексию, — теперь отсутствовал. «Трус я? трус?.. И мне обида не горька...», — разводя руками, тихо, недоуменно, как бы сам изумляясь тому, что он только что сказал, произносил Гамлет — Качалов. Это был сильный, вечно ищущий, мыслящий человек, стремящийся все познать, проверить, доказать самому себе, убедиться в своей правоте, и в этом — причина его медлительности. Он становился более волевым, импульсивным, героически действенным, сохраняя в то же время силу и богатство своей пытливой, неутомимой мысли. Сильнее, чем прежде, звучали гнев, угроза в словах, обращенных к королю («кровавый сластолюбец, лицемер! Безжалостный, ничтожный, подлый изверг»). Гамлет — Качалов при этих

¹ И. В. Сталин. Письмо т. Демьяну Бедному. Соч., т. 6, стр. 273.

² В. И. Качалов. Первая встреча. «Литературная газета», 5 ноября 1947 г.

словах метался по сцене. Его смех звучал трагически, как призыв к мщению. «*ТЬфу, черт!* Мне стыдно, стыдно, *стыдно...*», — гневно восклицал качаловский Гамлет, все больше и больше воспаляясь. И таким угрожающим, твердым в своей решимости действовать заканчивал Гамлет — Качалов этот знаменитый монолог.

Качалов, как и прежде, играл по переводу А. Кронеберга, но вносил в текст много поправок и изменений, характерных для его нового понимания Гамлета и Шекспира. Так, например, в некоторых своих выступлениях фразу из Кронеберга — «Нет, стыдно, стыдно! К делу, голова!» — он начинал со слов «*ТЬфу, черт!*», взятых им, как и ряд других фраз, из перевода Б. Пастернака, сильнее передающих гневный, эмоционально взволнованный тон Гамлета, то стремление к мужественности, энергии и силе, которое так характерно для изменившейся, по сравнению с прежней, трактовки этой сцены.

Показательно, что текст гамлетовского «монтажа» в деталях постоянно варьировался Качаловым, не оставался неизменным. Мы помним, что в некоторых выступлениях Качалов в этом монологе добавлял от себя слово «стыдно», чтобы оно, трижды повторенное, еще более усиливало негодование, гнев, стыд, охвативший Гамлета. В ряде случаев артист видоизменял этот текст: «Стыдно, стыдно! *Воспрянь, мой разум!* К делу! к делу, к делу!» — восклицал он, повторением слов подчеркивая пробуждающуюся в Гамлете активность и энергию, стремление к действию. Когда-то на вопрос о том, не изменяет ли он отдельные места текста при повторении спектаклей, Качалов ответил: «Почти всегда (за исключением особенно любимых или чтимых поэтов наших, то есть не переводных) — в какой-либо мере изменяю текст». В «монтаже» сцен из «Гамлета» внесенные Качаловым текстовые изменения в большинстве случаев имеют принципиальный характер и связаны с новым осмыслением текста, с учетом новых переводов Шекспира, осуществленных советскими поэтами. «Корректируя» Кронеберга, Качалов делал необходимые сокращения и перестановки текста, вызванные условиями «монтажа», и стремился к передаче большей экспрессии фразы и мысли, к живой взволнованности речи Гамлета, к выражению его эмоционального состояния. Стремясь сделать текст более удобным для произнесения, доступным пониманию слушателя и сценически выразительным, он хотел сохранить высокую поэтичность и в то же время грубость, откровенность и мощь шекспировского языка, его народность, тот «низкий слог», который был отмечен в «Гамлете» еще Пушкиным¹.

¹ Это стремление отразилось и в игре Качалова, не боявшегося грубой откровенности и вольности Шекспира. Так, например, в разговоре с Розенкранцем и Гильденштерном о Фортуне, о том, что они живут в «средоточии ее милостей», Качалов делал паузу и указательным пальцем как бы очерчивал «пояс Фортуны», допуская откровенную вольность студента, и бросал в заключение фразу «Да, она баба бывалая!» (подчеркнутые слова были взяты Качаловым из перевода Б. Пастернака). Внимательно проанализировать текст, по которому Качалов играл сцены из «Гамлета» и сцену из «Ричарда», где артист в еще большей мере видоизменял текст, — особая, интереснейшая задача

Придавая новой редакции Гамлета героическое и оптимистическое звучание, Качалов не игнорировал в Гамлете его размышлений, его напряженной, анализирующей мысли, его стремления проникнуть в сущность противоречий действительности, не превращал его *только* в «бойца», понимая, что это значило бы упростить и обеднить философское содержание образа. И значение качаловского Гамлета состоит как раз в том, что он с исключительной глубиной и силой показал образ *Гамлета-мыслителя*. Не только способность к философским обобщениям и анализу общественных антагонизмов, но суровая и беспощадная *оценка* их становится теперь характерной для качаловского Гамлета. Не только философом, скорбящим о несовершенстве мира, но и судьей, выносящим оценку и приговор общественной несправедливости, представал теперь Гамлет — Качалов. Подлинный гуманизм состоит не только в любви и жалости к человеку, в сочувствии его страданиям, но прежде всего в стремлении устранить эти страдания и причины, их породившие, — эта мысль пронизывала качаловские образы, в том числе и новую редакцию Гамлета. «Страдание — позор мира, и надобно его ненавидеть для того, чтобы истребить», — эти замечательные слова Горького могут служить эпиграфом к послеоктябрьскому периоду творчества Качалова, остро ощутившего потребность в героическом, жизнеутверждающем искусстве.

5

Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил не однажды про Качалова, что он так же велик на эстраде, как Шаляпин в опере. И это во многом справедливо. Театр становился как бы тесен для Качалова, ибо не мог вместить всех его творческих замыслов. На концертной эстраде Качалов получил возможность говорить «во весь голос», сыграть, хотя бы в отрывках, такие роли, которые он не имел возможности осуществить на сцене Художественного театра.

«Монтажи» занимают особое место в качаловском концертном репертуаре. В «монтажах» и драматических отрывках, несмотря на спорность отдельных трактовок, поражали многогранность таланта Качалова, широта и смелость художественных замыслов и какая-то *предельная* законченность мастерства. Он играл один, без грима, бутафории и декораций, в своем обычном костюме, и в то же время словом, мимикой, жестом делал для зрителя реальным, пластически осязаемым) образ, его внутреннюю и внешнюю характерность. Концерты Качалова порою воспринимались как спектакли. Но самое основное, что особенно поражало в его концертных выступлениях, — это настойчивое стремление артиста к эксперименту, неустанная проверка себя, бесконечные пробы и искания все новых и новых возможностей, расширяющих и обогащающих его искусство.

В «монтаже» второго акта «Гамлета» Качалов один, без партнеров, играл все пять ролей: Гамлета, Полония, Розенкранца, Гильденштерна и Первого актера. Точно так же он один исполнял пять ролей в сцене примирения в «Царе для исследователя».

Федоре Иоанновиче», а в «монтаже» первого акта «Мудреца» — семь ролей. Когда-то в сцене «кошмара» Ивана Карамазова (1910) Качалов нашел прием психического «раздвоения» образа. Теперь он применял прием переключений в различные образы, осуществляя это мгновенно на глазах у зрителей.

«Монтаж» сцен из «Гамлета» начинался диалогом Гамлета и Полония. Сцена строилась на репликах, быстрых ответах, своего рода словесной дуэли. «Переключения» происходили мгновенно, поражая техническим мастерством, но в то же время иногда несколько утомляли зрителя актерской трансформацией. В этом «монтаже» Полоний был дан не как партнер Гамлета, а как самостоятельный образ, *наравне* с Гамлетом. В начале сцены быстрое чередование реплик, мелькание образов лишали зрителя возможности сосредоточиться на Гамлете, на его душевном состоянии, на паузах, на его немой игре, на том, что происходит с ним в то время, когда говорит Полоний. В словах Гамлета ощущалась горечь, скрытая боль, неподдельность скорби. Но в то же мгновение, когда, казалось, звучали еще чудесные гамлетовские интонации, лицо Качалова искажалось в комической гримасе Полония, и это нарушало цельность впечатления.

Качалов показывал Полония почти буффонно. Перед нами — удивленный, комичный старый дурак, шут. Вытаращенные «рачьи» глаза, лицо, расплывающееся в самодовольную улыбку, губы, смешно выпяченные вперед. Он слегка пригибается к земле, и это делает его как бы приниженным по отношению к Гамлету. В отличие от Гордона Крэга, стремившегося придать Полонию черты символического гротеска, Качалов пользовался здесь шаржем и карикатурой. Он показывал «смешное» подчеркнуто, местами утрированно, усиливая в Полонии черты кретинизма и наивности выжившего из ума старика, надутую важность придворного и старческое слабоумие. Качалов рисовал Полония резко, насмешливо, презрительно-уничтожающе. Артист намеренно придавал своему Полонию такие острые и резкие краски. Он противопоставлял Гамлета и Полония как трагическое и буффонное, видя в этом контрасте одну из особенностей шекспировского театра.

По сравнению с Полонием, который не вполне удался Качалову, Розенкранц и Гильденштерн получились гораздо более убедительными и органичными. Артист великолепно передавал их циничское лицемерие, их навязчивую, липкую вкрадчивость, придворную лживость и пошлость. Они хотят завладеть Гамлетом, «прибрать» его к рукам, своей наглой интимностью и льстивостью вкрасься к нему в доверие. В их блестящих глазках, гаденьких лицах, пошло-двусмысленных улыбках есть что-то от церемониала двора, от придворной лживой угодливости и этикета. Оба эти царедворца — и это правильно — у Качалова совершенно схожи, сливаются в один образ, ибо, как тонко заметил Гете, их много, «они — общество».

В разговоре с Розенкранцем и Гильденштерном слова о том, что Дания — тюрьма, и последующие реплики Гамлет — Качалов произносил внешне спокойно, но с отвращением, с затаенным гневом. Ответ же Розенкранца («Мы другого мнения, принц»), в контрасте с Гамлетом, звучал у Качалова сладко, елейно, ехидна. Иначе, чем прежде, проводил Качалов короткую и острую

сцену притворного сумасшествия. Он оглядывался по сторонам, на Розенкранца и Гильденштерна. Хитро, согнутыми указательными пальцами он как бы подманивал их к себе, словно желая сообщить им что-то особенно важное, на ухо, по секрету. На лице его мелькала улыбка, проглядывали раздражение, лукавство, злоба. «Я безумен только при норд-весте; если же ветер с юга, я еще могу отличить сокола от цапли», — бросает им Гамлет, понимающий все их хитросплетения, разгадывающий все их замыслы. Качалов здесь паясничает, прикидывается безумным, откровенно издевается над ними, кудахчет, делает какие-то «хлопающие» движения согнутыми руками, напоминающие взмах крыльев пытающейся взлететь птицы. Но в этом изображении безумия нет страшной боли сердца, внутреннего исступления. Напротив, гнев и презрение к предателям владеют им. В спектакле 1911 года у Гамлета — Качалова душевная боль была так сильна, что временами терялась грань между сумасшествием притворным и подлинным, когда Гамлет как бы на мгновение терял рассудок. Впоследствии этот мотив совершенно исчезал.

Чтобы закончить галерею образов Шекспира, созданных Качаловым в послереволюционные годы, необходимо остановиться на последней его шекспировской работе, на роли Первого актера, включенной в «монтаж» сцен из «Гамлета» уже во время Великой Отечественной войны. Первый актер — одно из неожиданных и ярких созданий Качалова — задуман им смело и остро, на контрасте с Гамлетом и с предшествующей сценой. Гамлет — Качалов сидит задумавшись, прижав руку ко лбу, почти закрыв лицо. «Постой... постой... Суровый Пирр, как африканский лев...» — тихо начинает он, не декламируя, совсем не думая о форме, а как бы проверяя себя, «проговаривая» текст. Он выпускает реплику Полония: «Ей-богу, принц, вы прекрасно декламируете». Он делает паузу, трет лоб рукой, как бы с трудом припоминая, и далее почти скороговоркой спешит приблизиться к самому главному — к тайному предмету своей мысли. Он читает тихо, просто, но значительно и искренно. Перед самым концом — пауза, словно Гамлет забыл текст. И в то же мгновение Качалов преображается в другой образ. Перед нами в величавой позе, со скрещенными на груди руками, застывший, как изваяние, стоит Первый актер. Он еще ничего не говорит. Он торжественно-монументален. Но вот он начинает свой «патетический монолог», — поющим голосом, громко, откровенно-декламационно.

Вначале — это лишь мастерское, актерское, напевное чтение. По-прежнему застыл он в своей величавой позе, и скрещенные на груди руки как бы сковывают его потребность отдаться потоку, смерчу надвигающейся страсти, которая уже начинает пробуждаться в нем. «Как часто мы пред бурей замечаем: притих зефир, безмолвны облака, улегся ветер, земля, как смерть, недвижна — и вдруг пространство рассекает гром». И уже весь захваченный чтением, возбужденный им, неожиданно, на словах — «Так Пирра меч *пал* на царя Приама» — Качалов разомкнул руки, как бы разрывая сдерживающие его преграды. Слова его зазвучали, как вопль, а рука, сжатая в кулак, могучим, страстным, патетическим жестом устремилась вверх, потрясая над головой. Удары голоса, патетика жеста были бурны и неудержимы, как поток,

сметающий все на своем пути.

Вторую часть монолога Качалов начинает иначе, в другом ритме. И сам он становится иным — сосредоточенным, взволнованным, проникновенным. Он еще продолжает свою декламацию, он еще патетичен в игре своей, но теперь, прорвавшись от театральной аффектации к подлинному чувству, он весь преображается, и в голосе Первого актера ощущаются и трепет, и жалость, и слезы.

Как босоногая она блуждала,
Грозь огонь залить рекою слез;
Лоскут на голове, где так недавно
Сиял венец; на место царской манты
Наброшено, в испуге, покрывало
На плечи, исхудавшие от горя...

И глубокое затаенное страдание вырвалось стоном, криком, заломленными вверх руками, рыданием.

Превосходно были произнесены Качаловым слова Полония, так контрастирующие с предыдущей трагической сценой. «Смотрите: он изменился в лице, он плачет» — здесь и удивление, и наивность пошляка, и старческая смешливость, так как подлинные слезы, показавшиеся у актера, кажутся ему чем-то совершенно непонятным и даже забавным. Запомнился жест, с которым Полоний — Качалов на словах — «Ради бога, перестань!» — машет согнутой ладонью в сторону плачущего актера, словно уговаривая его, как ребенка. И мгновение спустя — новое переключение. Перед зрителем возникает застывшая фигура Гамлета, смахивающего с глаз слезы. И снова контраст: на словах Полония об актерах — «Принц, я приму их по заслугам», — взрыв гнева и негодования у Гамлета — Качалова «Нет — *лучше!*»

Не всегда, не на всех концертах эта сцена удавалась Качалову. Мы видели и менее удачные исполнения, но видели и потрясающие по силе и трагической экспрессии, где контраст между концом и началом, между искренностью и притворством, между слезами, рожденными внутренним волнением, и театральной декламацией был передан Качаловым с необыкновенной яркостью и убедительностью. Мы имеем в виду творческие вечера Качалова 1943 года в ЦДРИ и в МХАТ и особенно вечер в ВТО «Советские актеры романтической традиции» 21 апреля 1943 года, когда Качалов блистательно выступал в «монтаже» из «Гамлета», а Ю. М. Юрьев исполнял сцены из «Эгмонта» Гете и монологи Арбенина из «Маскарада» Лермонтова. В этом творческом соревновании не только двух крупнейших актеров трагического театра, но и двух различных стилей исполнения, двух эстетических систем Качалов вышел победителем безоговорочно и неоспоримо. Отвлеченно-романтическое, театрально-декламационное искусство Юрьева, пленявшее благородством, музыкальностью и возвышенным пафосом, оказывалось искусственным, устаревшим в своей ложной патетике рядом с тонким, исполненным глубочайшего трагизма и искренности искусством Качалова. Сохраняя героизм

и мощь шекспировского реализма, Качалов достигал в этом «монтаже» той «изумительной простоты», которая, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, «может быть, самая глубокая и основная черта русского искусства».

Мы не имеем возможности останавливаться в этой статье на чтении Качаловым сонетов Шекспира в переводах С. Маршака и Б. Пастернака, которые прочно вошли в его концертный репертуар и наряду со стихами Пушкина, Блока, Маяковского и современных советских поэтов говорили «о светлом идеале человека, о силе жизни, о победе разума и красоты»¹. Этот поэтический материал, выходящий за рамки непосредственно драматических отрывков, дополнительно освещает и раскрывает основную творческую тему Качалова. Сонеты Шекспира в его исполнении не носили только лирического характера, но временами бывали проникнуты подлинным драматизмом, являясь своего рода трагическими монологами.

Шекспировские темы на протяжении трех последних десятилетий неизменно волновали и властно притягивали к себе Качалова. Он читал Шекспира постоянно в своих концертах и выступлениях по радио, начиная с 1918 года, когда он выступил на большом вечере в Колонном зале Дома Союзов, где присутствовали Ленин и Горький. Он особенно часто исполнял шекспировский репертуар в годы Великой Отечественной войны в Москве, в Тбилиси, в освобожденном Ленинграде, куда вместе с бригадой МХАТ он поехал сейчас же после прорыва блокады. «Мне кажется, что сила всего творчества Качалова заложена в его глубоком сознании своего долга художника и гражданина, — писал Б. Н. Ливанов, один из участников этой поездки. — Вспоминается Ленинград, освобожденный от блокады. Качалов выступал по несколько раз в день в самых различных аудиториях города-героя, где он учился и где начинал свою артистическую деятельность. Он играл сцены из шекспировской трагедии, читал Гоголя, стихи Блока, Маяковского, Тихонова. Играл и читал так, что мы, его товарищи, невольно аплодировали ему вместе со зрителями. Казалось, его мастерство, зрелое и точное, вдруг по-новому блеснуло — так вдохновил артиста героический подвиг ленинградцев»².

«В искусстве Качалова — героический дух русской нации. Он несет в себе искусство героического романтизма», — писал Н. П. Хмелев, для которого Качалов-художник, Качалов-мыслитель, Качалов-гражданин был всегда в первых рядах самого действенного искусства своего времени. «Василий Иванович для нас, его учеников, последователей и друзей, всегда молод, потому что живет в нем нестареющая вера в силу жизни, искусства, вера в силу русского народа, оттого, что творчество его всегда современно, оттого, что облик и слово его на театре — всегда призыв к страстной борьбе за большое искусство великого народа»³. Тот «гордый и радостный пафос», который, по

¹ Н. П. Хмелев. Слава русского искусства. К 70-летию со дня рождения и к 50-летию сценического творчества В. И. Качалова. «Правда», 12 февраля 1945 г.

² Б. Н. Ливанов. Василий Иванович Качалов. «Советское искусство», 13 февраля 1945 г.

³ Н. П. Хмелев. Слава русского искусства. «Правда», 12 февраля 1945 г.

словам Горького, придает нашему искусству, создающемуся на фактах социалистического опыта, «новый тон», новое звучание, — отразился в творчестве В. И. Качалова и на его шекспировских созданиях.

Качалов не успел воплотить ряд образов шекспировских трагедий, о которых он мечтал в последние годы. Одним из таких неосуществленных замыслов был король Клавдий, сильный, властолюбивый, беспощадный, охваченный преступной страстью к Гертруде и ненавистью к Гамлету, образ, о котором Качалов думал в начале сороковых годов, предполагая включить его в свой «монтаж». Это было в то время, когда Немирович-Данченко начал работать в МХАТ над постановкой «Гамлета». Со слов В. Г. Сахновского мы знаем, что Немирович-Данченко говорил о том, что только один Качалов мог бы по-настоящему сыграть в готовящемся спектакле роль отца Гамлета, передать в монологе со всей искренностью глубину страдания, чтобы залить беспредельной скорбью душу Гамлета, наполнить зрителей чувством жалости и трагического ужаса. В конце тридцатых — начале сороковых годов Качалов предполагал выступить с «монтажом» монологов Отелло и Яго. Артиста, по-видимому, интересовал не только контраст благородства и злодейства, честности и лукавства, но и возможность показать *гибельность доверчивости* Отелло, который становится жертвой коварной интриги Яго.

В годы Великой Отечественной войны особенно участились выступления Качалова на эстраде и по радио. «Мне кажется, что концертная эстрада и радио более быстрый и эффективный путь общения с аудиторией в дни войны», — говорил Качалов в беседе с корреспондентом газеты в 1943 году.

О своей работе над классикой Качалов сказал в той же беседе, что он получает огромное удовлетворение, читая Пушкина, Лермонтова и Горького, так как в их творениях он находит объяснение замечательной силы и мужества русского народа в его героической борьбе за независимость Родины. Всем западным классикам Качалов, по его словам, предпочитал Шекспира, которого он умел делать таким близким, волнующим, по-настоящему современным. «Шекспир так же молод и свеж сейчас, как он был три с половиной столетия назад. Пламень его гения зажигает сердца всех, кто ненавидит врагов гуманизма и культуры», — говорил он.

Примечательно, что, высказывая в беседе с корреспондентом эти мысли, Качалов, взяв с полки томик Шекспира, вдохновенно прочитал отрывок из четвертого акта «Макбета». Гневно, горестно и страстно прозвучали в чтении Качалова слова Шекспира о ненависти к тирании, о родине, залитой кровью. Глубокой уверенностью в победе, в силе и мощи народа звучали в устах Качалова светлые финальные слова Малькольма:

Не бесконечна ночь,
Которую день должен превозмочь!

Качалов всегда видел в Шекспире могучее и грозное оружие, источник высоких патриотических чувств. Не копание в мрачных «безднах» страстей шекспировских героев, так привлекавшее в свое время символистов и

декадентов, а реальные, живые, могучие и благородные человеческие чувства волновали Качалова. Вера в жизнь, в торжество светлого, разумного, гуманистического начала, в его победу над мраком средневековья и варварства составляли лейтмотив творчества Качалова. Вот почему так призывно звучали в его исполнении слова Маяковского о любви к нашей могучей, непобедимой Родине, где «жизнь хороша и жить хорошо!» Поэтому так проникновенно и убежденно читались им пушкинские строки — «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Мы видели Качалова на концертной эстраде в величественных трагических произведениях искусства, мы слышали со сцены МХАТ, с эстрады и по радио счастливый голос Качалова, прославляющий героизм и силу наших людей и нашей эпохи.

Качалов жил напряженной творческой жизнью. Он торопился свершить как можно больше из своих замыслов, которыми был так богат. «... Надо беречь время, надо дорожить им. Нельзя считать его на годы, на месяцы, даже на недели и дни, — писал он. — Надо дорожить мгновениями. И каждое из этих мгновений — отдавать искусству... Надо любить жизнь, пытливно познавать ее, учиться прекрасно о ней рассказывать и вдохновенно ее воспроизводить»¹. Таким пытливым, мудрым и вдохновенным художником-реалистом был Качалов и в воспроизведении Шекспира. Следуя великим традициям русского искусства, он раскрывал прогрессивное, гуманистическое в Шекспире и не имел себе равных среди современных зарубежных актеров мира, воплощавших шекспировские образы.

Н. А. Путинцев **В. И. КАЧАЛОВ В РОЛИ НИКОЛАЯ I**

Столетие восстания декабристов широко отмечалось всей Советской страной. Многие театры откликнулись на знаменательную дату специальными спектаклями и концертами. В Московском Художественном театре 27 декабря 1925 года состоялось «Утро памяти декабристов».

Несмотря на то, что «Утро» предполагалось провести всего лишь один раз закрытым спектаклем, подготовительные работы продолжались три месяца: потребовалось 46 репетиций, ознакомление с большим количеством литературных и исторических материалов. Работа проводилась под руководством режиссера Н. Н. Литовцевой и под общим наблюдением К. С. Станиславского.

Программа «Утра» состояла из двух отделений. После вступительного слова К. С. Станиславского отрывки из статей и речей Пестеля, Муравьева, Бестужева-Рюмина читал В. В. Лужский. Затем исполнялись три сцены из пьесы «Николай I» А. Р. Кугеля. В этих сценах («У Рылеева» и двух картинах «В Зимнем дворце») участвовали: В. И. Качалов (Николай I), В. А. Вербицкий, Ю. А. Завадский, И. Я. Судаков, Н. П. Хмелев, М. И. Прудкин, Б. Н. Ливанов,

¹ В. И. Качалов. О вечно живом. «Советское искусство», 4 января 1946 г.

В. Л. Ершов. Описание казни декабристов, составленное по воспоминаниям современников, читал Л. М. Леонидов.

Во втором отделении О. Л. Книппер-Чехова, В. Л. Ершов, И. Я. Судаков исполняли стихи Пушкина, Одоевского, Некрасова, посвященные декабристам. Программа завершалась выступлением В. И. Качалова, который прочел стихотворение «Памяти Рылеева» Огарева и «К декабристам» неизвестного автора середины XIX века:

Но вы погибли не напрасно:
Все, что посеяли, взойдет,
Чего желали вы так страстно.
Все, все исполнится — придет.
Иной восстанет грозный мститель.
Иной восстанет мощный род,
Страны своей освободитель,
Проснется дремлющий народ.

В спектакле-концерте участвовали оркестр и хор театра, исполнившие под управлением Б. Л. Изралевского специально написанную композитором В. А. Оранским траурную кантату.

«Утро памяти декабристов» привлекло внимание общественности. В газетах и журналах появились статьи, высоко оценившие работу театра. В центре всеобщего внимания был образ Николая I, созданный В. И. Качаловым в одном из эпизодов пьесы Кугеля.

О нем писали:

«Художественным центром всего “Утра” явилось, несомненно, исполнение В. И. Качаловым роли Николая I. Из всех характеристик Николая артист избрал самую трудную — характеристику царя-актера, сентиментального и лживого, скрывающего то за той, то за иной маской жестокость капрала на троне»¹.

«Театральная часть “Утра”... своим успехом была обязана исключительно блестящему исполнению роли Николая Павловича В. И. Качаловым, с тонким мастерством показавшим маски императора — царя, сыщика, следователя и провокатора»².

Почти все статьи заканчивались требованием повторить спектакль, дать возможность широким массам зрителей увидеть образ Николая I, воплощенный Качаловым. В театр стали поступать письма с запросами, когда пойдет новый спектакль о декабристах.

Первым в театре поверил в возможность создания целого спектакля на основе показанных отрывков К. С. Станиславский. В тот же день, 27 декабря, он послал Н. Н. Литовцевой и В. И. Качалову письмо, в котором поздравлял их и благодарил «за большую и превосходную работу, которая дает театру верную, хорошую и благородную ноту. Это очень важно. Надо продолжить эту работу и

¹ Н. Волков. «Утро памяти декабристов». «Труд», 30 декабря 1925 г.

² Ю. Соболев. Театральная Москва. «Заря Востока», 5 февраля 1926 г.

создать целый спектакль»¹.

Горячо поддержал Константин Сергеевич идею новой постановки и при обсуждении дальнейшего репертуара театра.

Так как основные сцены были уже готовы и показаны в программе «Утра», дополнительная работа потребовалась небольшая. В марте — апреле состоялось еще 18 репетиций, а 19 мая 1926 года — премьера спектакля «Николай I и декабристы».

Таким образом, и рождение спектакля и, в сущности, вся его сценическая жизнь определялись исполнением роли Николая I В. И. Качаловым. Эта роль представляет особый интерес и как первое после революции создание Качалова и как замечательный пример глубокого и страстного в своей идейной устремленности творчества актера.

В. И. Качалова давно волновала и увлекала тема восстания народа против тиранов, тема самодержца и народа, властолюбия царя и народного возмездия. Еще в Юлии Цезаре Качалов показывал одиночество всемогущего властелина, преисполненного презрения к людям. В 1924 году, после возвращения МХАТ из заграничных гастролей, началась огромная, длившаяся несколько лет работа Качалова над образом Прометея. На концертной эстраде Качалов в эти же годы исполняет отрывки из «Эгмонта» и «Ричарда III», монологи Брута и Антония на Форуме.

Революция заставила артиста многое пересмотреть и в своем творчестве и в своем мировоззрении. Для Качалова это был значительный и радостный процесс. В послереволюционные годы он по-новому переосмысливает идеи Чацкого и бунт Карено, по-новому воплощает авантюризм Глумова и барскую никчемность Гаева.

Идейная непримиримость артиста позволила ему изваять беспощадный, политически острый образ Николая I, который, несмотря на все недостатки спектакля в целом, стал в один ряд с лучшими качаловскими созданиями.

Эта роль сразу же заинтересовала Качалова, несмотря на трудности актерского воплощения. Образ Николая I затронул многие вопросы, особенно его волновавшие, прежде всего — отношение к прошлому, разоблачение лжи и лицемерия самодержавия с позиций советского художника, человека новой эпохи.

В одной из бесед В. И. Качалов с исчерпывающей полнотой охарактеризовал замысел образа: «... я сознательно дал место субъективному, личному освещению. Никакого приписываемого Николаю рыцарства, никакой силы. Напротив, я выдвинул на первый план его лицемерие, лживость, внутреннюю трусость, пошлое офицерство. Этакий “provokator на троне”»².

Так, отрешаясь от влияний прошлого, Качалов шел в своем творчестве к утверждению гуманизма социалистической эпохи с его беспощадной ненавистью к врагам и действенной любовью к трудовому человеку, гордостью

¹ Письмо К. С. Станиславского к Н. Н. Литовцевой и В. И. Качалову от 27 декабря 1925 г. Архив В. И. Качалова.

² Журнал «Современный театр», 1928, № 2.

за человека, преображающего мир.

Качалов знал, что «Утро памяти декабристов» готовилось только для однократного показа зрителям. Он не мог не ощутить художественной неполноценности драматургического материала. Вся роль исчерпывалась одной сценой допроса Трубецкого и Рылеева. И все же образ Николая, показанный на «Утре», отличался исключительной целостностью и законченностью достигал огромной силы воздействия.

Несколько позже, когда готовился спектакль «Николай I и декабристы», прибавилась еще одна сцена с участием царя — в Зимнем дворце в момент восстания на Сенатской площади. Качалов сыграл ее сразу, с нескольких репетиций. Но она мало изменила общую направленность образа. Разве только сделала его более четким, определенным, ясным.

Сейчас трудно установить, какими источниками и материалами пользовался Качалов в работе над ролью Николая I. Но исторически точная основа образа несомненна. Качалов не искал внешнего, фотографического правдоподобия. Ему было не столь важно воспроизвести точные черты облика молодого царя, которому в годы декабрьского восстания едва исполнилось 29 лет. Конечно, качаловский Николай значительно старше. Глядя на его портрет в этой роли, вспоминаешь зарисовку образа Николая I, сделанную А. И. Герценом. «Он был красив, но красота его обдавала холодом; нет лица, которое бы так беспощадно обличало характер человека, как его лицо. Лоб, быстро бегущий назад; нижняя челюсть, развитая на счет черепа, выражали непреклонную волю и слабую мысль, больше жестокости, нежели чувственности. Но главное — глаза, без всякой теплоты, без всякого милосердия, зимние глаза»¹.

Качалову предстояла сложная задача — создать глубокий, обобщенный образ жестокого, властолюбивого и лицемерного царя, который умел прятать за притворным обаянием свое подлинное существо злобного сыщика, тюремщика, жандарма.

Именно таким вошел Николай I в русскую историю.

Если обратиться к историческим материалам, то они всецело подтверждают типичность качаловской характеристики.

Многие исследователи упоминают о «раздвоении характера Николая», об «условной личине», прикрывавшей его истинные намерения, о том, что он «любил декоративность, придавал своим выступлениям театральные эффекты».

Каждую из этих черт можно найти в образе, созданном Качаловым. Прежде всего Качалов стремился определить внешнюю характерность. Уже на первых репетициях, по свидетельству Н. Н. Литовцевой, он искал скульптурную четкость всего облика Николая, его манеру закладывать большой палец правой руки за борт мундира, его отрывистую слегка грассирующую речь.

Но за всем этим вскоре стал проступать второй — основной — план: за декоративной позой императора — боязнь потерять престол; за лицемерными фразами о совести и долге — холодная, расчетливая жестокость в подавлении

¹ А. И. Герцен. Былое и думы. Гослитиздат, Л., 1946, стр. 32 – 33.

восстания; за обещаниями пощады декабристам — коварство змеи, все плотнее обвивающейся вокруг своей жертвы.

В Николае I зрители все время ощущали два плана: маску императора и спрятанные за ней его подлинные намерения, мысли и чувства. Качалов не боялся упреков в подчеркнуто субъективном отношении актера к своему образу. Да и как они могли возникнуть, когда все, что делал Качалов на сцене, было проникнуто предельной исторической и психологической правдой.

«Нужно быть прокурором образа, — говорил Вл. И. Немирович-Данченко, — но жить при этом его чувствами»¹.

И Качалов с поистине прокурорской неумолимостью разоблачал внутренний мир Николая. Для него это хитрый, жестокий, коварный враг, с которого надо безжалостно сорвать маску притворства и лицемерия. Для него сценический образ Николая I — грозный приговор всему самодержавию, приговор, произнесенный советским актером-гражданином.

Идейный и художественный замыслы образа у Качалова всегда были неразрывны. То, что идейно не увлекало его, не было связано с передовыми идеями современности, не находило и яркого художественного воплощения.

Спектакль «Николай I и декабристы» не занял прочного места в репертуаре, не оказал заметного влияния на творческий путь Художественного театра. Разрозненные, с налетом фальшивой мелодрамы, эпизоды пьесы не могли дать верного представления о подвиге декабристов, об исторической обстановке декабристского восстания. Декабристы казались беспомощной и обреченной группой заговорщиков, лишенных воли к борьбе и победе. В ложном освещении представал в пьесе Кугеля образ Рылеева. Неясность идейной основы, ограниченность художественных качеств пьесы не позволили театру создать большой исторический спектакль, о котором он давно мечтал.

Сценическая жизнь спектакля «Николай I и декабристы» исчисляется всего 37 представлениями. Ни одна роль не оставила заметного следа в творческой биографии исполнителей, за исключением Николая I — Качалова. К сожалению, в свое время не было сделано попытки запечатлеть этот образ во всех деталях неповторимого качаловского исполнения. Поэтому сейчас хочется возможно полней представить, каким был Качалов в этой роли, как от сцены к сцене он шел к раскрытию образа Николая I — царя, следователя и палача декабристов.

Спектакль «Николай I и декабристы» начинался с пролога, куда были вмонтированы отрывки из речи Бестужева-Рюмина. Затем следовало шесть эпизодов:

1. У Рылеева — накануне восстания.
2. В Зимнем дворце — в день восстания.
3. У невесты Голицына.
4. В Зимнем дворце — допрос Трубецкого и Рылеева.
5. В Зимнем дворце — допрос декабристов Чернышевым.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Стенограмма беседы о спектакле «Пушкин» («Последние дни») М. Булгакова В кн. «Статьи, речи, беседы, письма», стр. 340.

6. В Петропавловской крепости — камеры декабристов. Финал спектакля — рассказ чтеца о казни и траурный марш, написанный композитором В. А. Оранским.

Николай I — В. И. Качалов появлялся в двух картинах: второй и четвертой. Но этого ему было вполне достаточно, чтобы многогранно воплотить на сцене образ Николая — царя и человека, с его лживостью, лицемерием, актерской позой и тупой жестокостью.

Роковой день 14 декабря...

Пустынные комнаты Зимнего дворца.

Изредка сюда доносится нарастающий шум толпы на Дворцовой площади. Там войска отказываются присягать новому-царю.

Издали слышится голос Николая.

Он входит быстрой походкой, пытаясь сохранить внешнее спокойствие и даже величественность, которую ему придают мундир, шпага, ордена и звезды на груди, белые лосины, высокие лакированные сапоги. Качалов сразу же, с первых минут пребывания на сцене, с уничтожающей иронией раскрывает несоответствие парадного облика императора его внутреннему состоянию.

Новоявленный монарх, несмотря на свою кажущуюся уверенность, явно растерян и испуган. Достаточно посмотреть, как он вздрагивает при каждом выстреле, при каждом выкрике на площади: «Ура, Константин!», как он, преодолевая страх, пытается заглянуть в окно.

Николай все время переходит от состояния раздражения к внешнему спокойствию. Он резко прерывает доклад Воинова:

— Молчать! Место ваше, сударь, не здесь, а там, где вверенные вам войска вышли из повиновения.

Сообщение Толя о выходе митрополитов, посланных для увещевания взбунтовавшихся солдат, а главное — о двух эскадронах, брошенных в атаку, позволило царю на некоторое время подавить волнение.

Когда Чернышов смущенно говорит:

— Ваше величество, граф Милорадович...

Николай его нетерпеливо перебивает: «Убит?»

В его голосе нет сожаления, а скорее испуг, презрение:

— Ну, что ж, сам виноват... свое получил.

Маска лицемерия не покидает Николая даже при разговоре с приближенными, единомышленниками, хорошо изучившими своего государя. Он советуется с Бенкендорфом, начать ли ему переговоры о конституции, нерешительно возражает против открытия артиллерийского огня:

— Что делать?.. Не могу... не могу...

Ему явно приятны лстивые слова Бенкендорфа:

— Чувствительное сердце делает честь вашему величеству.

Но вот на мгновение маска сброшена — уже совсем другим тоном, уверенным и холодным, Николай спрашивает у Толя:

— Орудия заряжены?

А затем решительно, привычно, с еле уловимым злорадством дает команду:

— Пальба орудиями по порядку! Правый фланг, начинай!..

И выходит, чтобы посмотреть на действие артиллерийской картечи. Шум за окном усиливается... Где-то дрогнули и побежали мятежные войска, слышны возгласы: «Ура, император Николай!»

Николай чувствует себя победителем, с трудом сдерживает ликование, самодовольство, — оно ощущается в улыбке, взгляде, походке. Как бы страшась выдать свое состояние, он спешит пожалеть о случившемся.

— Я император. Но какой ценой!

Почти угрозой, твердо, уверенно звучат его финальные слова: — Что дал мне бог, ни один человек у меня не отнимет. Достаточно одного этого эпизода, чтобы отчетливо представить себе характер Николая — его жестокость, трусость, презрение и ненависть к народу.

Но для самого Качалова образ только намечен. В следующей сцене он идет дальше в разоблачении всей человеческой низости царя.

Четвертая картина. Комната в Зимнем дворце: не пышные нарядные покои, а строгий, деловой кабинет. И сам Николай кажется иным, более будничным: в темном длинном сюртуке, без орденов.

Наедине с Бенкендорфом Николаю нечего притворяться. С запальчивостью, с угрозой он говорит:

— Революция на пороге России... Но, клянусь, она в нее не проникнет, пока, божьей милостью, я император.

Слова Бенкендорфа о том, что могло бы произойти, вновь вызывают у Николая ощущение ужаса при воспоминании о возможности другого исхода восстания. Он с трудом скрывает его:

— Зарезали бы меня, зарезали бы всех...

И вдруг пробуждается мститель, следовательно, палач. Он сразу переходит на резкий, деловой тон:

— А правда, что меня еще там, на площади, убить хотели? Много арестованных?..

В предвкушении допроса он с интересом читает проект конституции, написанный Трубецким: внимательно перечитывает каждое слово, еще и еще раз подносит бумагу к лицу. И про себя, как бы принимая значительное, важное решение, говорит:

— Не глупо... Гнусно, но не глупо...

Вводят Трубецкого. Николай снова не может удержаться от притворства:

— Князь Трубецкой, как вам не стыдно быть с этой мелочью!

Он даже готов пожалеть, высказать сострадание:

— Какая милая жена! Есть у вас дети? Ваша участь будет ужасна, ужасна. Отчего вы дрожите?

Его наигранное участие напоминает участие кошки к пойманной мыши. Но сдерживаемый гнев, презрение, бешенства вдруг прорываются. Николай кричит, отрывисто, по-военному, как бы отдавая команду:

— Извольте стоять как следует, руки по швам!

Трубецкой начинает говорить по-французски. Но царь его снова резко обрывает, исключая возможность какой бы то ни было интимной беседы.

— Когда ваш государь говорит по-русски, вы не должны сметь отвечать на

другом языке!

Николай начинает допрашивать Трубецкого, как следователь — обвиняемого. Слова его звучат резко, испытующе:

— Принадлежали к тайному обществу? Диктатором были?

Раздражение нарастает, переходит в плохо скрываемую ярость.

— Взводом, небось, командовать не умеет, а судьбами народа управлять хотел!

И без всякого перехода — новый взрыв бешенства:

— А это что? Кто писал? Чья рука? А знаете, что я вас могу за это тут же на месте расстрелять?

Вот оно, подлинное лицо Николая. Здесь он не притворяется, не лжет! Его крик переходит в злое шепот:

— Так нет же, не расстреляю, а в крепости сгною. В кандалы, в кандалы! На аршин под землю!

Спокойствие Трубецкого заставляет его окончательно потерять самообладание. Николай бросается на Трубецкого, точным, стремительным движением срывает с него эполеты, валит на колени и замахивается эполетами, точно собираясь ударить:

— Мерзавец! Мундир замарал! Эполеты долой, эполеты долой! Вот так! Вот так! Вот так!

С Трубецким нечего церемониться, он сломлен и все расскажет. Для Николая — это пешка в игре. Другое дело — Рылеев, — вот кто истинный вдохновитель восстания.

Бенкендорф подсказывает:

— Так нельзя, ваше величество. Силой ничего не возьмете, надо лаской и хитростью...

Николай обрывает:

— Не учи, сам знаю.

Действительно, Николай знает, как поступить. Он спешит проявить притворную заботу о жене Рылеева — посылает ей деньги, велит выдать пропуск в крепость к мужу. И тут же откровенничает с Бенкендорфом:

— Иначе теперь попробуем; что бы ни случилось, я увижу до самого дна этого омута...

Сцена допроса Рылеева — центральная для качаловской характеристики образа Николая. То, что раньше лишь намечалось отдельными тонкими штрихами, здесь выявилось с особенной отчетливостью и яркостью. Актер заглянул в самую глубину холодного, лицемерного, жестокого существа царя. Образ все время раскрывается в двух планах: Николай покоряет Рылеева, кажется ему искренним, преисполненным сострадания, но в то же время зритель ни на минуту не теряет из виду подлинное, без маски, лицо царя, которого современники прозвали «жандармом Европы», зритель понимает подлинные мотивы его поступков.

Голос Николая доверчиво тих, почти ласков, и только иногда в еле уловимых интонациях слышится открытое злорадство, нарастающий гнев. Весь его облик напоминает хищного тигра, спрятавшего когти перед роковым для

жертвы прыжком. Глаза испытующе устремлены на Рылеева, в них — одно желание: все выудить, все узнать. Когда Рылеев, поверив в искренность царя, начинает свои признания, во взгляде Николая отражается торжество, упоение одержанной победой. Боясь выдать себя, он заслоняет лицо руками так, что только зрители могут следить за быстро меняющимся выражением его глаз. В эти минуты Николай продолжает говорить о милосердии, о всепрощении, но скрытый от Рылеева взгляд показывает его истинное состояние: узнать любой ценой, узнать, чтобы затем беспощадно расправиться со всеми заговорщиками.

Лицемерие Николая — не ловкое притворство опытного следователя, это — увлеченность актера, играющего роль, это — садизм палача, истязającego свою жертву.

... Бенкендорф спрятан за ширмой. Николай идет навстречу вошедшему Рылееву и сразу же начинает атаку.

— Стой! Назад! Прямо в глаза смотри! Честные, — такие не лгут.

По воспоминаниям современников, глаза у Рылеева «горели и точно искрились». Стоило «улыбке озарить его лицо, а вам самим поглубже заглянуть в его удивительные глаза, чтобы всем сердцем безвозвратно отдаться ему»¹.

Николай стремится сразу же установить атмосферу интимной беседы. Он говорит почти проникновенно:

— Ну, Кондратий Федорович, веришь, что могу тебя простить? Бедные мы оба. Ненавидим друг друга. Палач и жертва.

В качаловской интонации — очень хорошо сыгранная теплота, объясняющая легкоеверие Рылеева.

— А где палач, где жертва — не разберешь, и кто виноват? Все, а больше всех — я. Ну, прости ты меня...

Николай сразу же ищет предельной, почти невероятной для Рылеева близости, которая позволила бы ему проникнуть в его самые сокровенные тайны. При словах о прощении Качалов идет на смелый актерский прием: он прикасается губами к голове Рылеева. Так когда-то, рассказывал Герцен, Николай поцеловал в лоб поэта Полежаева, отдавая его за поэму «Сашка» в солдаты, обрекая на гибель².

Голос Николая становится все задушевней, все тише. Он наклоняется к Рылееву, говорит о тяжести престола, о своем неумении царствовать. Рылеев молчит. Тогда принимается новое решение — сыграть на чувствах отца:

— Ведь я же не зверь, не палач, я человек, Рылеев, я также отец. У тебя — Настенька, у меня — Сашка... Видишь, я с тобой, как друг, как брат... Будь же и ты мне братом. Пожалей, помоги...

Он еле сдерживает слезы и, как бы между прочим, мягко, вкрадчиво произносит основное:

— Правда мне нужна, правда... Говори правду.

И Рылеев говорит правду, смело, прямо — о несчастье народа,

¹ А. В. Никитенко. Моя повесть о самом себе (Записки, дневники). 1904, стр. 126.

² А. И. Герцен. Былое и думы, стр. 89.

находящегося под властью самодержавия, без закона, без права, без чести; о жестокости Николая:

— Вы плохо начали, ваше величество... Кровь за кровь на вашу голову и на вашего сына, внука, правнука... Я зрю сквозь столетие. Будет революция в России, будет, и тогда увидит человечество, что ни один народ так не способен к восстанию, как наш великий русский народ.

Кажется, что Николай не выдержит этих резких слов, сорвется. Но он еще ничего не узнал. Рылеев не стал более откровенным от «раскаяния» царя, не расчувствовался при упоминании о семье, продолжает говорить о революции. Что же, надо поймать его на этом. И следует новый поток красноречия Николая:

— На друга своего восстали, на сообщника... Вместе согрешили, вместе и покаемся. Вы лучшие люди России, я без вас ничего не могу. Заключим союз, вступим в новый заговор, самодержавная власть — сила великая. Возьмите ее у меня. Зачем вам революция? Я сам — революция... Так говорить, как я с тобой, можно только раз в жизни...

Николай упоен, сам готов поверить в правду своих слов. Он протягивает руку Рылееву, упавшему на колени. Он обнимает его и даже плачет. Рылеев поверил, сломился:

— Плачете! Над кем? Над убийцей своим...

Трезвый и зоркий взгляд Николая. Иной, уже деловой, требовательный тон:

— Ну, говори, говори, не бойся — всех называй...

И Рылеев говорит, подстрекаемый вопросами Николая, называет имена Каховского, Пестеля, Бестужева, рассказывает о плане вооруженного восстания, и снова имена — Голицын, Пущин, Кюхельбекер, Якубович...

Вопросительный взгляд Николая обращен к ширме — записывает ли Бенкендорф? Рылеев слышит шум за ширмой. Но царь его успокаивает, торопливо, с пренебрежением. Довольная улыбка не сходит с его лица. На прощание он говорит ему со все нарастающим, почти вдохновенным притворством:

— Помолись за меня... Дай, перекрещу!

И дарит Рылееву свой платок, которым тот вытирал слезы.

Рылеев ушел. Из-за ширмы показывается Бенкендорф. Николай принимает поздравление, хочет казаться усталым, но он все еще наполнен ощущением только что одержанной победы, выигранной игры, упоен собой.

— Вот до чего довели! Сыщиком сделали...

Бенкендорф снова льстит:

— Исповедником, не сыщиком. В сердцах людей читать изволите. А платочек-то, платочек-то на память...

Смеется и сам Николай.

— Платочек... Это недурно, это хорошо!..

Больше он не появляется в спектакле. Качалов до конца разоблачил коронованного жандарма, показал его звериную ненависть к декабристам. Ни для кого не остается сомнения, что и в будущем он станет с тупой жестокостью преследовать все передовое, свободомыслящее, превратится в палача Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Полежаева и многих других лучших людей России.

В советском театре в начале двадцатых годов было создано несколько исторических образов царей: Александр I (П. М. Садовский), Павел (И. Н. Певцов), Людовик XI (С. Л. Кузнецов) и другие. Но все они изображались прежде всего в личной жизни, в узком кругу своих ограниченных интересов и дел. В. И. Качалов искал обобщения. Он взглянул на историю глазами советского художника, уверенно идущего к воплощению передовых идей социалистического реализма. Не впадая во внешнее сатирическое преувеличение, в гротеск, он беспощадно обличал волчью сущность Николая и не только Николая — всего самодержавия.

Эти черты были отмечены и в многочисленных рецензиях, появившихся в прессе. Все они с редким единодушием признавали выдающийся успех исполнения Качаловым роли Николая I, большое значение созданного им образа для советского театрального искусства.

«Так играть Николая I, как его играет Качалов, может только актер, воспринявший от Октябрьской революции всю ненависть... к идее самодержавия и ее носителям»¹, — писал М. Загорский.

Ю. Соболев отмечал: «Качалов помнит о том, что Николай Палкин — жестокий самодур, деспот и жандарм. Этих черт, однако, мало для завершения рисунка. Николай Павлович — актер. Он играет двойную роль, он трус, притворяющийся храбрецом, он ловкий сыщик, обманувший доверчивую жертву лицемерной слезой. Эта черта лицедейства, черта коварной и жестокой игры была верно угадана Качаловым... Вот портрет, явленный на сцене во всей правдивости истории и во всем блеске актерского мастерства»².

Не менее восторженна оценка ленинградских газет и журналов (спектакль «Николай I и декабристы» был показан на гастролях в Ленинграде летом 1927 года).

Рецензент журнала «Рабочий и театр» утверждал, что успех спектакля — это результат «блестящей игры Качалова. Созданный им образ Николая исключительно ярок. Смесь самодурства, ограниченности, хитрости, позерства и лицемерия показана с великолепным мастерством»³.

Николай — первая из новых значительных ролей, сыгранных Качаловым после революции. Ею открывается новый этап творческого пути великого актера.

Через пятнадцать лет В. И. Качалов начал работу над сценической интерпретацией образа Николая I в пьесе «Пушкин» («Последние дни») М. А. Булгакова. Качалов принял участие; в одиннадцати репетициях в январе — марте 1941 года, в начальный период подготовки спектакля. Но болезнь, а затем отрыв от театра во время войны, именно в то время, когда завершалась работа над постановкой, помешали ему выступить на сцене в этой роли.

Между тем уже на первых репетициях образ Николая I намечался у него

¹ «Новый зритель», 1926, № 22.

² «Красная нива», 1926, № 23.

³ «Рабочий и театр», 1927, № 24.

чрезвычайно интересно и, что особенно важно отметить, по-иному, чем в своем первом варианте.

Мне посчастливилось наблюдать значительную часть процесса подготовки спектакля «Пушкин», быть свидетелем первых качаловских поисков. Я попытаюсь, на основе записей, сделанных непосредственно на репетициях, восстановить некоторые штрихи этого нового образа¹.

В пьесе М. А. Булгакова Пушкин не появляется на сцене. Мы видим, как сгущается атмосфера вокруг поэта в дни, предшествующие трагической гибели, видим его немногочисленных друзей и скопище врагов — тех, кто боялись Пушкина, втайне жаждали рокового исхода дуэли. Среди этих последних видное место занимает и сам царь Николай I.

Он появляется всего в двух сценах: на балу у Воронцовых и в кабинете начальника Третьего отделения. Авторская характеристика образа Николая лаконична, сведена к двум-трем чертам: величественность императора, за которой скрывается тупая беспощадная сила, ненависть ко всякому свободному проявлению мысли; легко понять, что царь — главный организатор, виновник смерти Пушкина.

Именно в этом плане начинал репетировать и Качалов. В первое время Василий Иванович принимал живейшее участие в репетициях, просил чаще назначать его сцены, чтобы скорее выучить роль. Он говорил:

— Я не могу дома учить текст, а запоминаю его на репетициях. Даже стихи не учу, не зубрю, а читаю их несколько раз — они и остаются в памяти.

Обычно Василий Иванович приходил на репетицию несколько раньше назначенного времени. Осваивался с выгородкой, проверял, насколько удобны намеченные мизансцены.

На замечания режиссуры он чаще всего отвечал односложно: «я понимаю», «подумаю», «проверю, так ли это».

Первая сцена, на балу — встреча Николая с Натальей Пушкиной, его объяснение с ней. Вбежавший с докладом камер-юнкер нарушает эту беседу.

Качалов на одной из первых репетиций так намечал эту сцену:

— Я уже играл Николая, и тот образ мне все время вспоминается. От него я думаю взять выговор. Здесь Николай старше. Объяснение с Натали не должно быть холодным, — кивнул император головой, и женщина к нему пошла. Нет. Женщину ему все же надо завоевать. Его волнуют, как человека, слова Пушкиной: «Не говорите так...» Поэтому он и обрушивается на камер-юнкера за то, что ему помешали. Играть в отношении камер-юнкера только «нарушение этикета» неинтересно. (Репетиция 14 января 1941 года.)

Для Качалова Николай здесь сразу же возникал властным, всесильным императором. Он был предельно скуп на жесты, внешние выражения чувств. И оттого образ приобретал некоторую монументальность. Все в нем весомо, значительно, выпукло.

Репетировал Василий Иванович, как правило, очень тихо, почти шепотом,

¹ Часть записей репетиций спектакля «Пушкин» («Последние дни») хранится в Музее МХАТ.

иногда повторяя слова, чтобы найти для них более выразительную интонацию. Неожиданно отдельные фразы произносились уверенно, во весь голос.

По замыслу режиссеров спектакля, В. Я. Станицына и В. О. Топоркова, Николай и Пушкина впервые разговаривают так интимно. Это давало актерам возможность найти новые краски. Николай говорит намеками. Его лицо ни на минуту не утрачивает выражения величия и надменности, трезвым взором он проверяет впечатление, производимое его словами. И оттого сами эти слова («Я говорю с открытым сердцем») кажутся напыщенными и неискренними.

Приход камер-юнкера прерывает разговор. С глубоким придворным реверансом Пушкина уходит. Николай монотонно отчитывает камер-юнкера и только под конец одним резким гневным словом — «Болван!» — окончательно его уничтожает.

Николай остается один. Василий Иванович наполнял эту паузу четко выраженным подтекстом. Он, прохаживаясь, часто взглядывал на то место, где недавно сидела Пушкина, самодовольно улыбался, очевидно, мечтая о новых встречах. Затем снисходительно смотрел на танцующие пары в соседнем зале.

Вдруг он подошел к колонне, поднялся на ступеньки, выражение лица резко изменилось: Николай увидел Пушкина.

Еще до того, как он спросит вошедшего Жуковского: «Кто это?» — можно было понять, кто вызвал его гнев.

В сцене с Жуковским Николай делает ему выговор за поведение Пушкина, за то, что Пушкин посмел придти на бал во фраке, а не в мундире.

Для Качалова здесь очень важно обрушить всю силу своей ненависти на Пушкина, он все время говорит, как бы обращаясь в сторону, где находится поэт.

По словам Василия Ивановича, Николай так возмущен Пушкиным, что забывает о Жуковском. Здесь он сводит счеты с Пушкиным. Говорит, как бы внутренне обращаясь к нему.

Это вызвало некоторые возражения режиссуры.

Топорков. Николаю надо переубедить Жуковского.

Качалов. Вряд ли. В пьесе противопоставлены Пушкин и Николай. Нужны ли взаимоотношения с Жуковским?

Топорков. Через взаимоотношения с Жуковским выявляется отношение к Пушкину.

Качалов. Где искать в Николае живого человека? В том, что он распекает Жуковского?

Топорков. На сцене всегда должно быть конкретное действие. В разговоре с Жуковским действий много, он распек его, а затем простил.

Качалов. Главное — Пушкин, Жуковский — побочное лицо.

Топорков. Через Жуковского — к Пушкину, иначе Пушкина нет.

Качалов. Пусть зрители забудут о Жуковском. Важен Пушкин.

Топорков. Если действие переведено на Жуковского, отношение к Пушкину выявится сильнее. (Репетиция 5 марта 1941 года.)

В дальнейшем ходе репетиции появляется вариант, удовлетворяющий и Василия Ивановича и режиссуру.

Разговор с Жуковским был очень важен для Качалова. Он точно выявлял в нем разные стороны характера царя. Он говорил: «Карает закон...» — и в этом слышалось лицемерие; злой иронией звучала фраза: «Радовал наших друзей 14 декабря»; а когда в ответ на просьбу об отставке он произносил: «Силой никого не держу», — в его словах была прямая угроза.

С еще большей определенностью намечался образ Николая в сцене его ночного прихода к Дубельту в Третье отделение.

Качалову казалось, что это — рядовое, обычное появление царя в тайной канцелярии. Он говорил:

— Николай — еще один жандарм, главный в этом месте. Здесь он, как дома. Дубельт знает, что Николай хочет погубить Пушкина, и, читая пушкинские эпиграммы, он дает новый материал, новую улику.

Репетируя эту сцену, Качалов снимал пиджак и набрасывал его на плечи — наподобие будущей шинели. Ощущение величавости, могущества его не покидало («императора» хоть отбавляй, — говорил Станицын). Он небрежно подавал руку Дубельту: «Докладывай...», а сам садился слева у камина, рассеянно перелистывая книгу. Во всей фигуре Качалова, при полном внешнем спокойствии, — напряжение; он внимательно слушал и оценивал каждое слово доклада. Что-то зловещее, мрачное слышалось в его фразе: «Этот человек способен на все». Дубельт читает эпиграмму: «... И на столбе — корона». Резко захлопнув книгу, Николай — Качалов поднимался со стула и с угрозой спрашивал: «Это он?»

После ответа Дубельта снова садился, о чем-то напряженно думал. А затем тихо, с угрозой, говорил: «Он дурно кончит». И, как приговор, как последняя точка: «И умрет он не по-христиански».

В. И. Качалов в последний раз участвовал в репетиции «Пушкина» 15 марта 1941 года. Это была одна из наиболее удачных репетиций обеих картин. Образ в целом и отдельные детали стали четче определяться. Более уверенно вырисовывался будущий сценический облик императора — всесильного в своей власти и все же внутренне трепещущего перед именем поэта.

Василий Иванович снова попросил скорее назначить следующую репетицию его сцен. Но болезнь не дала ему возможности продолжить начатую работу, и образ Николая I в «Пушкине» так и остался незавершенным.

Вс. Иванов

В. И. КАЧАЛОВ В «БРОНЕПОЕЗДЕ 14-69» И «БЛОКАДЕ»

1

Первая встреча драматурга с актером всегда таит в себе много неожиданного и интересного. Тем более, если драматург начинающий, а встретившийся с ним актер — всесторонний и блестящий мастер сцены, каким был Василий Иванович Качалов. Вот почему я считаю одной из самых

счастливых встреч в моей писательской жизни — встречу в самом начале моей работы для театра с Качаловым.

Видя Василия Ивановича на сцене, читая и слушая рассказы о его лучших ролях в дореволюционные годы, я смог уже составить представление о его актерских интересах, сценическом пафосе, о характере его мастерства. Я знал (бывает знание понаслышке, по чужой передаче, почти такое же глубокое и непосредственное, как и основанное на личном опыте) о чеховских ролях Качалова, о его работе в пьесах Тургенева и Островского, о ролях Юлия Цезаря и Гамлета. В моей памяти наиболее яркими и свежими, по времени и по силе воздействия, были впечатления от роли Барона в пьесе М. Горького «На дне». Насмешку над собой, внутренний надрыв, соединенный с цинизмом и мелочной пошлостью человека, который потерял даже имя и стал ничтожеством, выброшенным на социальное дно, должно изображать именно так, как делал это В. И. Качалов.

А при личных встречах я всегда восхищался неповторимым блеском, проникновенностью и темпераментом, с какими великий художник сцены читал стихи русских поэтов, которых он знал хорошо и которых любил читать.

Когда я думал о Качалове, передо мной всегда вырисовывался образ изумительного актера, изображающего с огромной силой и пониманием людей интеллектуальных, людей знания, ученых, мыслителей, умеющих умно и глубоко рассуждать о сложнейших проблемах жизни, науки, искусства.

И естественно, когда стало известно (весной 1927 года), что режиссура МХАТ пошла навстречу желанию Василия Ивановича сыграть роль Вершинина в моей пьесе «Бронепоезд 14-69», встал острый вопрос: что общего между исполнителем роли Юлия Цезаря или ролей в чеховских пьесах и ролью вожака сибирских партизан Никиты Вершинина?

Я понимал Качалова. Прошло почти десять лет Великой Октябрьской социалистической революции. Все роли прежнего репертуара Качалова были рождены событиями прошлого, былыми настроениями и чувствами, старым отношением к действительности, опять-таки далекой, ушедшей от нас в октябре 1917 года. Актеру такого темперамента, как качаловский, конечно, нужно было переходить на репертуар современный. Это желание естественное для каждого актера, покуда в нем еще не иссякли творческие силы. И это желание превращается в страсть, в необходимость для такого актера, как Качалов.

Для меня было ясно, что это очень крутой поворот в жизни мастера, творческая ставка, сопряженная с большим риском для него, для театра, не говоря уже об авторе. Победит ли Качалов?.. Я был уверен, что победит. Я отчетливо видел, что Качалов потому сейчас с потрясающей силой, большей чем прежде, играет роль Барона, что ему *теперешние бароны*, делающие вид, что они еще не опустились на дно, глубочайшим образом противны и отвратительны. Он видит людей иного — большевистского — склада, иную — рабочую и крестьянскую — интеллектуальность, которая в конце концов затмит собою все бывшие буржуазные интеллектуальности. Актерская страсть Качалова, его актерский риск и смелость опирались на действительность.

Он много, непрестанно думал о действительности, о советском актере и о

советской роли. И мне кажется даже, что его думы оказали на появление моей пьесы «Бронепоезд» немалое воздействие. И до разговоров с Качаловым я много думал о драме. Но разговоры эти — искренние и горячие — объединили мои мысли и, если не дали им направления, то придали им большую силу, смелость. А смелость в искусстве, да и в жизни вообще, великий двигатель.

Я еще не знал, *что* я напишу, но уже был уверен — напишу!

Мне мерещились народные сцены, внезапность проявления радости и горя, необычайно бурные порывы восторга, трепетание всего огромного пространства битвы за свободу, которую вел советский народ, виделось все величавое торжество победы. Являлись мне, в моем воображении, русские поля, леса, тайга, реки, океан — все, где развертывалась атака на старый мир, — и все это было залито сверканием солнца, огромного, родного солнца...

2

Я не знаю актера, который бы до такой поразительной степени мог углубиться в работу, мог так отграничить себя от всего, что мешало этому углублению, необходимому и полезному для его творчества. И в то же время он не забывал о людях, а наоборот, еще сильнее проникался любовью к ним.

Часто казалось, что этот актер выше и полноценней образа, задуманного автором. Более того. Казалось, что он переступил грань искусства и стал тем живым человеком, которого никакому автору не создать.

Действие пьесы «Бронепоезд» происходит на Дальнем Востоке. Качалов, до пьесы «Бронепоезд», знал о нем столько же, сколько знает каждый интересующийся художественными произведениями о Дальнем Востоке, а также историей партизанской войны с англо-американо-японскими интервентами. К тому же книг на эту тему в те времена было не много.

Он, повторяю, был хорошим читателем, не больше.

Но едва он согласился играть роль вожака партизан Вершинина, он почти мгновенно из читателя превратился в человека изучающего, в ученого почти. Он читал лихорадочно, встречался с людьми, которые участвовали в партизанском движении, непрестанно желал видеть сибиряков, узнавал, как они говорят, одеваются, в каких избах живут, часто повторяя: «Какими лодками да сетями ходите в море?» Право, мне часто казалось, что он знает больше меня о Сибири и что он способен прочитать добрый цикл лекций о партизанском движении. И одновременно все эти знания окрашивались его, качаловским, светом человечности.

Инициатива исполнения роли Вершинина принадлежала самому Качалову. Опытный актер, умеющий находить интересное для него зерно роли даже при беглом ознакомлении с несколькими сценами пьесы, Качалов пришел к своему решению после того, как он прослушал в авторском чтении, за столом в Художественном театре, только три картины будущей пьесы: «На колокольне», «Беженцы», отрывки из сцены «Возвращение бронепоезда в город».

Естественно было желание Качалова получить от меня, автора, возможно больше подробностей, дополнений, разъяснений, касающихся идеи пьесы в

целом, характера, внешности, образа действий и биографии Никиты Вершинина. Я был скуп на объяснения, полагая, что все нужное сказано уже в самой пьесе (которая, кстати сказать, дописывалась в процессе совместной работы с театром).

Но Качалов проявил совершенно неведомое для меня мастерство собеседника. Он умело распознавал подробности, помогавшие ему в создании сценического образа. С особым вниманием прислушивался он к остаткам моего сибирского говора, тут же, на ходу перенимая наиболее характерные интонации и ударения. К слову сказать, он очень заинтересовался как-то брошенным мною вскользь замечанием о сапогах сибирских крестьян-рыболовов — «броднях». Такие сапоги раздобыли ему для роли Вершинина.

Уже во время первых наших бесед Качалов стал предъявлять ко мне, как к автору, вполне законные требования. Например, речь Вершинина в сцене, где изображены приход бронепоезда в город и встреча с телом мертвого Пеклеванова, была первоначально очень лаконичной. Качалов обратил мое внимание на то, что в повести «Бронепоезд» есть повествовательный подтекст, который позволяет для финальной речи Вершинина создать более развернутую картину, насыщенную действенностью. Я ему поверил и переписал речь Вершинина. Впоследствии, уже глядя на спектакль из зрительного зала, я понял, насколько тонким и дальновидным было это указание Качалова. Теперь я уже жалел, что речь Вершинина была слишком, все-таки, коротка.

3

Широту жизненного кругозора, Пытливость, расспросы, внимание к каждой мелочи, весь этот неутомимый труд Качалова в поисках образа я могу сравнить лишь с трудом другого русского гения — М. Горького.

В дни работы над ролью партизана Вершинина Качалов, и без того часто выступавший перед бойцами и командирами Красной Армии, появлялся в армии особенно часто. Среди командного и рядового состава в те дни встречалось много партизан, боровшихся в годы гражданской войны против интервентов и белогвардейцев. У них черпал свое вдохновение Качалов, там находил подъем и, как говорил он, — «острое ощущение важности, нужности и ответственности нашего искусства».

Однажды после такого выступления для бойцов и командиров нашей армии он сказал:

— А ведь Вершинина-то надо сделать постарше. Сколько ему, по-вашему, лет?

— Ну, лет тридцать пять...

— Больше, больше!

И повернувшись к Хмелеву (игравшему в пьесе роль Пеклеванова, начальника подпольного революционного штаба в городе), проговорил:

— Освободительная война, как и каждый подъем народа, характеризуется тем, что всякий из нас чувствует себя нужным и талантливым. В такой войне и пожилой не уступит молодым в проворстве и смелости. Вчера разговаривал с

двумя командирами. Одному — лет двадцать с небольшим, а другому — за сорок. Оба из рабочих, и оба командуют великолепно, а учатся как! Так в жизни. Так и в пьесе. Васька, «мой секретарь штаба», почти юн. Вершинин должен контрастировать с ним. Ну, пусть я буду постарше, попочтенней.

И, улыбнувшись, добавил:

— А разве мне не хочется быть помоложе? Очень хочется. Только это не нужно. А нужно, чтобы все поняли: на врага встала вся Россия, социальная революция всех подняла и мобилизовала.

Качалов хотел сделать Вершинина обаятельным и внешне:

— Народ любит меня за храбрость и ум. Отлично. Но и внешне я должен нравиться зрителю. «Вот, скажут, какой простой и приятный человек. И не удивительно, что он благороден, честен и прям». Пеклеванов — кто? Председатель ревкома? Да. Но одновременно он и сердце народа. Он — наша партия! И недаром ведь он сразу стал со мной откровенен. Взглянул — и увидел во мне силу нашу крестьянскую, широкую, простую, красивую...

Глава подпольного ревкома Пеклеванов и предводитель партизан Вершинин видятся в пьесе один раз.

— Тем ярче, — говорил Качалов, — тем сильнее должна запечатлеться в душе зрителей эта единственная встреча людей, которые сразу же поняли друг друга и сразу стали друзьями. Их дружба predetermined борьбой народа за свою свободу и их честностью, их искренним отношением к запросам жизни.

В перерывах, на репетициях, я часто видел их беседующими.

Хмелев говорил властно, смело. Мне казалось, что он необыкновенно быстро вошел в роль Пеклеванова, сжился с нею. Но, приглядевшись и познакомившись с его работой над собой, я и здесь увидел упорство и огромный труд. Пеклеванов — интеллигент подпольный работник партии, вращавшийся главным образом среди рабочих. Пожалуй, он не так уж часто встречался с крестьянами типа Вершинина: пахарями и рыбаками, живущими далеко от города, в глубине тайги.

И, однако, как быстро они поняли друг друга! И как быстро, главное, понял Вершинин правду, которую несет ему Пеклеванов, правду большевистской партии! Как внешне далек Пеклеванов от Вершинина: сутул, близорук, мешковат. Чем тут можно плениться? Но вот повернулся он всей своей фигурой к Вершинину, прозвучал металлический голос, вдохновенная и огромная правда, — и понимаешь, что не только Вершинина, но тысячи других людей поведет за собой эта могучая и огненная сила.

Хмелев ведет сцену в фанзе. Качалов оборачивается ко мне и тихо, с увлечением, говорит:

— Он меня направляет. Какая мощь!..

В тот же день проходили сцену «На колокольне». Там есть место, когда «секретарь» партизанского штаба Васька Окорок (Н. Баталов) разъясняет пленному американскому солдату простую истину, — которую и до сих пор многие американцы не поняли, — что такое новая Россия и чего она добивается, свершив Октябрь.

По моему замыслу, Вершинин должен присутствовать при этой «агитации»

Васьки Огорока.

Васька — Баталов начинает разговаривать с американцем Качалов вдруг уходит. И возвращается в конце, когда Васька уже пляшет от радости, что «упропагандировал» солдата. Режиссер повторяет эту картину. Качалов опять уходит. Я недоумеваю.

В антракте я говорю Качалову:

— Почему вы уходите, Василий Иванович? У меня написано — Вершинин остается и смотрит.

— Но в этой же сцене у вас Вершинин по-хорошему вспоминает о Пеклеванове...

— И что же?

— Значит, он часто ставит его на свое место, учится у него. «Как бы поступил, — думает он, — Пеклеванов на моем месте? Стал бы он заниматься, как Васька, пропагандой, когда с минуты на минуту — бой, против тех же американцев и японцев? Ну, допустим, распропагандировал Васька одного американца, отпущу я его на волю, тот уйдет к своим, десяток-другой распропагандирует, а ведь еще остались полки, которые стоят возле пулеметов и пушек, направленных в нашу сторону?» Пропганда — пропагандой, а я — военный, мне нужно готовиться к бою. — Вот как бы поступил Пеклеванов. И зритель должен думать, что я готовлю бой. Верно? — Верно.

4

Мне было крайне интересно увидеть, как будет играть Качалов в «Бронепоезде», но на репетициях мне присутствовать почти не пришлось. После окончания «застольного» периода в работе над пьесой я уехал за границу, а когда вернулся в Москву, спектакль, можно сказать, был уже готов. Внесли кое-какие крошечные поправки, и спектакль вышел на публику.

Бывают встречи драматурга с актером, полные разочарований, взаимного непонимания, но бывают и удивительно счастливые. Увидав Качалова в роли Вершинина, я как бы снова, во плоти, увидел этот, много и кропотливо продуманный мною образ вожака сибирских партизан. Я был удивлен. Качалов с поразительной силой сумел понять и развить весь подтекст «Бронепоезда», который в пьесе был более лаконичным и сгущенным, чем в повести.

Самой сильной получилась у Качалова сцена «На колокольне». Текста здесь для игры актера мною дано очень мало, но Качалов обнаружил все свое умение вчитываться в подтекст, то есть во внутреннюю жизнь человека, на которую реплики и ремарки только намекают. Почти без слов Качалов создал в этой сцене фигуру партизанского вожака, исполненную огромной выразительности, пафоса, внутреннего обаяния. Забыв о том, кто написал эту пьесу, я был захвачен монументальностью фигуры Вершинина.

Или сцена «У моря», когда Вершинин получает известие о том, что японцы убили его детей. С каким внутренним знанием, с каким тактом и убедительностью Качалов изобразил здесь перелом в сознании Вершинина, когда его личное потрясение переходит в пафос борьбы за интересы всего

народа. Любовь сибирского партизана к Родине Качалов передал здесь очень скупыми, но буквально потрясающими актерскими средствами.

Еще одним пленил меня Василий Иванович в этой роли: своим исключительным актерским тактом. При всей скудости вершининского текста в пьесе Качалов не старался его увеличить и вообще не стремился лишний раз выдвинуть Вершинина на первый план. Как я уже говорил, в сцене «На колокольне» мысль о «распропагандировании» американца приходит (по повести) Ваське Окроку. Качалов предложил, чтобы эту мысль Окроку внушил Вершинин. Так у партизанского вождя возрастала сила политического и психологического убеждения. Но при этом личные свои актерские интересы Качалов оставил в тени. Он предложил, чтобы при диалоге между Окроком и американцем Вершинин не присутствовал и не принимал в нем участия.

Огромное значение качаловского Вершинина — не только в прямых результатах работы актера, но и в том большом прыжке, который этот актер сделал от своего старого репертуара к героическому образу активного участника гражданской войны. Актеры, игравшие в «Бронепоезде» в театрах всей страны, имели перед собой пример Качалова. Качалов — Вершинин заговорил полным голосом с подмостков Художественного театра, и его голос, возвестивший правду революционной борьбы, звучал на всю страну.

5

В «Бронепоезде» действие, как уже сказано, разворачивается на Дальнем Востоке.

Действие «Блокады», второй моей пьесы, где играл Качалов, происходит в Ленинграде, в дни кронштадтского мятежа, когда империалисты, разбитые на всех других фронтах, задумали нанести удар через Кронштадт и кронштадтских мятежников по великому городу Ленина и Октября.

Так же, как и в «Бронепоезде», я хотел показать народ, сопротивляющийся контрреволюции, громящий интервентов и мятежников. В дни кронштадтского мятежа я жил в Ленинграде, работал газетным корреспондентом. Я видел подавление этого мятежа, был затем и в Кронштадте. Стало быть, и время, и место действия, и люди были мне знакомы.

Однако целиком пьеса не удалась мне. А когда я понял все слабые места пьесы и предполагал ее переделать, «Блокада» уже сошла со сцены: зритель, тонко чувствующий все недостатки пьесы, встретил ее холодно, несмотря на то, что Качалов играл превосходно, да и другие артисты — Тарханов, Ливанов, Кудрявцев — создали замечательные образы рабочих-типографчиков и работали над этой пьесой более длительное время, чем над «Бронепоездом».

Главной моей ошибкой было то, что я слабо показал роль Коммунистической партии в деле руководства рабочим классом, в деле воспитания его, а стало быть, и в подавлении кронштадтского мятежа. Получилось, таким образом, преобладание стихийности, что в корне неверно и что исказило историческую обстановку.

Пьесе вредил также излишний психологизм, чрезмерное внимание к

второстепенным и, в сущности, ненужным сторонам сюжета. Вследствие этого некоторые действующие лица получились напряженными, с жизнью, сосредоточенной исключительно внутри себя. Чувство бодрости и оптимизма, характерное для «Бронепоезда», проскальзывало редко на страницы «Блокады». А мне ведь хотелось, в противовес мрачному, мятежному Кронштадту, показать, несмотря на голод и нужду, которыми мучились тогда ленинградцы, весь великолепный и яркий революционный оптимизм Ленинграда и ленинградского рабочего класса.

Однако и из этого, недоработанного материала «Блокады» Качалов, игравший главную роль рабочего, «железного комиссара», сумел сделать многое. Он всячески старался додумать за меня то, что я не мог или не в состоянии был тогда додумать. Но часто, вздыхая, говаривал:

— Слишком просторно, слишком просторно для фантазии. Актера надо держать в узде слов автора. А здесь я чувствую в ваших словах сложность вопроса, начинаю над ним размышлять, — а дальше опять не то, упрощено все как-то.

И так же, как в «Бронепоезде», он был жаден в работе, жаден к встречам с нужными для работы людьми, жаден на книгу, на рассказ. Так же, как в «Бронепоезде» он отлично знал Сибирь, так и теперь, в «Блокаде», он превосходно знал Ленинград 1920 – 1921 годов. Он говорил:

— Петербург я знал давно, а с этим, новым городом встречаюсь заново. Чрезвычайно интересно. Показать ленинградского рабочего, как это интересно! — И, слегка прищутив один глаз, продолжал: — Вы подумайте! Художественный театр искал всю жизнь лучшего и смелейшего Человека; с мучениями, с большими страданиями, искал, — и верил: придет награда за страдания, праздник. Я знаю, что, возможно, спектакль и не выйдет... Все равно, дорогой, это будет ступень к тому, чтоб показать рабочий класс, Ленинград. Пусть — первая ступень, но она не принижает, — все-таки ведь ступень, все-таки ведь стали выше на одну ступеньку. А там — вторая придет, третья, и все выше, а сверху все видней и видней новую жизнь.

Я пригласил к себе московских рабочих-типографщиков (действие «Блокады» развертывалось в типографии). Эти рабочие в дни гражданской войны работали в Ленинграде, теперь они или учились в Москве, или занимали какие-нибудь хозяйственные посты. Они были очень рады встрече с Качаловым. Сначала они, естественно, смущались, но когда Качалов рассказал им содержание пьесы и даже прочел крошечный отрывок, все вспомнили дни кронштадтского мятежа, — и полились рассказы о типографиях, о том, как гнали с заводов «волынщиков» — агентов кронштадтцев, подговаривавших рабочих к саботажу и забастовке.

Воспоминания прерывались просьбами к Качалову, чтоб он прочел что-нибудь. Качалов отказывался, но вдруг, после одного очень горячего рассказа о том, как старый Путиловский рабочий повел с собой на штурм Кронштадта трех своих сыновей и как все они четверо пали в бою, Качалов встал и, дрожа от волнения, вытирая лоб, сказал:

— Сейчас я вам почитаю.

И, помолчав, добавил: — Пушкина.

Он отошел к окну, снял и протер пенсне своим всегда торжественным и вместе с тем каким-то нежным и обыденным движением пальцев. И начал читать.

Я много раз слышал Качалова. Но думаю, что никогда не читал он с таким высоким чувством. Читал он не громко, но казалось, что гремит от его голоса старинный дом и трепещет вся улица. Были пленительны и страшны в своей силе слова гениального поэта, и был пленителен и страшен своим огромным талантом Качалов.

Позади меня послышался глубокий вздох. Я оглянулся и увидел, что седой широкоплечий рабочий, с двумя орденами на груди, — плачет.

И тогда слова Пушкина показались еще более огромными, и до необозримой высоты вырос Качалов.

6

Василий Иванович Качалов — великий артист — для нас, советских писателей, был дорог и близок еще и тем, что он всем своим широким и могучим сердцем искренно и вдохновенно любил советскую художественную литературу. С титанической силой, как никто до него в России, передавал он слушателям и зрителям весь смысл и все значение нашего художественного слова. Он раскрывал и показывал пламенную поэтическую душу советского человека, его пытливый ум, его гуманистические стремления, его мечты и его дела, удивительные по разуму и смелости.

Но для того чтобы так передать душу советского человека, нужно самому обладать всеми высокими качествами советского человека, всем тем, что рождает грандиозный размах работ, создавших новое, невиданное еще в мире социалистическое общество.

Василий Иванович обладал всеми качествами, которыми славится советский человек, — патриотизмом, героическим оптимизмом и способностью неустанно воспитывать себя как человека.

Труд трактуется советскими людьми, как приятие жизни. Вот почему нам неизменно сопутствует победа. И вот почему Качалов всегда побеждал в искусстве.

Качалов — это жизнеутверждающий, великий труд, это вечное творческое бурление жизни...

Смерть? Но разве гений умирает? Разве существует смерть для великого таланта, на труде и вдохновении которого бесчисленные годы будет учиться наше могучее советское искусство!

Г. А. Герасимов **В. И. КАЧАЛОВ В РОЛИ ВЕРШИНИНА** **(«БРОНЕПОЕЗД 14-69»)**

В 1924 году основная часть труппы Художественного театра вернулась из

заграничной поездки, и МХАТ возобновил свои спектакли в Москве — для нового, с нетерпением ожидавшего его советского зрителя. Кругом кипела бурная, полная созидательного энтузиазма жизнь, закладывался фундамент величественной социалистической стройки. В такой обстановке Художественный театр не мог и не хотел довольствоваться бережным сохранением своих творческих богатств, накопленных в прошлом. Он жаждал обновления своего искусства, новых живых связей с окружающей действительностью. Он сознавал необходимость притока новых творческих сил, способных удовлетворить требовательные запросы небывалой, впервые ставшей подлинно народной аудитории.

В это время с предельной ясностью определились две ответственные проблемы, от правильного решения которых зависело будущее театра. Это, во-первых, обновление и пополнение труппы и, во-вторых, создание нового, советского репертуара.

Сейчас, оглядываясь на пройденный путь, мы отчетливо сознаем, что если бы МХАТ в свое время не выбрал верной линии в решении этих важнейших проблем, дальнейшая судьба его была бы плачевной. Но театр, правдивый и честный при решении принципиальных, основных вопросов искусства, в эти трудные и счастливые годы начала своей новой жизни действовал смело и последовательно.

Он обновил и пополнил состав труппы, включив в нее талантливую актерскую молодежь из Второй и Третьей студий МХАТ, и тут же, незамедлительно приступил к привлечению в театр современных писателей и к созданию новых советских спектаклей.

Не все на этом пути шло гладко и благополучно: были ошибки и неудачи, но были и большие, незабываемые победы. Одной из самых значительных побед театра в эти годы явился спектакль «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. И в том, что этот спектакль стал важным этапом в развитии советского театрального искусства, была немалая заслуга В. И. Качалова, не только как исполнителя главной роли Вершинина, но и как художника, вдохновлявшего своим творческим горением всю работу от начала до конца.

Василий Иванович обладал одной удивительной особенностью: он всегда был ярким приверженцем всего нового и молодого, всего того, что *нарождалось* и в жизни, и в театре, и в поэзии. Один за другим входили в орбиту его внимания, а затем и непосредственных творческих интересов молодые советские поэты, и все новые и новые стихи звучали в его исполнении на концертной эстраде.

Разве не одним из первых Василий Иванович стал популяризировать стихи Багрицкого, Тихонова, Гусева, Щипачева и не являлся ли он одним из самых ранних и самых ярких пропагандистов поэзии Маяковского?

С таким же пристальным и благожелательным, а иногда и горячим интересом относился Василий Иванович к молодым актерам, следя за проявлениями их творческих способностей и удивительно умея близко, по-своему, подойти к каждому. Молодежь, еще только начинавшая свою работу в театре, сразу нашла в лице Василия Ивановича не только учителя, защитника,

но и настоящего верного друга. Вместе с молодежью он деятельно искал в современной литературе материал, способный двинуть театр вперед.

Само собой понятно, что вновь появившийся в театре драматург, автор пьесы, насыщенной героикой партизанского движения, да еще воплощенного в таких ярких образах, — Вс. Иванов не мог не привлечь к себе всеобщего внимания, и в первую очередь внимания В. И. Качалова.

Нужно было видеть, с каким жадным любопытством он вслушивался во все, что говорил Вс. Иванов, в его своеобразную, слегка окающую речевую манеру. Нужно было видеть, как Василий Иванович всматривался в пришедшего к нам молодого писателя, в его блестящие юмором глаза, как будто впитывая в себя весь его богатый, незаурядный жизненный опыт.

То, что роль Вершинина поручили Качалову, для всех явилось неожиданностью. Трудно было представить себе его в армяке и сапогах, с окладистой мужицкой бородой, да еще с особенностями сибирской крестьянской речи.

Качалов, несомненно, шел на большой творческий риск После Тузенбаха, Бранда, Гамлета, Ивана Карамазова взяться за роль вожака сибирских партизан — это был очень смелый и в то же время правильный шаг. В нашем воображении рисовался привычный сценический облик Василия Ивановича, казавшийся несовместимым с иной, новой внутренней сущностью и с определенной внешней характерностью Вершинина. Как управится он со своими внешними выразительными средствами? Как сделать его удивительно красивые и пластичные руки такими, чтоб можно было поверить, что эти руки привыкли к тяжелому физическому труду? Как голос и дикцию приспособить к простой крестьянской речи? Подобного опыта до сих пор у Василия Ивановича не было. Да и вся сценическая обстановка в этой пьесе была для него непривычной: вместо гладкого паркета или пола, покрытого цветистым ковром, — покосившаяся площадка деревенской колокольни, на которую нужно было взбираться, железнодорожная насыпь, по которой приходилось лазать в темноте, чрево бронепоезда, куда можно было только втискиваться. Со всем этим нужно было свыкнуться, всей этой новизной предстояло овладеть. Василий Иванович вступил на этот путь творческих поисков ради глубокого постижения героики новых дней и новых людей. Он стремился овладеть новыми средствами актерской выразительности с готовностью всегда ищущего беспокойного художника. Своим трепетным отношением к собственным задачам и ко всему, что было связано с постановкой в целом, он способствовал созданию «во многих отношениях триумфального спектакля», как определил «Бронепоезд» А. В. Луначарский.

«Образ Вершинина обогатил меня творчески и расширил мое мировоззрение, впервые открыл мне многое», — писал позднее сам Качалов о своей работе в «Бронепоезде».

Основные роли были распределены между недавно пришедшими в театр из Второй студии молодыми актерами: Н. П. Баталовым, Н. П. Хмелевым, М. Н. Кедровым, М. И. Прудкиным, О. Н. Андровской, В. Я. Станицыным и представителями старшего поколения — В. И. Качаловым, О. Л. Книппер-

Чеховой, А. Л. Вишневым. И в этом спектакле продолжалась наметившаяся еще в «Горе от ума» (возобновление 1925 года) традиция, когда в главных ролях выступали совместно «старики» и молодежь.

Времени для работы было очень мало, непривычно мало: спектакль нужно было выпустить к юбилейной дате — к 10-летию Великой Октябрьской социалистической революции, и на репетиции оставалось всего около трех месяцев.

Началась чрезвычайно напряженная работа. Молодежь, занятая и в ролях и в народных сценах, заражала «стариков» своей горячностью. «Старики», увлеченные и значительностью темы и большой ответственностью, одухотворяли молодежь глубиной своего искусства. Постоянное присутствие на всех репетициях Василия Ивановича, его мучительные поиски правильного внутреннего решения роли, его пути к реалистическому «внутреннему оправданию» и образа мыслей и поступков Вершинина вызывали у всех участников повышенное, трепетное отношение к процессу создания нового спектакля.

Необходимо еще напомнить, что пьеса к началу репетиций не была в полной мере закончена, целый ряд сцен требовал доработки, финал еще не был написан. И в этой литературной отделке участие Василия Ивановича было весьма значительным. Отличное владение образной русской речью, характерное для Вс. Иванова, и любовь Василия Ивановича к яркому, сочному, меткому слову на сцене во многом помогали их сближению. И это сближение было весьма плодотворным в последующей, осуществленной совместно с режиссурой спектакля (И. Я. Судаков и Н. Н. Литовцева) литературной и драматургической доработке пьесы.

Репетиции протекали в очень оживленной, жизнерадостной обстановке, одна картина легко сменялась другой, быстро начали вырисовываться контуры будущего спектакля. Все были увлечены своими ролями. Особенности каждого образа, начиная с Вершинина и кончая самым незаметным действующим лицом «народной сцены», вычерчивались в совместной дружной работе.

Участие К. С. Станиславского в выпуске спектакля еще больше воодушевило всех участников, и спектакль был показан в срок и с успехом.

Впервые в спектакле Вершинин появляется в картине «Берег моря». Темный вечер окутывает далекое море, кое-где мелькают огни пароходов, ближе к зрителям одинокий фонарь освещает парапет и лестницу, уходящую куда-то вверх в глубину сцены; на ступеньках примостился бездомный студент Миша и тянет заунывную мелодию на своей дудке. Беспокойно, тревожно... Глухой шум моря усиливает тревогу этого вечера. Огромной и могучей кажется фигура Василия Ивановича в армяке, в мохнатой черной шапке, из-под которой непослушные волосы рассыпались по лбу, когда он появляется в глубине сцены в своей Настасьюшкой. Мягко ступает Качалов в настоящих «сибирских» сапогах, преподнесенных ему автором.

Щедрой рукой великого мастера разбросал Качалов не превзойденное богатство красок и интонаций во всех сложнейших событиях и переживаниях, насытивших эту картину. С каким неотразимым юмором уничтожает Вершинин

внешне принарядившегося, но по-прежнему тупого, злобного и самодовольного прапорщика Обаба. В проявлениях недюжинного ума, в отсутствии всякой рисовки и позерства Вершинин — Качалов, столкнувшись с Обабом, обнаруживает спокойную и могучую силу.

В следующей сцене, когда Знобов просит его спрятать на своей заимке председателя революционного комитета Пеклеванова, Вершинин, категорически отказываясь от какого бы то ни было участия в гражданской войне, создает о себе в первый момент впечатление как о человеке, настроенном сугубо эгоистически, чуждающемся общих интересов народной борьбы.

«Не пойду я на вашу войну, никого прятать не буду! И не жалко мне вас. Гибните, пропадайте...», — резко и гневно говорит Качалов.

Но в следующий же момент он разрушает это представление, предлагая спрятать у себя на заимке проходящего «странника».

«Одно дело... если мимо заимки бродяга какой пройдет или странник божий, пожалею, пущу, кормить буду и жалеть буду Неизвестного не пущу, а вот проходит, скажем, сейчас мимо нас странник, я на него посмотрю мельком, а там он мне в тайге встретится. Как такого странника не пустить?.. Понял что ли?»

Качалов говорил эти слова совершенно равнодушным тоном. И в этом кажущемся безразличии, следовавшем после вспышки гнева, в этой смене красок, в богатстве интонаций проявлялось богатство человеческой натуры Вершинина. В этой сцене, внешне сдержанной, Василий Иванович демонстрировал искусство художника, умеющего необыкновенно тонко вести диалог.

Когда же на голову Вершинина сваливается известие о гибели его двух «сынов», когда он узнает, что в его родное село пришли японские интервенты, что «дым хлебом дышал», — «Да хлебом ли одним?! Детей моих сожгли вместе с хлебом!» — горю и гневу его не было конца. В подлинно трагических раскатах качаловского голоса, казалось, klokотал гнев народа.

В дальнейшем, в сцене с Пеклевановым, мы видим, как у Вершинина «его личное потрясение переходит в пафос борьбы за интересы всего народа» (Вс. Иванов).

Стиснув зубы, сжав крепко кулаки, временно заглушив свое личное горе, Вершинин долго молча слушает простые и умные слова Пеклеванова о революционном движении, о происходящей борьбе и о том значении, какое Вершинин мог бы иметь в своей волости благодаря своему влиянию.

В полной неподвижности проводил Качалов — Вершинин всю эту сцену, мучительно преодолевая внутреннюю боль, стремясь вникнуть в то новое, о чем говорил Пеклеванов. Так продолжалось до тех пор, пока Пеклеванов не произносил: «А таблицу умножения нужно знать, детьми нужно знать». Как только слово «детьми» достигало слуха Вершинина, все горе его, до сих пор мучительно сдерживаемое, прорывалось в безудержном всплеске, с такой силой и тоской, что Пеклеванов на секунду замолкал, ничего не понимая.

Когда же из дальнейшего разговора Пеклеванову становится ясно все происшедшее и когда он проницательным глазом руководителя-большевика

видит готовность Вершинина примкнуть к революционному партизанскому движению, он вкладывает в руки Вершинина револьвер, сопровождая это напутственными словами: «Идите и не сомневайтесь».

Так со всей неизбежностью Вершинин — Качалов включался в партизанскую борьбу. В дальнейшем мы видим, как стихия народного гнева целиком поглощает Вершинина и как он становится вожаком народного движения.

Спектакль «Бронепоезд 14-69» не был обычным бытовым спектаклем, в нем не фиксировалось внимание на мелочах и подробностях быта, он был насыщен пафосом революционной борьбы, он был напоен горячим темпераментом строителей и защитников новой жизни. И эту остроту борьбы, ее горячность, ненависть к врагам и беззаветную преданность Родине, все то, что Станиславский называл «революционной душой народа», — чутко уловили все участники спектакля. Мощно и бережно пронес через весь спектакль эти качества народной души Василий Иванович Качалов. С особенной яркостью все это проявилось в последующих картинах: «На колокольне», «На насыпи» и «В башне бронепоезда».

«Он показывает руководителя партизан, который одновременно и вождь и такой же рядовой мужик, тесно спаянный со всей массой. Он точно и не руководит, а лишь олицетворяет волю всей массы, толкающую вперед», — писала о Качалове — Вершинине «Правда».

В сцене «На колокольне» мы видим Вершинина уже подлинным вожаком партизанского движения. Во главе народа и вместе с народом он радостно встречает все новые и новые пополнения из окружных волостей. Мы видим, как он подготавливает почву для восстания в городе, как он вдохновляет и поднимает народ на новые подвиги. Мы видим его гневно непримиримым к проявлениям трусости и предательства, безжалостно расправляющимся с мужиком-дезертиром. Для победы, для окончательного торжества над врагом Вершинин не останавливается ни перед какими препятствиями и способен на самопожертвование. И глядя на Качалова — Вершинина, возвышающегося над толпой партизан, готовых идти за ним на подвиг и на смерть, мы видим, что нет такой силы, которая могла бы остановить его, сковать его волю. Так постепенно развивается в спектакле образ Вершинина.

Качалов не довольствуется только тем, что со свойственной ему яркостью оттеняет героические места роли, — он создает образ не прямолинейный и не односторонний, ни в чем не обедняет его психологической, жизненной правды. Он не лишает Вершинина ни минутных сомнений, ни мягкого юмора. Но это не заслоняет главного в его Вершинине — сознания огромной ответственности за дело, ему порученное, за людей, ему поверивших, и за землю, им завоеванную. Вот почему его образ полон такой удивительной жизненности и человечности.

Как бы подтрунивая над самим собой, Качалов — Вершинин каждый раз повторяет «таблицу умножения», о которой говорил ему Пеклеванов. — повторяет, понимая необходимость учения и горя о том, что необходимость эта родилась для него так поздно. «Таблица умножения» дается нелегко, и вспоминает он ее в трудные моменты своей новой жизни. Отправляя Мишу

встречать героев, взорвавших мост, Качалов провожал его добродушно-суровым напутствием: «Будя, поиграл, учись человеком быть». И в этих словах чувствовалось, что они обращены не только к Мише, но и к самому себе.

Не легок путь, с трудом дается Вершинину овладение новым, социалистическим сознанием. Сомнения тревожат его душу. «Мост вот взорвали, новый строить придется. Пошто так?»... «Кабы настоящие ключи были... А вдруг, паря, не теми ключами дверь-то открыть надо?»

И в предельной серьезности, с которой Качалов — Вершинин ставил перед собой эти вопросы, в этой его сосредоточенной задумчивости сквозила не столько тревога, сколько чувство ответственности за народное дело.

Кончает эту сцену Качалов — Вершинин, легко отогнав от себя все сомнения, шуткой, обращенной к Ваське Окорку: «Вот такие, вроде тебя, поджигатели замотали мне голову». С этими словами Качалов, весело поблескивая своими выразительными глазами, махнув рукой, уходил со сцены.

Подлинным народным героем рисовал Качалов Вершинина, когда он ставил перед массой боевую задачу, когда шел во главе своего отряда на смертный бой со злобным врагом. Чтобы остановить бронепоезд в тайге и поддержать революционное восстание в городе — ни перед чем не останавливается Вершинин. «Ложись на рельсы!» — гремит в темноте могучий голос Качалова. И вот бронепоезд взят, бесславно погиб его командир Незеласов, уцелел только «старый знакомый» Вершинина — прапорщик Обаб. Вершинин, охваченный кровной непримиримостью к врагам и предателям народа, суровым жестом выгоняет его из бронепоезда — на суд земляков.

Широко, вольно веселится Вершинин вместе с народом, торжествующим свою победу. Льется песня. И, покрывая все голоса, победно, ликующе звучит в таежной тьме голос Вершинина — нового хозяина жизни на освобожденной земле.

Волна партизанского движения, все более и более разрастаясь, слившись с движением рабочих в городе, двинулась на последний и решительный штурм крепости. Уже близок час окончательной победы, и в этот ответственный момент погибает Пеклеванов. Вершинин, всецело охваченный пафосом революционной борьбы, на своем бронепоезде подъезжает к депо, где лежит человек, умной рукой направивший его на верный жизненный путь... «Идите и не сомневайтесь. Самое страшное в нашем деле — сомнение. Желаю счастья», — напутствовал его Пеклеванов.

Тяжка и внезапна эта утрата для Вершинина — Качалова. Сняв шапку, поникнув головой, он с болью впивался глазами в помертвевшие черты лица Пеклеванова. Слеза наворачивалась на его глаза, кулаки гневно сжимались. Секундная тяжелая пауза расставания. Но нельзя медлить, и властным голосом Вершинин призывает на последний штурм: «Ну, вали, мужики, к крепости. Хватай, пахота-беднота, все крепости на земле».

Так вырастал постепенно, от акта к акту, качаловский Вершинин, руководитель партизанского движения, становясь подлинным народным героем.

Величие и могущество, ум и справедливость, благородство и непримиримость к врагам! — лучшие качества, свойственные русскому народу,

воплотил Качалов в исполнении своей первой революционной роли. Вот почему таким ярким, немеркнущим светом озарена она в нашей памяти о великом актере.

И. Н. Базилевская
В. И. КАЧАЛОВ В «ВОСКРЕСЕНИИ» ЛЬВА ТОЛСТОГО

1

«Какая смелость — быть таким простым!»

Эти слова Вл. И. Немировича-Данченко относятся к Льву Толстому. Но они точно передают и то ощущение, которое вызывало в зрителе искусство Качалова — исполнителя центральной роли в спектакле «Воскресение», роли «От автора».

Эта роль занимает особое место в творческом наследии Качалова. Она не имеет аналогий в истории театра. К скромным обязанностям чтеца, первоначально порученным ему, Качалов присоединил нечто несравненно большее. Чтец не только устанавливал повествовательную логическую связь между драматическими эпизодами инсценировки; чтецу в спектакле принадлежали уже не только слово, самый текст авторский, но и вся эмоциональная сила, весь идейный темперамент и философия спектакля.

19 ноября 1946 года Василий Иванович Качалов в последний раз выступил в роли «От автора». Это был двести семьдесят девятый спектакль «Воскресения» с участием Качалова. Снова с подмостков Художественного театра прозвучало качаловское вступление «Как ни старались люди...»

Долгая сценическая жизнь не состарила спектакль. Может быть, в 1946 году он звучал иначе, чем в дни премьеры, в январе 1930 года, — точнее, сильнее и значительней. От спектакля к спектаклю роль, созданная Качаловым, крепла, все расширяя когда-то намеченные ей границы. Менялся, становясь все более смелым и совершенным, сценический рисунок. «Из года в год все смелее развивал роль... — рассказывал Качалов. — Я стал расширять свои мизансцены и уточнять подробности. Роль чтеца выходила на передний план, заострялась, приобретала уже какую-то театральную плоть, “ведущий” все более превращался в основное действующее лицо, как бы в хозяина спектакля... Все это... пришло далеко не сразу, а вырабатывалось годами И теперь еще, играя “Воскресение” уже восемь лет, — в 1938 году писал Качалов, — я нахожу в этом спектакле все новые поводы для работы, для углубления и шлифовки моей интерпретации Толстого».

В качаловском замысле «Лица от автора» были, действительно, заложены огромные возможности внутреннего роста; в уже сделанной работе были «поводы для работы» дальнейшей, — настолько нова и значительна была качаловская интерпретация Толстого.

Противоречивость толстовского творчества, социальная, историческая и философская сущность которого была гениально раскрыта Лениным, обязывала

художника сцены к особой ответственности. Инсценируя «Воскресение», МХАТ брал на себя задачу не только театрального воплощения, но и критики романа Толстого с позиций современности. Эту задачу решал в спектакле прежде всего Качалов.

«Воскресение» было третьим по счету произведением Толстого, получившим сценическую жизнь на подмостках МХАТ, или, точнее говоря, четвертым, потому что наряду со спектаклями «Власть тьмы» и «Живой труп» к толстовским постановкам Художественного театра можно причислить также и спектакль «Плоды просвещения», над которым Станиславский работал еще с любителями в Обществе искусства и литературы.

Толстовские спектакли Станиславского и Немировича-Данченко могли быть удачны или неудачны, но они никогда не были «проходными». Так, для Станиславского постановка «Плодов просвещения» явилась первым серьезным режиссерским опытом в области драмы. Большое принципиальное значение для молодого Художественного театра имела его работа над пьесой «Власть тьмы». Поставленная на пятом году существования Художественного театра, пьеса Толстого шла тотчас после «Мещан»; работая над ней, Станиславский расширял круг социальных интересов театра, стремясь вывести на подмостки настоящую, свободную от театрального приукрашивания деревню. Замыслу этому, очень значительному и острому, не суждено было, правда, осуществиться полностью.

Однако, несмотря на частичное поражение, которое Художественный театр понес в первой встрече с Толстым, Немирович-Данченко и Станиславский не отказывались от мысли о дальнейшей работе над его произведениями. И успех сопутствовал этой работе. Постановка пьесы «Живой труп», впервые показанная 23 сентября 1911 года, стала новой вехой в творческих исканиях театра, новой, высокой ступенью сценического реализма. Именно в этом, знаменательном в истории Художественного театра спектакле впервые встретился с драматургией Толстого Василий Иванович Качалов, которому была поручена роль Виктора Каренина.

Работа МХТ над «Живым трупом» была сложной и противоречивой. В ходе ее обнаружилось то «толстовское» начало, которое, по свидетельству Немировича-Данченко, «гнездилося в организме Художественного театра». Вместе с тем «Живой труп» стал одним из тех спектаклей, где наметилась «верная линия, которая должна была привести к нашим итогам, к теперешней мужественной театральной простоте» (Вл. И. Немирович-Данченко)¹. Театр то подпадал частично под влияние философской концепции Толстого, то выдвигал в противовес ей свое мировоззрение, предлагал свое толкование образов, далекое от толстовской примиренности. Так поступал, в частности, Качалов.

Качалов играл Каренина, допуская наибольшие (по сравнению с другими исполнителями) расхождения с философией Толстого. Именно игра Качалова вызывала наиболее резкие нарекания со стороны буржуазной критики, не понявшей или не принявшей его трактовки образа. Недоумение критики

¹ Цит. по «Ежегоднику МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 351.

вызывало даже самое распределение ролей: Качалова хотели увидеть в роли Феди Протасова («Не напрасно говорят в Москве, что идеальным воплощением этого образа Толстого был бы Качалов», — писал рецензент «Речи») и не ожидали увидеть его Карениным.

В большинстве посвященных «Живому трупу» статей мы находим замечания о расхождении между Качаловым и Толстым «Скажите, почему это Виктора Каренина... представляют каким-то действительно “живым трупом”, вместо Феди Протасова?» — задавал вопрос критик петербургского «Нового-времени» П. Конради, в номере от 29 марта 1912 года бойко разделявавший гастрольный спектакль Художественного театра.

Развязный нововременец, бросая этот упрек, и не подозревал, как близок был он к отгадке замысла актера.

«... Нам в нашем круге, в том, в котором: я родился, три выбора — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, в которой живешь, — говорит Протасов. — Это мне было противно, может быть не умел, но, главное, было противно». А Каренину — и не противно, и умеет. И умеет при этом гордиться «своей чистотой, своей нравственной высотой», способностью, искренно чувствовать себя «очень хорошим, честным человеком», уверенно считать, что он «и был и есть хороший, очень хороший человек: честный, твердый, воздержный и просто добродетельный». Буржуазная критика склонна была всерьез уверовать в каренинскую добродетель и восхититься ею; но Качалов судил иначе.

«По-моему, — писал Н. Е. Эфрос, — Качалов несколько заразился от Саши, одной из женщин пьесы, отрицательным отношением к Каренину и не поверил толстовской ремарке, имеющейся в первом списке пьесы, что Каренин — “сильный, красивый, свежий лицом”. Из ремарки исполнитель воспользовался лишь словом “корректный”. Его Каренин суше, чем надо бы, чопорнее, и уж никак не сильный»¹.

Каренин у Качалова — человек с лощеной внешностью и лощеной этикой, как писал о нем один из критиков. Его жизненные принципы так же благопристойны и добропорядочны, как благопристойен и добропорядочен он сам. Качалов несколько раз снимался в этой роли; хотя снимки сделаны не на спектакле, а в ателье фотографа, они верно передают существо образа: именно так мог фотографироваться Виктор Михайлович Каренин. Безукоризненный сюртук, хорошо расчесанные русые волосы над прекрасным белым лбом, устремленные в объектив серьезные глаза; положив ногу на ногу и поместив руки на подлокотниках, Виктор Каренин с достоинством позволяет запечатлеть себя.

«Качалов чувствовал себя связанным по рукам и ногам. Он подавал реплики, отвечал, прохаживался, садился, вставал. Все, как полагается. Но от этого остов роли Каренина не переставал быть только остовом», — с таким упреком обращался к Качалову рецензент газеты «Раннее утро». Критику, по-

¹ Н. Эфрос. «Живой труп» в Художественном театре. «Речь», 25 сентября 1911 г.

видимому, остался неясен качаловский замысел. Он приписал артисту черты, присущие поведению героя: связанность, механичность, отсутствие внутренней наполненности. Каренин — остов, схема добродетельного человека, добродетельного в самом благонамеренном понимании слова. Если Алексей Александрович Каренин — «злая машина», то однофамилец его из «Живого трупа» — «добродетельная» машина. Он привозит фрукты, ездит с поручениями, помогает Лизе во время болезни ребенка и мирно блаженствует в своем подмосковном имении после смерти Протасова.

Пресная и внутренне лживая добродетель Каренина не прельщала исполнителя. Играя предельно сдержанного, намеренно простого и уравновешенного Каренина, Качалов где-то в глубине дискредитировал, отрицал своего героя.

В слишком изящных, слишком солнечных интерьерах живет Каренин в спектакле Художественного театра. Мягкий, подвязанный шнуром бархат занавесей, низкие стульчики на кривых широко расставленных ножках и портреты бабушек, с обнаженными плечами позировавших Боровиковскому. Вьющимся плющом окутана дачная терраса. Зелень насквозь просвечена солнцем. Солнечные блики на белых, легких платьях, на белых колоннах. Быстро бежит вязанье, лениво перепархивают слова Прелестный ребенок в кружевных панталончиках играет на веранде. В просвете между колоннами видны прозрачные млеющие дали — поля, пашни, убегающая вдаль дорога. Нерушимая хрустальная тишина.

Длинный, крашенный холодной масляной краской коридор в суде; тяжелые невысокие двери, обитые железными полосами; это — изнанка той жизни, которой живет Каренин. Каренин просто богаче и лучше устроен в жизни, ему нет надобности надевать мундир, ходить в присутствие и получать жалование по двадцатым числам из расчета «по двугривенному за пакость». Но следовательно, который разбирает его дело, тоже господин очень порядочный и уважающий себя, уважающий свою профессию и вполне добродетельный, на каренинский образец. И между ними сходства больше, чем различия.

Качалов не верил в своего героя, в его порядочность и простоту, предписанные требованиями аристократических гостиных, не верил, что герой его — «сильный, свежий», как указывала толстовская ремарка. Актер видел мертвенность, безжизненность Каренина и не искал Для него «воскресения». Таким вошел Качалов в один из замечательнейших спектаклей Художественного театра.

Отрицательным, не приемлющим отношением артиста к образу было продиктовано качаловское исполнение Виктора Каренина. Работа над этой ролью в «Живом трупе» могла помочь Качалову, когда он во второй раз в своей творческой жизни обратился непосредственно к Толстому, — во время репетиций «Воскресения». Качалов уже однажды сумел «не поверить толстовской ремарке»; он уже сумел однажды отстоять жесткость и непримиримость своих решений, не вполне совпадавших с намерениями Толстого.

Между «Живым трупом» и «Воскресением» — следующей толстовской постановкой Художественного театра — длительный перерыв. Мысль о необходимости снова, уже с новых позиций, обратиться к творчеству Толстого волновала МХАТ с первых же дней революции. В репертуарных планах появляются «Плоды просвещения», «И свет во тьме светит».

Но лишь спустя тринадцать лет после Октября в спектакле «Воскресение» театр с предельной художественной четкостью раскрыл свое новое, революцией рожденное понимание творчества великого писателя.

В помеченной 1930 годом статье П. А. Маркова «Задачи МХАТ» мы читаем: «За всеми неудачами и достижениями ясна обусловившая их эволюция мировоззрения театра. В ряде спектаклей — внутри их — сказывались эти противоречия перерождающегося мировоззрения, которое отказывалось от былого идеализма и шло к материалистическому и диалектическому рассмотрению явлений»¹.

Этим тезисом может быть определен и характер работы Художественного театра над спектаклем «Воскресение». Трудности репетиционного периода (по воспоминаниям Е. В. Калужского, дело доходило до того, что на одной из репетиций «похоронили» спектакль) объясняются как раз «противоречиями перерождающегося мировоззрения» театра.

«Идеализация Толстого, мягкое отношение к человеку, художественная влюбленность его самого во многие его образы, даже такие, к которым он относился не в полной мере положительно, глубокая вера в то, что в каждом человеке, в конце концов, заложено что-то “божеское”»², — эти особенности искусства Толстого имели, по свидетельству Немировича-Данченко, огромное влияние на молодой Художественный театр.

Увлечение Толстым было благотворным и вместе с тем опасным для театра. Реалистическое мастерство великого писателя было, конечно, могучим союзником «художественников», искавших жизненной правды на сцене. Но философия толстовства, которою был в известной мере задет Художественный театр, могла стать серьезным препятствием в его дальнейшем творческом развитии.

«На пороге новых течений в театре, на пороге новых социальных задач, на переходе к созданию новых образов, складывающихся в жизни Советского Союза, все более и более чувствуется разрыв между тем толстовским мироощущением, о котором я рассказываю, и задачами, вдохновляющими сегодняшнего актера»³. Этот разрыв, о котором говорил Немирович-Данченко, необходимо было преодолеть. И своеобразие работы МХАТ над «Воскресением» заключалось в том, что одной из важнейших задач театра была задача преодоления толстовской философии на материале инсценировки романа Толстого. Осуществление этой задачи было подготовлено всей жизнью театра

¹ П. Марков Задачи МХАТ «Советский театр» 1930, № 13 – 16.

² Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. Academia, 1936, стр. 371 – 372.

³ Там же, стр. 374.

после Октября.

«Могу сказать с уверенностью, — писал Немирович-Данченко, — что до революции я бы так не посмел поставить спектакль. А если бы посмел, то все эти Бардины и вся наша интеллигенция его не приняли бы, освистали. Я уж не говорю о высоком чиновном мире, который подверг бы театр крупным взысканиям. Раскрыть на сцене историю взаимоотношений Катюши и Нехлюдова так же смело, как это сделано в романе, стало возможно только теперь»¹.

Превращение чтеца в «лицо от автора», активно и гневно вмешивающееся в ход спектакля, характеризует не только новую манеру инсценировки, но и новое восприятие театром игаемого материала. В работе над «Воскресением» в центре стояла задача — оттолкнуться от всепрощения Толстого путем глубокого вскрытия его текста и разоблачения его героя.

Художественному театру предстояла огромная, не только театральная, но и философская работа.

«Противоречия в произведениях, взглядах, учениях, в школе Толстого — действительно кричащие. С одной стороны, гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны — помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны, замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лжи и фальши, — с другой стороны, “толстовец”, т. е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: “я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками” С одной стороны, беспощадная критика капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеваниями цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны, — юродивая проповедь “непротивления злу” насилием. С одной стороны, самый трезвый реализм, срыванье всех и всяческих масок; — с другой стороны, проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религии, стремление поставить на место попов по казенной должности попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины»².

Так в предельно сжатой форме гениальный ленинский анализ творчества Толстого раскрывает двойственность великого писателя. Художественному театру предстояло раскрыть величие Толстого — реалиста и обличителя, разбив в беспощадной полемике Толстого-философа, проповедника утонченной

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Зерно спектакля. В кн.: «Статьи, речи, беседы, письма», стр. 163.

² В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15, стр. 180.

поповщины, вредоносного учения о непротивлении злу и нравственном самоусовершенствовании.

Но в театре не бывает предисловий, дающих анализ произведения. Сильные и слабые стороны искусства Толстого, Толстой-художник и Толстой-мыслитель живут вместе, уживаются в одном произведении на одной странице. Как разделить их в спектакле? За эту сложнейшую задачу и взялся Художественный театр. В его сценической интерпретации представал прежде всего Толстой — «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик»¹, который «сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе»².

Работая над «Воскресением», театр помнил, что в наследстве Толстого «есть то, что не отошло в прошлое, что принадлежит будущему. Это наследство берет и над этим наследством работает российский пролетариат»³. Мощный толстовский реализм, в котором в свое время нашли опору реалистические устремления молодого Художественного театра, должен был приобрести теперь новую силу.

Дело заключалось не только в «возобновлении» Толстого на сцене МХАТ. Важно было не только сберечь его великий реализм, но использовать его — использовать как сегодняшнее оружие. Толстой должен был быть прочтен по-новому.

«Революция, которая заставила нас все пересмотреть не только с точки зрения искусства, но и с точки зрения величайших идей человечества, очистила нас и наше искусство и оставила в нем самое настоящее, что составляет зерно русского драматического театра, то есть настоящий художественный реализм»⁴. Эти слова Немировича-Данченко, с которыми он в 1937 году обратился к труппе Художественного театра, точно характеризуют изменения, которые внесла революция в творчество мастеров МХАТ. «Понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы в быт, в жизнь, в искусство вдруг ворвался прожектор, ярко освещающий новые идеи, требовавшие взмаха фантазии, смелости, дерзости, — идеи, целиком захватившие нас»⁵.

Октябрьская революция была переломным моментом в развитии Художественного театра. Его искусство переживало глубокие и коренные изменения. Ярчайшим свидетельством происшедших в Художественном театре внутренних сдвигов было создание спектакля «Бронепоезд 14-69», безоговорочно утверждавшего МХАТ в подлинно революционном искусстве, утверждавшего метод социалистического реализма как творческий метод его мастеров.

Работа над «Бронепоездом» была крупнейшим событием в жизни

¹ В. И. Ленин. Л. Н. Толстой. Соч., т. 16, стр. 295.

² Там же, стр. 293.

³ Там же, стр. 297.

⁴ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 351 – 352.

⁵ Там же, стр. 348.

послереволюционного МХАТ, крупнейшим событием в жизни Василия Ивановича Качалова.

«На протяжении 40 лет, — говорил в 1937 году Немирович-Данченко, — новое “рождение актера” происходило дважды, трижды. Так было почти с каждым из наших “стариков”»¹. Так и для Качалова созданный им образ сибирского партизана Никиты Вершинина стал переломным моментом его творческой биографии. Именно эта его роль дала критике полное право сказать о нем: «Качалов — не только внешне советский актер, но и актер, который внутренне обрел себя в нашей стране в новых условиях»².

«Образ Вершинина обогатил меня творчески и расширил мое мироощущение, впервые открыл мне многое»³, — писал о значении этой своей работы сам художник. Процитированные здесь слова взяты из статьи Качалова «Два образа»; Качалов объединил в ней анализ работы над ролью Никиты Вершинина и над ролью чтеца «От автора» в спектакле «Воскресение». Объединение это не произвольно. Те черты нового, которые проступили в искусстве МХАТ при постановке «Бронепоезда», определили собой и особенности работы театра над «Воскресением». Обращаясь к материалу классического романа Л. Н. Толстого, МХАТ сохранял острое чувство современности. Театр знал: правильная оценка Толстого возможна только с точки зрения пролетариата, только с сегодняшних позиций. В дореволюционное время немыслима была бы даже в таком театре, как Художественный, столь глубокая и верная трактовка «Воскресения», какую дал в своем исполнении роли «От автора» Качалов.

«Художественный театр играет лучшие свои спектакли — “Воскресение” Толстого и “Враги” Горького, — сохраняя глубокую, всеми корнями связь со своими традициями, и, однако, совсем не так, как играл бы эти пьесы прежде»⁴. Эти слова были написаны Немировичем-Данченко уже как итог огромного проделанного театром творческого труда. В то время, когда начиналась работа над «Воскресением», эти слова могли прозвучать как лозунг, как требующая осуществления программа.

3

Дневник репетиций. Протокольные записи.

Репетиции начались 18 апреля 1929 года. На половину одиннадцатого были назначены занятия с актерами — участниками картины «Женская камера», с которыми работал М. Н. Кедров. И. Я. Судаков начал репетиции с исполнителями главных ролей.

Всю весну, не ослабевая, идет интенсивная подготовительная работа. В центральных газетах появляются сообщения о том, что Московский Художественный театр в следующем сезоне покажет свою новую работу —

¹ Там же, стр. 346.

² «Современный театр», 1928, № 2.

³ «Советское искусство», 26 октября 1938 г.

⁴ Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого, стр. 375.

спектакль «Воскресение».

31 мая репетицию ведет Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Встречаясь с актерами в последние дни перед перерывом на лето, режиссеры стремятся к закреплению нажитого во время весенних репетиций, стремятся дать верное направление самостоятельной творческой работе участников спектакля.

В сезоне 1929/30 года репетиции возобновляются с 11 сентября. Актеры встречаются с режиссерами ежедневно, работа идет крайне напряженно; одновременно репетируются две и даже три картины с различным составом участников. 19 сентября Немирович-Данченко просматривает макеты. Назначаются предельно сжатые сроки осуществления набросков художника: режиссура обязывает В. В. Дмитриева представить эскизы костюмов уже к 28 сентября; к 30 сентября должна быть точно указана «выгородка» по первым двум актам.

С середины октября репетиции систематически ведет руководитель постановки Немирович-Данченко. 17 октября Владимир Иванович просматривает подготовленные Судаковым и Кедровым картины «Деревня» и «У Матрены». Протокольные записи сохранили его замечания: «Вся сцена должна идти в другом, более быстром и насыщенном ритме. Нужно мужиков, толстовских мужиков играть значительно ярче, не обыгрывая каждую фразу, а давать яркие, сочные пятна».

«Ярче, пятном», — эти замечания касаются не только исполнителей эпизодических ролей крестьян из нехлюдовской деревни. Эта краткая, казалось бы, чисто деловая режиссерская пометка Немировича-Данченко имеет глубокий смысл. Это — общий принцип спектакля, очень резкого и яркого по решениям — сценическим и жизненным, спектакля, не вдающегося в мелкое бытописание, но фиксирующего и раскрывающего самое существо явлений.

В репетиционных пометках от 1 ноября — коротенькое указание помощнику режиссера: «На каждую репетицию давать Качалову карандаш».

Запись нуждается в расшифровке.

Репетиционная работа шла затрудненно, иногда мучительно. Качалову никак не давался ключ к роли, никак не удавалось нащупать то основное самочувствие, с которым «лицо от автора» приходит в спектакль. В одну из таких трудных минут режиссер в качестве очень удобного приспособления предложил Качалову взять в руки карандаш. Этот режиссерский подсказ был одной из блестящих в своей простоте находок Немировича-Данченко. Карандаш «подсказал» Качалову его самочувствие докладчика, лица, конферирующего спектакль, ведущего его и поясняющего. Эта деталь перешла потом и в спектакль.

Снова сухие записи. 18 января — первая попытка «прогнать» весь спектакль подряд; сыграны 1, 2 и 3-й акты, сыграть 4-й не успели.

30 января — первый открытый спектакль.

Трудно, невозможно даже по скудным строчкам протоколов репетиций составить верное представление о поистине огромной работе театра,

проделанной им за 106 репетиций спектакля «Воскресение», трудно представить всю величину расстояния между первоначальным замыслом и окончательным его воплощением. Этим огромным своим внутренним ростом спектакль был обязан прежде всего Качалову.

«Без Качалова спектакль “Воскресение”, возможно, рассыпался бы на ряд разрозненных, несвязанных сцен, из которых исчезла бы живая душа художественного произведения», — писал один из зрителей. И в этом суждении роль, отведенная «Лицу от автора» в постановке Художественного театра, не преувеличена. Дело не только в том, что Качалов силою своего огромного актерского обаяния и такта сумел оправдать сценическое существование этой, казалось бы, слишком «литературной» фигуры, нарушающей привычные условные правила театральной площадки. Задача заключалась не в том, чтобы сделать *возможным* его присутствие среди действующих на сцене персонажей романа, но в том, чтобы сделать это присутствие *необходимым*. Качалов не мог довольствоваться первоначальным замыслом «Лица от автора» — эпического рассказчика, который помогает зрителю уяснить последовательность происходящих на его глазах событий, излагая краткую экспозицию действия и предысторию героев.

«Роль “От автора” в “Воскресении” первоначально представлялась довольно скромной по своему значению, — вспоминая о начале репетиционной работы, писал Качалов. — В сущности, вначале намечался лишь минимум авторского текста, необходимый как подспорье, как связь между драматическими сценами, приблизительно то, что было уже в “Братьях Карамазовых”, то есть объективный, эпический повествователь, докладчик авторского текста, необходимого для понимания драматических сцен»¹, — так в первом режиссерском наброске намечалась роль чтеца, порученная Качалову.

Но то, что было в «Братьях Карамазовых», не могло быть повторено. Не мог быть повторен прием постановки, потому что резко разошлось понимание задач театра, сложившееся у мастеров МХАТ 1930 года, с тем пониманием, которому следовали они в 1910 году. Чтец в «Братьях Карамазовых» был отрешен от всего происходящего на сцене и от всего происходящего в зрительном зале; он не мог бы выйти из-за своей кафедры, отложить в сторону том Достоевского. Зеленый абажур настольной лампы чтеца, с ее «нерешительным», как писал рецензент, светом, не был случайной деталью: он должен был подчеркивать отъединение чтеца от сценических событий. Чтец читает, и только; этим роль его исчерпывается. У него нет возможности войти в спектакль, вмешаться в жизнь.

Театр в данном случае отказывался от своего активного отношения к жизни, безвольно отдаваясь настроениям, мыслям и философским установкам Достоевского. В этом, пожалуй, яснее всего сказались ошибочность, порочность той позиции, на которой временно оказался Художественный театр в годы реакции. Театр рисковал изменить тому жизненному убеждению, которое когда-то было впервые провозглашено с его подмостков: «Я знаю, что жизнь — дело

¹ В. И. Качалов. Два образа. «Советское искусство», 26 октября 1938 г.

серьезное, но неустроенное... что оно потребует для своего устройства все силы и способности мои. Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто — честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому — помочь... вот в чем радость жизни!»

Эти горьковские слова, горьковское стремление к творческому вмешательству в жизнь было органично для Художественного театра, жило в нем все годы. Голос Горького, выступившего с резкой отповедью увлечению достоевщиной и пассивным страдальчеством, потому и был воспринят театром так остро, что горьковские слова совпадали с внутренними размышлениями театра. Художественный театр не мог навсегда обречь себя на роль пассивного чтеца, только констатирующего связь событий. Горьковское активное отношение к жизни должно было в конце концов одержать победу.

По-горьковски должны были быть поставлены не только пьесы Горького, но и каждая современная пьеса, принятая к работе театром, каждое произведение классической литературы, в частности, произведения Толстого и Чехова, которым предстояло начать свою вторую жизнь на сцене Художественного театра.

События романа «Воскресение», психология Нехлюдова, судьба Катюши, цинизм и тупость царского судопроизводства, оплаченная казенным жалованием жестокость тюремщиков — все это требовало не только объективного показа, но и резкого, оценивающего комментария.

Были и другие причины, требовавшие расширения пределов роли «От автора».

Со времени выхода в свет романа «Воскресение» попытки использовать его для сцены делались неоднократно. Романы Толстого соблазнительны для инсценировщика: с первого взгляда они кажутся великолепным и вполне податливым материалом для драм. Основной сюжет так легко высвобождается от всех побочных линий, нетрудным представляется «сжать» действие в канонические акты. Между тем, вопреки ожиданиям, многочисленные попытки претворить эпос Толстого в сценическое действие почти всегда завершались более или менее ощутительным провалом. Дело в том, что, переложив в пьесу сюжет, слова и поступки героев, инсценировщик еще не передает сущности творчества Толстого, отличительную черту которого составляют вскрытие подтекста человеческих слов и действий, фиксация не внешнего, бросающегося в глаза повода, но подлинной внутренней причины действия. Автор постоянно стоит за каждым персонажем, выступая истолкователем всех его душевных побуждений, всех поступков. Толстовский комментарий к действию не может быть упущен из виду при инсценировке. Нельзя переносить на театральные подмостки героев Толстого, фиксируя только их внешнее поведение. Это может привести к резкому искажению авторского замысла.

Алексей Александрович Каренин, например, в иной инсценировке предстанет многотерпеливым страдающим мужем. Такой же незаконной трансформации рискуют подвергнуться, попав в инсценировку, и герои романа

«Воскресение». Если из «Анны Карениной» с успехом можно было скроить великосветскую драму с адюльтером, то инсценированное «Воскресение» превращалось в умильную историю о покающемся соблазнителе, поднимающем из грязи ту, которую он некогда в эту грязь толкнул, и предлагающем каторжнице стать княгиней. Именно в таком виде предстает «Воскресение» в дореволюционной переделке «Катерина Маслова», принадлежащей В. Евдокимову. На литографском экземпляре пьесы царская цензура спокойно могла поставить свой штамп: «Дозволено к представлению безусловно». Проникнутый пафосом социального обличения роман Толстого стал поводом к появлению трогательной пьесы. В центр инсценировки В. Евдокимова попадают история Катюши с фельдшером и муки Нехлюдова по поводу мнимой измены Катюши. Умиротворение вносят сиделка и тюремный смотритель, восстанавливающие истину. Как в заправской мелодраме, каждая из семи картин «драматических сцен по роману “Воскресение”» имеет ударный подзаголовок: «Расчеты с прошлым», «Оклеветанная»...

Разумеется, перспектива превращения романа в мелодраму менее всего могла привлечь МХАТ.

Актеров и режиссуру Художественного театра в «Воскресении» привлекал прежде всего сам Толстой — художник-обличитель. Это и продиктовало своеобразную форму инсценировки, значительную, а впоследствии и преобладающую роль чтеца в ней.

Чем теснее соприкасался театр с материалом толстовского романа, тем настоятельнее ощущал он необходимость постоянного присутствия, постоянного вмешательства «Лица от автора».

Необходимость раскрытия внутренних противоречий материала, необходимость полемики с толстовством обусловили, таким образом, место Качалова в спектакле. Этого требовала эпоха, отвергнувшая объективизм созерцания во имя пристрастного и действенного отношения к жизни.

4

Включается рампа. За раздвинувшимся занавесом с «чайкой» стоит чтец. Второй занавес — белый, гладкий, без складок — пустой экран, на который падает тень от резко освещенной фигуры чтеца.

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали они эту землю камнями, чтобы ничего не росло на ней, как ни вычищали всякую пробивавшуюся травку... все-таки весна была весной даже и в городе. Солнце грело...» «Но люди, — чтец слегка развел руками и тотчас оборвал жест, — большие, взрослые люди не переставали мучить и обманывать себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира... а священно и важно то, что люди выдумали сами». — «Выдумали, — убежденно повторяет Качалов, — для того, чтобы властвовать друг над другом»¹.

¹ Цитаты из роли «От автора» даются здесь и далее в сценической редакции

«Так, в конторе губернской тюрьмы считалось священным и важным...» С той же эпической плавностью, с какою он только что говорил о весеннем пробуждении природы, Качалов сообщает о прибытии казенной бумаги из окружного суда. Тон рассказчика не меняется, и именно то, что он остается неизменным, придает иное — ироническое и жесткое — звучание дальнейшему повествованию чтеца. Так, буквально с первых минут спектакля, у Качалова — «От автора» начинал звучать один из ведущих мотивов его интерпретации романа. Радостно-острое, всецело захватывающее ощущение красоты и силы жизни, напряженность и полнота восприятия мира соединялись с такой же сильной и глубокой качаловской ненавистью к тому, что уродует, грязнит и портит жизнь. «Умиление и радость весны», возникавшие в первых фразах качаловского вступления, сразу же резко противопоставлялись жестокой казенщине царской России.

Занавес поднимается, открывая первую картину «Воскресения» — «Женскую камеру». Качалов, рассказывая, словно провожает арестантку, проходящую мимо грязных, шумных и вонючих камер; и только тогда, когда Маслова, «измученная долгим переходом, подошла со своими конвойными к зданию окружного суда», чтец, приостановившись на мгновение, вспоминает о Нехлюдове и, «неуловимо переключаясь в иной ритм, чуть растягивая слова, как бы смакуя каждую подробность, описывает его утренний туалет»¹. Речь Качалова приобретает замедленную плавность, округлую барственность интонаций. Голос подчеркнуто, издевательски мягок и бархатен.

Качалов-чтец находится в своеобразном соотношении со всеми другими действующими лицами. Он не играет ни Нехлюдова, ни председателя суда, ни Мариэтт, но лишь несколькими штрихами, двумя-тремя интонациями дает почувствовать самое значительное, самое острое в этих образах, их сущность. Резко высвечивая одну какую-либо подробность, Качалов выбирает именно ту деталь, присутствие которой исключает иное, не качаловское восприятие образа. Так поступает он, знакомя зрителя с Нехлюдовым: что ни произойдет впоследствии с князем Дмитрием Ивановичем, мы не поверим искренности и глубине его переживаний, — слишком памятными останутся бархатные, замедленные и закругленные интонации Качалова, впервые представлявшего его нам.

Критика отмечала «особую интеллектуальную иронию», присущую Качалову — исполнителю роли «От автора». С предельной остротой использовал артист свое ироническое оружие в сценах суда, почти целиком заполняющих собою первый акт. Здесь «Качалов конферирует. Он представляет зрителю действующих лиц. Ирония и язвительность его саркастических комментариев полна скрытого гнева... Его конференс убедительно тенденциозен, он требует немедленной реакции и не оставляет места неопределенности или вялости симпатии»².

В. И. Качалова.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 510.

² Там же, стр. 511.

Качалов вел зрителей не сразу в зал суда, а сначала в кабинет председателя, которого заставлял «несколько неглиже». Председатель, без сюртука, в жилетке с цепочкой, при галстуке и с орденом на шее, делает гимнастические упражнения с гантелями: руки вверх, руки вниз, руки в стороны. Сохраняя очень серьезное, сосредоточенное, даже суровое выражение лица, председатель суда, приседая, осторожно сгибает коленки. Качалов через плечо поглядывает на него с иронической улыбкой; гимнастика продолжается. Качалов, отойдя в сторону, поясняющим тоном замечает: «Председатель пришел в суд рано. Он любил перед заседанием заняться легкой гимнастикой, которая придавала ему чувство бодрости, а сегодня это чувство бодрости было ему особенно необходимо. Нынче утром он получил записку от немки-гувернантки, жившей у них в доме летом...»

Тем же конфиденциальным тоном сообщает чтец интимные подробности жизни всех членов суда, о появлении которых на сцене сам он только что с торжественной официальной краткостью доложил публике. О всех этих людях в хорошо вычищенных мундирах, людях респектабельных и солидных, уважаемых по должности, чтецу известно что-то очень не солидное и не респектабельное, а впрочем, столь же для них привычное, как вист или посещение судебных заседаний. Качалов очень ровно, очень легким и естественным тоном, как о чем-то само собой разумеющемся, рассказывает о том, что председатель торопится окончить дело к четырем часам, чтобы успеть заехать в гостиницу к своей рыженькой Кларе; и о том, что первый член суда, человек очень аккуратный и нравственный, «нынче утром имел неприятное столкновение с женой» из-за потраченных ею денег; и о том, что Бреве, товарищ прокурора, не успел прочесть дела об отравлении, по которому ему сейчас нужно выступать обвинителем, а не успел он прочесть этого дела потому, что ночью с товарищами провожал сослуживца, много пили и играли в карты, а потом поехали к женщинам, в публичный дом; и о том, что второй член суда, Матвей Никитич, страдающий катаром желудка, потому опоздал, что с нынешнего дня начал, по совету доктора, новый режим, который и задержал его дома дольше обыкновенного, — а так как он пришел наконец-то, хоть и с опозданием, — можно начинать.

Поворот круга — из кабинета председателя в зал суда. Казенный классицизм. Огромный, в рост, портрет «государя императора». Александр III стоит на портрете в точно таком же зале, разительно похожем на тот, куда мы попали: серый, затоптанный паркет и колонны, массивные, как сам император. Театр углублял свое раскрытие «комедии суда», подчеркивая противоречие между казенной, помпезной внушительностью царского судопроизводства и внутренней пустотой, полнейшим ничтожеством людей, которым поручено вершить человеческие судьбы.

Чтец остается на сцене. Стоя у края портала, он молча следит за всем происходящим. Только изредка, словно призывая зрителя к вниманию, он произносит несколько слов и тут же обрывает себя, слушает дальше. Он замечает, как ежится в своем кресле узнавший Катюшу Нехлюдов, замечает, как остановился на нем взгляд подсудимой, — «неужели узнала... Нет,

отвернулась...»

От его иронического и гневного внимания не ускользает ни одна подробность. Председатель, вежливо наклонившись, слушает, что доверительно шепчет ему второй член суда. Товарищ прокурора, опершись руками о край стола и подавшись вперед, замер в стойке над какой-то уликой. Качалов бросает на них короткий взгляд. И поясняет зрительному залу: «Совещание между председателем и членом суда было о том, что член этот опять почувствовал легкое расстройство желудка и желал сделать себе массаж и выпить капель. Об этом он и сообщил председателю».

Но то, что замечает чтец, слишком волнует его и нас, чтобы он мог оставаться только язвительным. Когда белый занавес отделяет от зрительного зала зал суда, Качалов сходит в партер и останавливается у рамп, против центрального прохода. «Да, да, это была она», — убежденно и задумчиво произносит он, как будто вспоминая и сравнивая нынешнюю арестантку с той прелестной и невинной девочкой, которую десять лет назад знал Нехлюдов.

«Катюше Масловой минуло всего 16 лет, когда к ее старым барышням помещицам, у которых она жила в качестве воспитанницы-горничной, приехал погостить их племянник — студент, молодой, красивый князь Нехлюдов. И Катюша, не смея ни ему, ни даже самой себе признаться в этом, влюбилась в него», — точно сам прислушиваясь к своим словам, бережно и негромко говорит Качалов. Не затягивая паузы, чтец продолжает: «Потом, через два года, опять этот племянник заехал к своим тетушкам уже офицером, по дороге в армию, в турецкую кампанию, пробыл у них четыре дня и накануне своего отъезда соблазнил влюбившуюся в него Катюшу. Уехал. Через пять месяцев после этого Катюша узнала наверное, что она беременна, и старые барышни помещицы, очень недовольные ею, отпустили ее».

Качалов рассказывает все это, не позволяя себе торопиться, как бы заставляя себя и других вглядываться в каждое слово, настаивая на оценке всего происшедшего, хотя бы теперь, когда «эта удивительная встреча на суде» напомнила Нехлюдову «обо всем и уже требовала от него признания своей бессердечности, жестокости и (Качалов подыскивает слово, наиболее честное, и точное) — даже подлости».

Белый занавес поднимается, и чтец снова занимает место на ступенях правого схода в зал; на сцене снова весь состав суда и присяжные в своих креслах. Слово предоставляется обвинителю. Брове медленно встает, грациозно надевая золотое пенсне и наливая себе воды из графина. Опираясь рукой на стол и слегка склонив голову на бочок, он победоносно оглядывает присяжных.

«Товарищ прокурора был от природы глуп и, сверх того, имел несчастье окончить гимназию с золотой медалью, — кротко и безнадежно замечает чтец, — и потому был в высшей степени самоуверен, доволен собой, чему еще способствовал его успех у дам, ну и вследствие всего этого был уж глуп чрезвычайно».

Качалов, наклонив голову, минуту слушает, как товарищ прокурора, искусно модулируя голос, говорит то нежно и вкрадчиво, то настойчиво-деловито, то, взлетев на октаву выше, с визгом низвергается оттуда на

обвиняемых, — и неслышно уходит в правую кулису. Прокурор глуп настолько, что не нуждается в комментаторе. Поворачивающийся круг увозит болтливого обвинителя; последние слова его едва долетают, слышны отдельные выкрики.

Качалову принадлежат в спектакле сложные и многообразные обязанности. Критика готова была признать роль «От автора» — «наиболее трудной из всех ролей Качалова, если только это роль», наиболее сложным «из созданных им образов, если только это образ»¹. Что, собственно, могло породить сомнение, заслуживает ли создание Качалова наименования роли и образа? Где тот критерий, на основании которого мы отличаем понятие «сценический образ» от всех иных смежных понятий? Качалов в «Воскресении» — не абстрагированный обличительный мотив романа, не олицетворенный социальный анализ, — это человек и характер.

«Необычайно удачно было то, — писал А. В. Луначарский, — что он придал своему комментарию характер интимности и импровизации. Это — человек, который очень мягко и непринужденно, без нажима, без педалей, беседует с публикой, зрительным залом о том, что происходит на сцене, в то же время, однако, постоянно давая понять, что эти происходящие там события крайне для нас важны, включая сюда и его самого»².

Эта качаловская «личная заинтересованность» делала предельно эмоциональным и доходчивым его комментарий ко всем событиям спектакля. И эта же личная, человеческая заинтересованность в событиях, в судьбе героев давала безусловное оправдание присутствию Качалова на подмостках. Качалов на сцене не только потому, что это нужно нам, что зрительному залу нужны его язвительные комментарии к страстным обличениям, но и потому, что это человечески нужно ему самому, что он не может предоставить делу идти своим чередом; он сможет уйти лишь в конце, когда в спектакле возникнут люди, которым он передаст свои права и обязанности.

Качалов — «Лицо от автора» — это образ, человеческий характер, обладающий своей логикой поведения, своим меняющимся и крепнущим отношением к другим действующим лицам; отсюда богатство интонаций чтеца — от язвительной сухости иронического докладчика до сдержанного, глубокого лиризма.

Зритель верит Качалову безусловно. И Качалов верит зрителю, ищет встречи и единения с ним. Неслучайно так часто на протяжении спектакля он остается наедине со зрительным залом, с глазу на глаз.

Чтец привлекает к суду и ответу конкретных виновников несчастья Масловой. Но он требует в присяжные весь зрительный зал, делает нас свидетелями обвинения, настаивает на безусловной четкости решения. Начав со всех этих Бреве, членов суда и прочих, чтец переключает свет своего обличения (почта неуловим момент этого переключения) — и пред его судом и следствием встает вся царская Россия. В устах Качалова звучит «беспощадная критика

¹ С. Дурылин. В. И. Качалов. «Искусство», 1944, стр. 50.

² А. В. Луначарский. «Воскресение» в Художественном театре. «Красная газета», 3 февраля 1930 г.

капиталистической эксплуатации, разоблачение правительственных насилий, комедии суда и государственного управления»¹, — та содержащаяся в творчестве Толстого мощная критика царизма, которая восхищала Ленина. Качалов действительно выступает от автора, — от лица того могучего художника, который «обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь»².

Качалову — «Лицу от автора» было постоянно присуще умение находить мостки от частного к общему, от случившегося на глазах несправедливого дела — к большой социальной несправедливости; и здесь качаловский комментарий отличался огромной силой чувства и убедительностью.

Тусклые, высокие стены женской камеры. Красноватое небо за тяжелым решетчатым переплетом окна. Перебранка. Угрожая кулаками и надвигаясь друг на друга, взвизгивают арестантки. Скверная бабья драка; женщины хватают друг друга за грудь, за волосы, кричат, задыхаясь от гнева. Отворяются двери. Начальственно рявкает надзиратель. Дерущиеся отскочили друг от друга. Рыжая женщина, хлюпая и жалуясь, запахивает разорванную на груди кофту. Плачет, прижавшись к матеря, девочка корчемницы.

Чтец — Качалов вошел слева, никем не замеченный. Камера успокаивается понемногу. Арестантки укладываются на ночь. Горбатая старушка, став на колени, начинает истово молиться на сон грядущий. Громко всхлипывая и причитая, улеглась слева на нарах Рыжая. Перебранка постепенно затихает. И наступает тишина.

«Катюша лежала и все думала о том, что она каторжная, — отчетливо и медленно, оценивая последнее слово, произносит чтец. — Ее уже два раза сегодня назвали так, она не могла привыкнуть к этой мысли».

Маслова повернулась на нарах. Остальные все уже спят, только продолжает молиться горбатая старушка, кладя поклоны и долго и ласково усовещевая бога.

Качалов молча слушает, прислонившись спиной к тюремной стене и глядя прямо перед собой.

Слышны всхлипывания. «Это были сдержанные рыдания рыжей женщины», — прерывая молчание, произносит Качалов. Он думал сейчас не о ней, не о Рыжей; но ее плач, ее обида перекликаются с его мыслями. «Рыжая плакала оттого, что ее сейчас обругали, прибили и не дали ей вина, которого ей так хотелось», — говорит Качалов. И так же строго и просто добавляет: «Плакала она и о том, что она во всей своей жизни ничего не видела, кроме ругательств, насмешек, оскорблений и побоев». Он с горечью рассказывает о том, чем кончилась ее давнишняя любовь к вору Федьке Молоденкову.

¹ В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15, стр. 180.

² В. И. Ленин. Лев Толстой и современное рабочее движение. Соч., т. 16, стр. 301.

Качалов говорит далее о конце еще одной любви — чистой и поэтической любви Катюши к князю Нехлюдову. Одно звено цепляется за другое, — звенья в цепи большого, непрощенного социального преступления.

Белый занавес закрывает уснувшую женскую камеру. Качалов по левому сходу спускается в зрительный зал. Стоя в партере, у середины рампы, он продолжает рассказ.

Качалов рядом. Он в своей темно-синей тужурке с выглядывающим белым краешком воротника. Предельно лаконичны его мимика и жестикуляция. Прекрасное, умное, знакомое лицо не изменено гримом. Вслушиваясь в качаловские интонации, зритель как бы сам с поразительной, физической остротой начинал вспоминать все, что случилось «той ужасной темной ночью», когда Нехлюдов, проезжая мимо имения, не заехал к тетушкам. И крупные, теплые капли осеннего дождя в темноте, и лес, в котором было темно, как в печи, и мокрая дощатая платформа маленькой станции, и особенно яркий свет в окнах вагона первого класса, — все, что с мучительной четкостью запомнилось Катюше, возникает и в нашей памяти. Когда Качалов говорит, как Катюша, узнав сидящего в купе Нехлюдова, стукнула в окно зазябшей рукой, как она прижалась к стеклу лицом, как дернулся, сдвинутый первым толчком, вагон, — чтец сам как будто не только видит описываемое, но и живет в том физическом самочувствии, о котором он рассказывает. Отсюда — исключительная эмоциональная доходчивость его рассказа. Сохраняя строгую внешнюю сдержанность, чтец какую-то долю минуты внутренне действует в образе Катюши, торопящейся догнать уходящий поезд.

«Поезд прибавлял ходу, и Катюша уже бежала по мокрым доскам платформы и насилу удержалась, чтобы не упасть, когда платформа вдруг кончилась и она сбегала по ступеням на землю. Вагон первого класса — с Нехлюдовым — был уже далеко впереди, мимо нее бежали вагоны второго класса, потом еще быстрее побежали вагоны третьего класса, но и Катюша бежала из последних сил».

Нарастание ритма передает не только убыстренное движение набирающего скорость поезда; ритм показывает, как сгущается и доходит до предела нарастающее, захватывающее чувство отчаяния, от которого бессознательно пытается убежать Катюша. И только когда все уже кончено, поезд промчался и вдали тускло мелькают красные фонари последнего вагона, — слушателя охватывает острое чувство безысходности катюшиного горя.

Глубокая, страстная заинтересованность Качалова-чтеца в судьбе героини превращает его сочувствие в сопереживание. «Вот он рассказывает о Катюше, лежащей на черной земле под дождем и ветром, только что подумавшей о самоубийстве... “Но тут ребенок, его ребенок, который был в ней, вдруг вздрогнул, стукнулся, потом плавно потянулся и опять застучал чем-то тонким, острым и нежным”. Он играет Катюшу, когда прислушивается к этим движениям ребенка. Или когда почти кричит за нее: “У-е-е-ехал!” вслед уносящемуся поезду. Играет — и не играет: он внутренне действует в образе Катюши, но внешне довольствуется намеком на физическое проявление владеющих ею чувств. Проходит секунда слияния с образом, и Качалов вновь

отходит от него... И кажется, что в силе и полноте этих слияний Качалов находит свое право на возмущенное и жестокое разоблачение Нехлюдова и на сочувствие Катюше, свое право доводить и то и другое до пределов патетики, до страстности приговора, обрушенного на мир, в котором они живут»¹.

После куска «На станции» с особенной силой звучит у Качалова сцена в кабинете у Нехлюдова. Эта сцена, пожалуй, может быть названа центральной сценой спектакля. Ее значение определяется не только великолепием качаловского мастерства, именно здесь достигающего наивысшего художественного подъема. Огромно идейное значение сцены, идейный смысл противопоставления Качалова — лица «от автора» — Нехлюдову. Непримиимость их внутренней полемики составляет пафос спектакля «Воскресение» в Художественном театре. Глубоко ошибались те рецензенты, которые, не разобравшись в сущности сцены в кабинете Нехлюдова, поспешили счесть неверным ее режиссерское решение. Им казалось, что роль Качалова здесь заключается в том, чтобы раскрыть психологические ходы раскаяния Нехлюдова, и этим исчерпана. В статьях, естественно, появлялись недоуменные вопросы, почему же не исполнителю роли Нехлюдову, не Ершову, а лицу «от автора» поручено сделать это, почему вся глубина мыслей, вся поэзия воспоминаний принадлежит Качалову, а не Нехлюдову — Ершову. Критикам можно было только посоветовать глубже разобраться в замысле Художественного театра, в его существе. Качалов вовсе не присваивал себе права передать душевное состояние Нехлюдова, — в его задачи входило иное: не раскрытие, но разоблачение, не объективная передача мыслей, но полемика и опровержение этих мыслей. Так понимали свою задачу артист и театр. Поэтому Качалову, а не Нехлюдову принадлежала ведущая роль в центральной сцене спектакля.

Полемика с Нехлюдовым была полемикой с толстовством. Нехлюдов — образ, органически возникший в творчестве Толстого, образ в известной мере автобиографический для Толстого-философа. Недаром именно Нехлюдову приписывает писатель авторство «Люцерна» — собственных биографических записок. Нетрудно установить внутренние связи между фигурой Нехлюдова из «Воскресения» и его однофамильцем из «Юности»; Нехлюдов в «Воскресении» как будто записывает свои переживания в тот же дневник, который он завел, будучи еще героем «Юности». Толстой-моралист радуется, что герой его снова начинает «держат в порядке свою душевную бухгалтерию и подводить различные итоги в приходо-расходной книге грехов и добродетелей»², — как иронизировал Писарев. Толстой рассматривает «выражение души» кающегося соблазителя Катюши с чувством удовлетворения, с определенным сочувствием следит за его переживаниями.

И Качалов — уже не только от лица автора, но и от лица своего искусства, от лица своей эпохи, от своего лица — вступает в спор с Нехлюдовым.

¹ «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I, стр. 512 и 514.

² Д. И. Писарев. Промахи незрелой мысли (цит. по сб. «Л. Н. Толстой в русской критике», издание второе, дополненное, Гослитиздат, 1952, стр. 173).

Раздвоение Толстого, его противоречивость, гениально раскрытые Лениным, получали на сцене МХАТ конкретное, реальное воплощение. Нехлюдов — Ершов оказывался в роли высмеянного Лениным толстовца, «хлюпика», который ест вместо мяса рисовые котлетки во имя нравственного самоусовершенствования. Качалов закреплял за собою все права Толстого — обличителя безобразной действительности, трезвого реалиста и критика, того Толстого, который, по ленинским словам, принадлежит будущему. Но Качалов обладал еще более широкими правами, воплощая не только Толстого, но и ленинское, партийное понимание творчества Толстого. Он был беспощадно последователен, ведя полемику с Нехлюдовым, со слабостью, безжизненностью и порочностью философской концепции Толстого.

Качалов превращает князя Нехлюдова в «пустое место», как писал один из рецензентов. Качалов намеренно лишает Нехлюдова доверия, он не верит в его боль, в его раскаяние, в его искренность, не верит в его воскресение. Качалов знает, что Нехлюдов по сути дела испытывает не муки, а неудобства совести; нарушен его душевный комфорт. Голос совести Нехлюдова слишком неглубок по тембру, слишком узок по диапазону. Голос Качалова всей своей глубиной и мощностью перекрывает его; и понимание чувств и мыслей героя превращается с неизбежностью в развенчание, разоблачение этих мыслей и чувств.

Своеобразной «заготовкой» для качаловского подхода к Нехлюдову было исполнение Качаловым роли Каренина в «Живом труп». Нехлюдов, подобно Каренину, воплощенная порядочность, воплощенная чистоплотность, человек с прекрасно вычищенными и выполосканными этическими принципами. В самом начале спектакля, впервые знакомя зрителей с Нехлюдовым, Качалов с саркастической обстоятельностью рассказывает о подробностях его тщательного, просмакованного утреннего туалета. Во втором акте чтец снова становится свидетелем туалета Нехлюдова, на этот раз туалета нравственного. И к этому нравственному охорашиванию, к этой «нравственной гимнастике», по определению Писарева, Качалов относится с беспощадной язвительностью.

Рассказ об игре в горелки, рассказ о заутрене — не воспоминание Нехлюдова, но воспоминание Качалова. Так воспринимает слушатель. Нехлюдову не дано этой чудесной свежести ощущений, этой удивительной точности интонаций — не он, а Качалов заметил черные и блестящие, как мокрая смородина, глаза Катюши, не он, а Качалов заметил неглубокую, заросшую крапивой, канавку за кустами сирени и сохранил в памяти белое с голубым пояском катюшино платье, красный бантик в черных волосах, праздничное золото иконостаса и высокие голоса певчих.

И уж совсем не воспоминание Нехлюдова и даже не воспоминание Качалова — рассказ обо «всем этом ужасном деле», о ночи ледохода. Это уже не свидетельские показания. Это обвинительная речь. Меняются ритмы. Теперь речь Качалова приобретает тревожное и напряженное звучание. Ритм все точнее и суше; постепенно и напряженно нарастает убыстрение темпа. Качалов сейчас на сцене, рядом с Нехлюдовым, у него за спиной. Но такая мизансцена нужна режиссеру лишь для того, чтобы, сблизив, сопоставив эти фигуры, еще резче дать почувствовать их контрастность. Сопоставление ведет к

противопоставлению.

Если для Толстого Нехлюдов автобиографичен, то отношение к нему Качалова складывается иначе. Качалов относится к нему гораздо жестче и непримиримее, чем Толстой. Он не снимает с Нехлюдова его вины. Широкое социальное обвинение совпадает с обвинением, предъявленным лично герою.

После того, как чтец напоминает ему и нам о конверте со сторублевой ассигнацией, о том, как князь торопливо сунул его Катюше на прощанье, Нехлюдов — Ершов болезненно и брезгливо морщится: «Ах, ах, какая гадость! Только мерзавец, негодяй мог так сделать. И я, я — тот негодяй и тот мерзавец., Да неужели, в самом деле, неужели я тот негодяй?!» — «А то кто же? — тихо и резко, стоя у самого портала, через всю сцену бросает ему Качалов. — Да разве это одно?..»

Слезы раскаяния Нехлюдова не умиротворяют, не умилят Качалова — «От автора», «потому что это — слезы умиления над самим собой, над своей добродетелью». У Толстого эта, вторая, половина фразы уравновешена первой — «хорошие слезы, потому что это слезы радости пробуждения в нем чего-то хорошего». Но для Качалова бесспорна только весомость обвинения, и вторая часть фразы перевешивает безусловно. Ею он подводит итоги.

«Как хорошо, как хорошо!» — распахнув окно и полной грудью вдыхая свежий утренний воздух, говорит Нехлюдов. Но как опровержение, — поворот сценического круга. Картины «Ворота тюрьмы», «Посетительская», «Контора», «Камера» сменяют одна другую. Одна за другой возникают картины несправедливости, горя, социальной лжи.

Сценическая композиция материала романа неслучайна. Режиссер именно такой группировкой сцен подтверждает качаловское суждение о герое и еще более усиливает качаловскую полемику с Нехлюдовым. Там, где для Нехлюдова уже финал, уже более или менее счастливая концовка, поскольку его душа обретает вновь желанное равновесие, перейдя на диету психологических рисовых котлеток, там ни Качалов, ни театр не поставят точки. Качалов и театр знали: «Толстой смешок, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества, — и поэтому совсем мизерны заграничные и русские “толстовцы”, пожелавшие превратить в догму как раз самую слабую сторону его учения»¹, — поэтому мизерен и жалок Нехлюдов. «Воскресение» Нехлюдова столь же лживо и мертвенно, как мертвенно и лживо богослужение в тюремной церкви, о котором с такой жестокой иронической обстоятельностью рассказывает Качалов Показывая в сменяющихся эпизодах горе и обиды народа, всю глубину социальной несправедливости, режиссер снова подчеркивает то, что уже отметил суровый и язвительный взгляд Качалова: неспособность и эгоистичность решений Нехлюдова, бесплодность и безжизненность толстовства.

Единство принципов исполнения Качалова и режиссерского решения спектакля почему-то до сих пор упускается из виду. В критических отзывах,

¹ В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15, стр. 183.

современных выпуску «Воскресения», этот вопрос или не был освещен вовсе, или получил освещение неверное. Читая иную рецензию, можно было бы прийти к ошибочному выводу об изолированном, подчеркнуто обособленном положении Качалова в общем строе постановки. По-видимому, причиной этих неверных суждений было своего рода смешение впечатлений. Качалов в качестве «лица от автора» был намеренно противопоставлен группе действующих лиц. Качалов, действительно, был обособлен и от Нехлюдова и от всего образа мыслей и действий людей нехлюдовского круга. Но нельзя на этом основании делать вывод о принципиальном расхождении замысла Качалова с общим замыслом постановки. Органичность участия Качалова в «Воскресении» едва ли нуждается в особых доказательствах: она очевидна. Качалов — «От автора» и режиссер объединены и общей социально-философской задачей и общими художественными принципами ее решения.

Подобно Качалову, Немирович-Данченко экономен в мизансценах. Сценический рисунок несуетлив и сдержан. Так же лаконично и конкретно говорит о самом главном и оформление спектакля, великолепно выполненное художником В. В. Дмитриевым. Декорации не вдаются в подробности. Официальная сухость линий в зале суда, тяжеловесные колонны и тяжеловесный император на парадном портрете; как логическое продолжение залы суда — тюрьма, с ее высокими, тусклыми стенами и тусклым, красноватым небом за решетками. В картине «Деревня» из-за убогого дощатого забора видна весенняя березовая рощица, такая зеленая и нежная, что о ней невозможно было бы и подумать в сценах суда, тюрьмы, конторы; декорации подчеркивают контраст, о котором в самом начале спектакля говорит Качалов, контраст казенного цинизма с «умилением и радостью» весны.

И декорации Дмитриева и вся режиссерская интерпретация были свободны от натуралистической мелочности и давали резкие и точные обобщения изображаемого, согласные с обобщающей и резкой точностью определений Качалова. Так же совпадают иронические интонации Качалова с острыми режиссерскими акцентами во многих сценах, например, в сцене суда.

Качаловский комментарий к поведению Нехлюдова по сути дела заканчивается сценой у графини Чарской.

Чтец отсутствовал долгое время. Эпизоды в конторе, в тюрьме, в деревне шли без его участия. Но функции Качалова в спектакле заключались не только в его личном комментарии; не только самому истолковать, но и настоять на своем толковании, заставить нас думать в указанном им направлении, — так может быть сформулирована одна из основных задач «Лица от автора». Качалов обязывает зрителя оценивать и судить сценические события, он устанавливает свою, качаловскую, точку зрения на все происходящее. «Мне нужно было заразить зрителя своим отношением к происходящему», — писал Качалов о своей роли в «Воскресении». Это удавалось ему в полной мере. Даже молчание Качалова, одно присутствие его заставляло зрителей более настороженно смотреть на сцену, напоминало о необходимости выводов и решений. Так, в сцене у Матрены Качалов, впервые после длительного перерыва снова приходящий в зал, не произносит ни слова.

Старуха ловко и певуче, подбирая слова покруглее, рассказывает, как «зачиврел ребеночек Катерины». Чтец молча слушает ее ласковые и благополучные интонации, присев на ступеньку левого схода в зал. И то, как молчаливо и внимательно слушает Качалов расспросы Нехлюдова и рассказ Матрены, пристально следя одновременно за залом и за сценой, обязывает и зрителя глубже разобраться в значении происходящего.

Характерна последовательность сцен у Матрены и у графини. Сунув Матрене десятирублевую бумажку, Нехлюдов как бы откупается — дешево! — от прошлого, от чуждого, что по неприятному стечению обстоятельств оказалось связанным с его жизнью, — и идет к «своим». Сцена у графини Чарской — сцена у своих. Нехлюдов именно здесь, в серо-голубой гостиной графини, чувствует себя наиболее естественно и «по-родственному». Здесь все хорошо знакомо, хорошо устоялось и вообще хорошо для Нехлюдова.

Сцены «У Матрены» и «У графини» в инсценировке связаны довольно значительным куском толстовского текста: «Люди, как реки...» Но этот соединительный текстовый кусок в спектакле МХАТ казался излишним — настолько тесно были «пригнаны» друг к другу не нуждающиеся в дополнительных креплениях сцены, настолько последователен был уход Нехлюдова из деревенской избы, куда завела его нечистая совесть, в петербургскую гостиную.

Отрывок «Люди, как реки...» был сохранен в спектакле, но это место оказывалось наиболее слабым. Неудача имела весомые причины, не только чисто композиционного, но идейного порядка. Качалов, читая этот отрывок, не находил здесь внутренней глубины, которая чувствовалась во всех других моментах его исполнения, — не находил и найти не мог. Мораль, заключенная в данном текстовом куске, звучала не по-качаловски, шла вразрез с истолкованием романа, выдвинутым театром. Не мог и не должен был Качалов от своего лица убежденно проповедовать толстовские положения: «Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие... У некоторых людей эти перемены бывают особенно резки. К таким людям принадлежал и Нехлюдов». Если бы эти слова были акцентированы как основная философская «посылка» произведения, они могли бы снять социально-обличительный пафос, конкретность социального обвинения. Перипетии душевного состояния Нехлюдова попали бы в центр внимания театра; был бы искажен весь замысел, согласно которому не сложности «воскресения» князя Нехлюдова составляли основной интерес, но социальный анализ и обличение.

Для Качалова поэтому основным и важным становился не этот отрывок, с его расплывчатой общечеловечностью, но другой, кратко и точно разоблачающий «нехлюдовщину» как философское и социальное явление: «Петербург, весь Петербург, вся сила привычек прошлого, вся власть родственных и дружеских отношений влекли его в ту привычную и благоустроенную среду, где люди так старательно отгораживали себя от страданий, которые несли на себе миллионы людей другой среды». Эти слова произносились Качаловым как итог, как заключение по делу Нехлюдова, как

расшифровка качаловского резкого и нетерпеливого жеста, с которым он уходил из гостиной графини Чарской.

Чтец зашел сюда как бы случайно; застал князя и Мариэтт за беседой и остановился у левой стороны портала. Нехлюдов пододвигает маленький чайный столик на высоких ножках. Мариэтт, разливая чай и помешивая ложечкой в чашке, слушает, как Нехлюдов рассказывает о страданиях народа, о жестокой нищете. Она кокетничает и сокрушается. Оба — Нехлюдов и Мариэтт — говорят одним тоном, одинаково прочувствованно лгут. И когда Мариэтт, обволакивая собеседника взором, вторит ему ласковым и лживым голосом: «Какая в этом большая правда! Как я вас понимаю», — Качалов, который действительно все понимает, как бы говорит: какая в этом большая ложь! — во всем том, что говорит, делает, чувствует Нехлюдов.

Мариэтт и Нехлюдов прощаются. Она смотрит на него долгим, значительным взглядом, он жадно вновь и вновь целует ее пальцы. Качалов с досадой, безнадежно махнув рукой, уходит отсюда.

Занавес опустился. И до Нехлюдова, который уже окончательно оценен качаловским нетерпеливым жестом, нет нам больше дела. Задача Качалова — сокрушительная полемика с героем, носителем толстовской философии, — эта задача решена исчерпывающе.

В четвертом акте участие Качалова меньше чувствуется, чем в актах предыдущих. В спектакль вступила новая действующая сила — «политические». Материал инсценируемого романа не давал театру полной возможности показать людей революции; «Воскресение» изображает революционеров в освещении очень специфическом, с тех позиций общечеловеческой, «абсолютной» морали, с каких Толстой безуспешно стремился разобраться в сложной общественной ситуации девяностых годов. Как указывал Ленин, «Толстой не мог абсолютно понять ни рабочего движения и его роли в борьбе за социализм, ни русской революции...»¹. В «Воскресении» эта слабая сторона творчества писателя сказалась в полной мере. Не позволяя себе искажать Толстого, механически изменять текст и композицию его романа, Художественный театр находился, работая над финальным актом спектакля, в затруднительном положении. Нельзя сказать, что трудности оказались преодоленными полностью. Но принципиальное решение было найдено верное, и осуществление его снова было поручено Качалову.

Качаловские функции обличителя и истолкователя передавались «политическим». Если Катюша до сих пор находилась под своеобразной защитой чтеца, взволнованного и кровно заинтересованного ее судьбой, то теперь ее, окрепшую и духовно выправившуюся, он мог смело поручить дружбе и опеке «политических». В самом спектакле возникала сила, появлялись герои, знавшие и судившие то, что до сих пор в спектакле знал и судил один Качалов. Уже намечалось и большее: за «политическими» утверждалось право на непосредственное вмешательство в судьбу Катюши — право, которого был

¹ В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15, стр. 183.

лишен чтец.

Четвертый акт в «Воскресении» был, пожалуй, наиболее «подвижным» и меняющимся; именно он наиболее заметно варьировался от представления к представлению, от сезона к сезону. Если по Толстому и по первым спектаклям революционер Крыльцов после рассказа о смертной казни в болезненном исступлении, задыхаясь от ненависти и разрывающего грудь кашля, выкрикивал: «Нет, это не люди, те, которые могут делать то, что они делают», то позднее, хотя бы в радиоспектакле 1935 года, у Хмелева — Крыльцова послышались другие ноты. Слова: «Нет, это не люди» уже не были воплем измученного, издерганного человека, — они прозвучали тихо и резко, как твердый, бесповоротный вывод, убежденное утверждение необходимости прямой борьбы с врагом, убежденное опровержение толстовского непротивления злу. Качаловская полемика с Нехлюдовым-толстовцем была, в иной уже плоскости, продолжена и завершена Хмелевым — Крыльцовым. Уступая свое место «политическим», Качалов тем самым доводил до конца свою роль в спектакле.

— Партия, марш! — по окрику конвойного офицера приходит в движение группа заключенных.

Скрипят телеги, негромко начинается песня.

Снег идет все гуще; постепенно темнеет, и сквозь сгущающуюся тьму видны только смутные очертания уходящих вдаль телеграфных столбов.

Чтец долгим взглядом провожал отправляемых по этапу каторжан, провожал постепенно стихающую песню. И когда зрители напряженно вслушивались в заключительные слова Качалова, в их воображении вставляли не только те люди, с которыми свел их спектакль, но и «сотни и тысячи других замученных в тюрьмах людей, наиболее горячих, возбудимых и сильных, которых тупые и равнодушные или сумасшедшие, исступленные в своей злобе генералы, прокуроры, смотрители, жандармы гнали по этапам и запирали в тюрьмы за то, что те пытались мешать всей этой своре грабить и обманывать народ».

Все чаще и чаще вспоминались Нехлюдову простые слова Катюши: «Обижен народ». «Уж очень обижен простой народ», — эти последние слова, заканчивающие спектакль, Качалов произносил после мгновенного раздумья, произносил от себя.

Обида народная, — вот о чем был спектакль Художественного театра, вот о чем рассказывал Качалов, все расширяя свои комментарии, идя от повествования о конкретной, личной катюшиной боли и обиде ко все более обобщающему и жесткому обличению социальной несправедливости. Спектакль перерастал первоначально намеченную тему. Победив Толстого-моралиста, Качалов и театр по-новому раскрывали гениального художника Толстого, который, по словам Ленина, «отразил накипевшую ненависть, созревшее стремление к лучшему, желание избавиться от прошлого...»¹

¹ В. И. Ленин. Лев Толстой, как зеркало русской революции. Соч., т. 15, стр. 185.

Огромно значение спектакля «Воскресение» в истории Художественного театра и в артистической биографии Качалова. Роль «От автора» соединяла страстный и мужественный качаловский гуманизм, его поэтическое жизнелюбие — с острой сатирической силой, с беспощадностью разоблачения лицемерного и преступного буржуазного мира; роль «От автора» утверждала в искусстве Качалова принципы партийной пристрастности и непримиримости. В великолепном творческом наследии Качалова среди созданных им бессмертных образов роль «От автора» остается одним из самых сильных, самых глубоких и близких народу созданий великого артиста.

В. Я. Виленкин
В. И. КАЧАЛОВ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ

1

Выступления на концертной эстраде нередко занимают значительное место в жизни драматических актеров. Зритель всегда радуется возможности увидеть артиста, которого он любит и ценит, как бы еще ближе, чем со сцены, без декораций, костюма и грима, в ярком парадном освещении концертного зала. Способность актера перевоплотиться в драматургический образ буквально на глазах у зрителя, жить и действовать в этом образе на эстраде, часто даже без партнеров и без каких-либо внешних вспомогательных средств, — особенно волнует зрителя, раскрывая перед ним самое существо театра, его могущество. Для актера же эти выступления важны и дороги и потому, что значительно расширяют пределы его обычной аудитории, и потому, что создают благоприятную обстановку для особенно интимного творческого общения со зрителем. Однако, за редкими исключениями, эстрада все еще остается для драматического актера лишь дополнением к его основной деятельности — на сцене театра. Даже если он участвует в концертах постоянно, а не эпизодически, даже если он выступает в самостоятельных «творческих вечерах», он чаще всего ограничивается тем, что выносит на эстраду фрагменты своего привычного сценического репертуара. Неожиданное, необычное, по-новому раскрывающее творческую индивидуальность, редко появляется в концертных программах драматического актера.

Для Качалова концертная эстрада была не только ценной, но и совершенно равноценной театру частью его творческой жизни. Можно даже утверждать, что в последние годы именно здесь, на эстраде, были сосредоточены его основные интересы, поиски и мечты.

Почти через всю жизнь Качалова проходит это его увлечение концертной эстрадой, ее широкими, разнообразными возможностями. Современному театроведению еще предстоит подробно описать и оценить этот неустанный, непрерывный труд Качалова, обогащавший русское сценическое искусство на протяжении десятилетий, а в советскую эпоху превратившийся в могучий творческий взлет художника-новатора. Этот путь значителен от начала до конца.

Качалов на эстраде не знал обычной робости первых творческих попыток. Даже в дореволюционные годы он редко уходил в сторону от проблем общественной жизни своей родины. Недаром концерты Качалова, устраиваемые им для молодежи, для студенчества, приобрели в свое время такую широкую популярность.

В начале своего пути Качалов был вдохновенным исполнителем горьковской «Песни о Буревестнике», он приносил на концертную эстраду лирику Пушкина, свободолюбивые строфы Мицкевича, тревожные и горестные раздумья Некрасовского «Рыцаря на час» и только что написанные стихи о России Александра Блока. Он окончил свой путь знаменитыми «качаловскими вечерами», которые были широко доступны миллионам советских людей в зрительном зале Художественного театра и в колхозном клубе, в Колонном зале Дома Союзов и в подшефных театру частях Советской Армии, в заводских цехах и в аудитории Московского университета. Радио доносило голос Качалова из столичного концертного зала или со сцены Художественного театра в самые отдаленные уголки нашей страны. Эти «качаловские вечера» поражали не только необыкновенным богатством и диапазоном репертуара, специально подготовленного для эстрады; здесь создавались новые жанры и новые формы актерского творчества, и Качалов утверждал их с такой же страстностью, с какой он пропагандировал с эстрады идеи и образы молодой советской поэзии.

Часто спорят о том, кем был преимущественно Качалов, выступая в концертах: актером или чтецом? Вряд ли следует решать этот вопрос схоластически, путем отвлеченного анализа технических приемов Качалова на эстраде. Для наших молодых актеров и мастеров художественного чтения гораздо важнее творчески воспринять Качалова на концертной эстраде в неразделимом слиянии его любви к русскому выразительному поэтическому слову с его темпераментом и глубиной актера-мыслителя, с его всесторонней артистической культурой. Этот синтез был сущностью Качалова в его концертных выступлениях. Он выходил на эстраду не ради мастерского «художественного чтения» и не ради виртуозной актерской игры. Он выходил на эстраду и брал на себя еще не изведенные ни актером, ни чтецом задачи только тогда, когда он чувствовал, что сценические образы не исчерпывают до конца его отношения к жизни и к людям. Он искал на эстраде новые выразительные средства для нового утверждения своей творческой воли, как подлинный художник-ггтонист советской эпохи.

Он имел *право* провести наедине со зрителем целый ряд вечеров, не нуждаясь ни в декорациях, ни в костюмах, ни в гриме. Вот почему так долго не расходились после «качаловских вечеров» толпы возбужденной, взволнованной молодежи, а на другой день летели к нему десятки писем, в которых он так часто находил живой отклик на те же социальные и философские вопросы, которые волновали его самого.

Концертный репертуар Качалова создавался на протяжении многих лет. По своему идеологическому содержанию, по широте охвата классической и современной литературы и по разнообразию затронутых в нем жанров он представляет собой, без всяких преувеличений, единственное, неповторимое

явление в истории мирового театра. Репертуара Качалова хватило бы по крайней мере на 14 – 15 вечеров с программой либо объединенной тематически, либо целиком посвященной творчеству того или иного писателя, поэта, драматурга. Одна пушкинская программа Качалова могла бы занять в своем полном объеме три вечера, включая все монологи Бориса Годунова, «Келью в Чудовом монастыре», сцены из «Каменного гостя», отрывки из «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», «Пира во время чумы», а также свыше двадцати лирических стихотворений, несколько эпиграмм и большие фрагменты из «Полтавы» и «Руслана и Людмилы». В программу из произведений Шекспира входили: весь второй акт и отдельные монологи «Гамлета», речи Брута и Антония из трагедии «Юлий Цезарь», сцена и монолог из «Ричарда III», стихотворение «Зима» и сонеты. Обширные и композиционно стройные программы были посвящены Качаловым творчеству Льва Толстого, Островского, Чехова, Грибоедова, Лермонтова, Тургенева, Некрасова, А. К. Толстого, Блока, Маяковского, Багрицкого, Есенина. Современная советская поэзия, особенно увлекавшая Качалова в последние годы, была представлена в его репертуаре целым рядом стихотворений Тихонова, Симонова, Щипачева, Светлова, Гусева, Дементьева, Сельвинского, Пастернака, Рыльского, Маршака и других поэтов. Качаловская программа из произведений М. Горького первоначально состояла из «Песни о Буревестнике», «Песни о Соколе» и рассказа «Ярмарка в Голтве», а после революции обогатилась концертным исполнением сцен из «На дне», небольшими рассказами «Знахарка», «Могильщик» и «Садовник», поэмой «Девушка и Смерть» и отрывками из «Воспоминаний».

И, зарубежной классики Качалов исполнял на эстраде, помимо фрагментов трагедий Шекспира, монологи из «Эгмонта» Гете, «Прометей» Эсхила и «Манфреда» Байрона в сочетании с музыкой Бетховена, Скрябина и Шумана. Классический монолог в сопровождении оркестра («Эгмонт», «Манфред») или рояля («Прометей»), никогда не имевший в исполнении Качалова ничего общего с мелодекламацией, представлял особую область его творчества на концертной эстраде. В этих монологах героико-романтического стиля он использовал все необыкновенные музыкальные возможности своего замечательного голоса и давал полный простор своему артистическому темпераменту. В своем художественном построении монолога он всегда шел от волновавшей его мысли поэта, страстная напряженность которой делала пафос монолога насыщенным и убедительным. Он особенно любил «Эгмонта» с музыкой Бетховена, сам переработал текст перевода, резко подчеркивая в нем освободительную, демократическую идею. В монолог готовящегося к казни Эгмонта Качалов вкладывал страстность *своей* любви к народу, *свою* веру в его победу, и в этом была внутренняя сила его исполнения. Не случайно «Эгмонт» много раз с огромным успехом исполнялся Качаловым в дни всенародных революционных праздников.

Но далеко не одним только искусством монолога владел Качалов на эстраде в таком совершенстве. Его концертные программы охватывали в одинаковой мере и драматургию, и лирику, и эпос. Он умел с предельной, почти

музыкальной точностью интонаций, в тончайших оттенках ритмического рисунка донести до слушателя гармонию пушкинского лирического стихотворения. Он находил внутреннее единство и единый музыкальный ключ для своего лирического цикла стихотворений Блока. И он мог буквально зажигать зрительный зал, наслаждаясь сам и увлекая других свежестью, смелостью, глубиной небывалых ритмов и рифм Маяковского.

Когда он читал знаменитую «Тройку» из «Мертвых душ», казалось, что патетические гиперболы Гоголя, разворачивающиеся в вихре стремительно летящих периодов поэмы, впервые рождаются тут же, на этой эстраде. А в небольшом рассказе Чехова «Студент» с его тоскливым пейзажем и внешне незначительным сюжетом в передаче Качалова с необыкновенной трепетностью звучало то, что, в сущности, составляет лейтмотив всего чеховского творчества: способность ощутить сквозь тоску и мертвящий холод безвременья «невыразимо сладкое ожидание счастья», пронести нерастраченной свою веру в иную, новую жизнь, «полную высокого смысла». И если эпос Гоголя сверкал у Качалова всей палитрой своих ярчайших буйных красок, звучал всею силой кованой патетической речи, то маленькая новелла Чехова в его исполнении раскрывала до конца поэтическую глубину строгого и трепетного чеховского лаконизма.

В последнее время он все больше увлекался концертным исполнением нескольких ролей в пределах выбранного им отрывка из пьесы или даже целого акта. Это были знаменитые качаловские «монтажи», в которых он выступал одновременно в качестве единственного актера, режиссера и составителя текста. Так он задумал, поставил и сыграл свои композиции из трагедий Шекспира, сцены из «Смерти Иоанна Грозного» и «Царя Федора» А. К. Толстого, «Келью в Чудовом монастыре» из «Бориса Годунова» Пушкина, фрагменты комедий Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и «Лес», диалог Сатина и Барона из пьесы Горького «На дне». Эти монтажи не случайно были всегда особенно дороги сердцу Качалова. Они не только позволяли ему раскрыть перед зрителем многое из того, что оставалось не воплощенным в его сценических образах, — он выступал в них как новатор, создатель нового жанра актерского творчества и ставил себе такие задачи, которых до него никто из актеров на себя не брал.

В одной из своих бесед с труппой МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал слова, сказанные им как-то Качалову по поводу его концертных выступлений: «Как можно крепче этим займитесь, — потому что вы на эстраде не меньше, чем Шаляпин поющий». Сравнение с Шаляпиным охватывает и качество и самое существо, целеустремленность творчества Качалова на концертной эстраде.

Подобно тому, как Шаляпин никогда не мог просто «исполнять» оперные партии, романсы и песни и неизменно становился, когда пел их, великим самостоятельным творцом музыкально-поэтических образов, так и Качалов приходил на эстраду не для того, чтобы «выступать с декламацией», а для того, чтобы проложить и утвердить новые пути для творческого воздействия на умы и сердца своих зрителей.

Поэтому в его огромном концертном репертуаре почти никогда не было ничего случайного, ничего такого, что внутренне так или иначе не совпадало бы с его личностью, с его мировоззрением.

Когда он изредка в наши дни читал с эстрады монолог Анатэмы из пьесы Леонида Андреева, это казалось только гениальным экзерсисом, замечательной демонстрацией всех возможностей его голоса и совершенной дикции, или своеобразной иллюстрацией к истории Художественного театра, и Качалов предназначал ее преимущественно для учащейся театральной молодежи и для своих товарищей актеров. Богоборческий пафос монолога Анатэмы давным-давно перестал волновать его по существу. Когда он выносил на эстраду свой знаменитый «Кошмар Ивана Карамазова» — одно из высших достижений его артистического мастерства, — это было глубочайшим переосмыслением Достоевского, в котором на первое место выступало качаловское утверждение могущества свободного человеческого разума, и волей современного советского художника отметалась «карамазовщина». Но подлинный Качалов наших дней, нашей эпохи вырастал на концертной эстраде во весь рост и звучал во весь голос тогда, когда его слияние с писателем было безраздельным, когда он приходил к своим новым постижениям Пушкина, Горького, Маяковского, Блока, Шекспира и когда из этих творческих постижений каждый раз возникал по-новому пленительный, молодой и сильный облик самого Качалова.

2

Качалов не мог бы ограничиться только концертным воспроизведением, только «исполнением» на эстраде даже самого близкого ему поэта. Он обладал для этого слишком властной и слишком пытливой индивидуальностью.

Качалову принадлежит мысль о том, что истинный актер Художественного театра не только создает на сцене ту или другую роль, но каждый раз как бы заново рождается в новой роли. Он мог бы с полным правом сказать о себе, что таким новым рождением бывала для него и встреча с большим поэтом, радость сближения с его творческим внутренним миром. Качалов никогда не подлаживал свою личность «под стиль» поэта, но и не навязывал ему произвольно своих личных качеств и своих пристрастий. Он с величайшей честностью выбирал в творчестве поэта такие грани, которые в то же время были гранями его собственной души и пробуждали в нем стимул к самостоятельному творческому действию. Это был очень сложный и часто противоречивый процесс отбора, распознавания, иногда лишь постепенного сближения актера с поэтом. Сотни произведений, мимолетно увлекавших Качалова, нравившихся ему или дразнивших и привлекавших его по какому-то контрасту с самим собой, так и остались в конце концов вне его репертуара. В его концертных программах почти не было вещей, которые давали бы ему только выигрышный материал для голоса, для демонстрации виртуозной техники, как не было в них никогда и слепого следования моде или чуждым ему вкусам публики. Зато уж однажды выбранное им обычно сохранялось в его репертуаре на долгие годы. Качалов выносил на эстраду только то, что казалось

ему идейно значительным, общедоступным и волнующе-прекрасным, чем ему хотелось заразить, напитать свою аудиторию.

Характерно, что, близко соприкасаясь в 1910 – 1917 годах с кругом известных поэтов Москвы и Петербурга, Качалов проходит мимо таких течений и группировок, как декадентство, символизм, эго- и кубофутуризм. В его репертуаре тех лет нет ни Сологуба, ни Андрея Белого, ни Северянина. В это время он еще только начинает с интересом и любопытством вглядываться в бунтарский, дразнящий облик молодого Маяковского. Читает же он с эстрады чаще всего Пушкина, Горького, Мицкевича и, может быть, с особенным увлечением — Блока.

По свидетельству многих близко знавших Качалова людей, его любовь к поэзии Блока всегда была особенно нежной, трепетной и глубокой. Он с волнением воспринимает каждое его новое стихотворение, пользуется каждым случаем получить его еще в рукописи, жадно расспрашивает общих знакомых «о Блоке в жизни» и наконец знакомится с ним лично.

По количеству произведений блоковский репертуар Качалова едва ли не самый обширный; он включает более сорока лирических стихотворений, две большие поэмы, монологи из пьесы «Роза и Крест». И тем не менее далеко не вся поэзия Блока по-настоящему входит в жизнь Качалова. Символизм Блока почти полностью остался за пределами его интересов. В этом смысле характерно отсутствие в его репертуаре «Стихов о Прекрасной Даме», да и вообще всей «соловьёвской», мистической линии творчества Блока.

Зато широким и сильным потоком вливаются в творчество Качалова стихи Блока о родине. Тема России, дремлющей и скованной, обездоленной и нищей, но таящей в себе могучие творческие силы, тема безграничной любви к своей родине и веры в ее великое будущее звучат у Качалова в его предреволюционных выступлениях с такой же остротой, как у Блока. Такие стихотворения, как «На поле Куликовом», «Опять, как в годы золотые», «Коршун», потому и сохраняли так долго силу воздействия в передаче Качалова, что всегда были наполнены у него чистым и искренним патриотическим чувством. Эти стихи, так же как и «На железной дороге» или «Рожденные в года глухие», с их тревожной, тоскующей нотой, до революции были наиболее близки Качалову. Вместе с поэтом он проходил его путь в «страшном мире», порой разделяя его пессимизм и отчаянье («Я пригвожден к трактирной стойке», «Похоронят, зароят глубоко»). Вместе с Блоком он гневно отвергал буржуазный уродливый «страшный мир», предвидел неизбежное крушение старого строя и страстно мечтал о грядущем освобождении родины, пусть еще не видя, не осознавая его реальных путей.

Цикл блоковских стихов, в котором любовная лирика казалась только одной из многих линий его сближения с поэтом и в котором преобладали гражданские, социальные мотивы, был особенно характерен для концертных выступлений Качалова в годы первой мировой войны. В этих стихах он заставлял явственно слышать свое предчувствие и приятие близких великих перемен.

Но подлинный «качаловский» Блок прозвучал с эстрады позже, уже в советскую эпоху. Летом 1918 года Качалов усиленно работал над поэмой

«Соловьиный сад». По воспоминаниям его сына, он с увлечением устанавливал для себя в символике этой поэмы глубокий и точный социальный смысл. Ему было важно донести в стихах «Соловьиного сада» прежде всего мысль о неправомерности и невозможности счастья за «утонувшею в розах стеной» романтического индивидуализма. Кульминацией поэмы была для него строфа:

Но, вперяясь во мглу сиротливо,
Надышаться блаженством спеша,
Отдаленного шума прилива
Уж не может не слышать душа.

Бегство от жизни, уход от «знакомого» «каменистого» пути ежедневной тяжелой борьбы в область блаженной мечты мстят за себя одиночеством, опустошенностью и тоской:

Где же дом? — И скользящей ногою
Спотыкаюсь о брошенный лом,
Тяжкий, ржавый, под черной скалою
Затянувшийся мокрым песком...

Эти мысли казались Качалову особенно значительными на пороге новой жизни, которую открыла перед всей русской интеллигенцией социалистическая революция. Не случайно отрывки из «Соловьиного сада» были среди первых стихов Блока, прозвучавших в его исполнении уже на советской концертной эстраде.

Качалов одним из первых начал читать в концертах «Двенадцать» и «Скифы». Одновременно с самим автором он впервые принес широкой народной аудитории революционно-романтический пафос этих лучших созданий Блока. В его творческой биографии это было большим событием. Это — его первое слово о победе великой революции, тем более значительное для него, что Художественный театр в то время еще только начинал осознавать необходимость нового, революционного репертуара, а новая, советская драматургия еще не родилась. Обе поэмы с тех пор навсегда сохранились в его репертуаре, и работа над ними не прекращалась до последних его дней.

Читая «Двенадцать» и «Скифы», Качалов впервые открыл глубочайшее созвучие своего внутреннего мира с революцией. Особенно смело и страстно он воспринял «Двенадцать».

«Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию», — этим призывом закончил Блок 9 января 1918 года свою статью «Интеллигенция и Революция». «Музыкой революции», которую он радостно приветствовал, несмотря на яростный вой и проклятия своих бывших друзей из лагеря буржуазной интеллигенции, была пронизана его поэма. Когда Качалов читал «Двенадцать», казалось, что эта «музыка революции» звучит с особенной мощью. Она ему слышалась, и он воплощал ее не как стройную торжественную мелодию, которая была бы чуждой блоковскому восприятию революции, но и не как дисгармонический хаос «рушащихся миров», близкий душе поэта. У

Качалова это была музыка грозная и радостная, беспощадно жестокая и героическая, взволнованная и чеканная. Она возникала в образах ветра и метели, пронизывающих все главы «Двенадцати», и вихрь революции, сметающий все остатки старого мира с лица обновленной земли, становился основным романтическим пафосом поэмы.

Качаловская внутренняя «музыка» рождала резкие контрасты сатирических мгновенных зарисовок обликов проклятого прошлого («И старый мир, как пес безродный...») с образом отряда красногвардейцев, которые «вдаль идут державным шагом». Из этих контрастов, естественно, выросли и резкая смена ритмов — от озорной, отчеканенной частушки до патетического марша — и напряженность видений, и четкость акцентов. Меньше всего Качалов был склонен подчеркивать в поэме мотив «жертвенности» или мотив стихийного разгула «голытьбы». Читая «Двенадцать», он жил прежде всего убежденным и страстным приятелем революции, из которого возникал, как основной мотив всей поэмы в его исполнении, призыв к защите революции до конца:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Тема двух миров — обреченного, дряхлого и жадного капиталистического Запада и новой России, вставшей на защиту человечества и человечности, — была для Качалова главной в «Скифах». Он читал это произведение обычно с купюрами, отбрасывая, как ненужную ветошь, остатки соловьевского реакционного «панмонголизма», проникшие в поэму Блока. Он читал «Скифы» как героический монолог, как вдохновенный призыв к братству народов, утверждающий творческую мощь обновленной родины, ее право быть наследницей всей мировой культуры, ее гуманизм. Незабываемо звучали в устах Качалова бессмертные слова Блока, обращенные к буржуазному Западу:

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!

Эти два произведения навсегда остались в репертуаре Качалова. К его лирическому циклу стихов Блока в тридцатых годах прибавились: «О, весна без конца и без краю», «Гармоника», а в сороковых — «Пушкинскому Дому», отрывок из «Возмездия» и др. Из ранних своих работ он возобновил «Демона». По-новому зазвучали стихи о родине, особенно — «Река раскинулась», «Опять, как в годы золотые» и «Коршун».

В стихотворениях Блока, как и в лирике Пушкина, он достиг в последнее время того, к чему всегда так стремился, — необыкновенной простоты и музыкальности. Ритм стиха, рождаясь из темы, направлял его темперамент, делая его каким-то особенно свободным и легким. Работая над стихами Блока, он был предельно чуток к малейшему разрыву музыкальной кантилены, ко всякой лишней паузе. Он упорно боролся с излишней отяжеленностью и прозаично-«логическим» выпиранием отдельных образов. Никогда не читал ни Пушкина, ни Блока, будучи усталым (например, в конце большой концертной

программы), потому что считал, что для передачи тончайшей музыкальной ткани их лирики необходимо идеально владеть своим дыханием. На одном из тех листков из блокнота, на которых Василий Иванович обычно записывал для себя программу вечера, сохранилась характерная формулировка задачи, поставленной им себе при чтении стихов Блока: «В общем — хорошее пенье хороших слов, на серьезе и простоте».

Свою необыкновенную, нежную любовь к поэзии Блока Качалов сохранил буквально до конца дней. Стихи «Идем по жнивью, не спеша» и «К Музе» были последними, которые он читал своим близким, уже зная, что жизнь уходит...

Если с Блоком Качалов прошел значительную часть своего жизненно-творческого пути, созвучно с ним восприняв революцию и потом постоянно возвращаясь к его поэзии уже на новых этапах своей жизни в искусстве, то его соприкосновение с поэзией Есенина шло скорее по касательной. Он всегда его любил: стихи Есенина не исчезали надолго из его репертуара, но их было не много. Основная трагедия поэта, горячо любившего свою родину, но так и не сумевшего увидеть, понять и отразить ее новый облик, весь грандиозный смысл социалистического переустройства родной земли, — эта трагедия Есенина задела Качалова только косвенно, в сущности, осталась ему чуждой. Только краем затронул он тему трагического разрыва поэта с уже не похожей на прежнюю, далеко обогнавшей его родной деревней. И без глубокого внутреннего отклика прошел мимо «Исповеди хулигана» и «Москвы кабацкой».

В своей статье о Есенине Качалов писал: «До ранней весны 1925 года я никогда не встречался с Есениным. ... Но стихи его любил давно. Сразу полюбил, как только наткнулся на них, кажется, в 1917 году, в каком-то журнале. И потом во время моих скитаний по Европе и Америке всегда возил с собой сборник его стихов. Такое у меня было чувство, как будто я возил с собой горсточку русской земли. Так явственно, сладко и горько пахло от них русской землей».

Любовь к родной земле, искренняя, горячая влюбленность в родные просторы и дороги, в «белые рощи и травяные луга», в «край разливов грозных и тихих вешних сил» — вот что больше всего привлекало Качалова к Есенину. Волновала его и необыкновенная есенинская душевная тонкость в таких стихах, как «Корова» или «Песнь о собаке». Эти стихи Качалов читал на эстраде наиболее часто, так же как и «Мы теперь уходим понемногу», «Гой ты, Русь моя родная!» или «Клен». Он читал эти стихи взволнованно и как-то очень бережно, почти интимно. Но всегда, и особенно в последние годы, лирика Есенина звучала у него воспоминанием, страницей прошлого, страницей дорогой, но уже перевернутой.

Некоторыми чертами своего творческого облика привлек к себе Качалова ранний Тихонов, как впоследствии Багрицкий. Он читал в концертах два лирических стихотворения Тихонова, которые нравились ему своей мужественностью и лаконизмом. Из баллад Тихонова прочно вошла в качаловский репертуар только «Баллада о гвоздях», и он замечательно умел передать силу чеканного ритма этих кратких и строгих двестишты. Может быть, мотив жертвенности подвига, еще присутствующий в ранних балладах

Тихонова о гражданской войне и несколько заслоняющий в них тему героической народной борьбы и победы, оказался внутренне чужд Качалову и на время ограничил его близость к поэту. Зато в годы Великой Отечественной войны стихотворение Тихонова «Три кубка», полное жизнеутверждающего гуманизма, одухотворенное великой освободительной миссией Советской Армии, Качалов читал вдохновенно и почти везде, где ему только приходилось выступать.

Творчество Багрицкого было представлено в репертуаре Качалова несколькими стихотворениями. Больше всего он работал над поэмой «Дума про Опанаса». Но она привлекала Качалова скорее своим великолепным стихом, чем остротой сюжета и судьбами основных героев. Может быть, именно поэтому «Дума» в его исполнении звучала несколько однообразно, с декламационной напевностью. Наибольшую радость в работе над Багрицким, сложная эволюция которого в общем мало отразилась в творчестве Качалова, принесли ему «Джон — Ячменное зерно» и стихи о Пушкине, принадлежавшие к его любимейшим произведениям. Баллада «Джон — Ячменное зерно», написанная Багрицким по мотивам Бёрнса, увлекала Качалова сверкающими красками здорового народного юмора и жизнерадостностью. Стихи о Пушкине волновали своей лирической задушевностью, живым, действенным восприятием пушкинского гения, которое по-новому связывало его с нашей современностью.

В тридцатых и сороковых годах русская классическая и советская поэзия занимала в концертных выступлениях Качалова едва ли не главное место. Именно в эти последние десятилетия своей жизни он пришел к вершинам своего воплощения лирики и эпоса Пушкина и создал замечательный лирический цикл из стихотворений Лермонтова. В той или иной степени до конца оставались его спутниками и каждый раз по-новому раскрывали его творческую личность Блок и Есенин, Тихонов и Багрицкий. Но поэтом самым значительным для его внутреннего роста и потому воспринятым им с особенной остротой был в эти годы, несомненно, Маяковский.

Можно смело сказать, что конец тридцатых и сороковые годы в творчестве Качалова прошли под знаком поэзии Маяковского, что Маяковский сыграл огромную роль в обогащении его мировоззрения идеями социалистической эпохи, что под влиянием Горького и Маяковского его гуманизм приобретал новые, боевые черты. Блок был для Качалова бесконечно дорог, но он сопровождал его из прошлого, пусть даже из близкого прошлого первых лет революции. Маяковский был весь в настоящем, он звал и увлекал с собою в самую гущу современной действительности, его стихами Качалов мог говорить о будущем.

Увлечение Маяковским началось у Качалова еще в двадцатых годах, во время заграничных гастролей. Он тогда впервые стал читать «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» Судя по позднейшему исполнению Качаловым этих стихов, его интересовала в них далеко не только озорная дерзость фантастического сюжета, в котором солнце фигурирует в качестве гостя Маяковского и дружески беседует с ним за самоваром. Здесь, в этих смелых гиперболах, для Качалова открывалась

возможность раскрепощения в себе такого звонкого, открытого жизнеутверждения, которое прежде вырывалось у него разве только в «Вакхической песне» Пушкина. Все живое должно что-то давать жизни, творчески обогащать ее — в этом был внутренний стержень, «сквозное действие» качаловской трактовки, и его особенно сильно можно было почувствовать в знаменитых финальных строках:

Светить всегда,
светить везде,
до дней последних донца,
светить —
и никаких гвоздей!
Вот лозунг мой —
и солнца!

Это звучало революционно. Неудивительно, что когда Качалов читал как-то «Необычайное приключение» в Париже, присутствовавший при этом писатель-эмигрант И. А. Бунин демонстративно встал со своего места и, обращаясь к жене, громко сказал: «Пойдем отсюда, а то еще тут обратишься в советскую веру!»

По возвращении на Родину Качалов стал часто читать эти стихи в концертах, но, по его словам, в то время ему еще не удавалось овладеть новой выразительной формой поэзии Маяковского, ее новыми ритмами. Он рассказывал, что после одного из выступлений, кажется, в Колонном зале, его познакомили с Маяковским, который не скрыл от него, что ему не понравилось, как он читает его стихи. Кто-то спросил его: «А вы что ему ответили?» — Василий Иванович очень серьезно, без тени улыбки, сказал: «Ответил, что буду еще работать, — если он не возражает».

И он действительно продолжал свою работу над Маяковским, но еще долго не выносил ее результатов на открытую концертную эстраду. В архиве Качалова периода 1924 – 1925 годов сохранились переписанные им большие куски из «Облака в штанах» и стихотворение «Послушайте!». Невидимому, он собирался читать их с эстрады, готовил для концертов. Когда в 1927 году появилась поэма «Хорошо!», он послал Маяковскому письмо, в котором взволнованно благодарил его за эту поэму и сообщал о том, что уже начал над ней работать. В спорах о Маяковском он становился, несмотря на свою обычную сдержанность, непримиримым, особенно когда он сталкивался с огульным и беспринципным «отрицанием» поэта. А сколько людей своего круга, своего поколения, начиная со Станиславского и Немировича-Данченко, он заразил своим отношением к Маяковскому, читая его стихи!

Многие из старых зрителей и поклонников Качалова долго не могли «примириться» (а иные так и не примирились) с его увлечением Маяковским. Он получал письма, подписанные и анонимные, содержавшие то горестные упреки в «измене Блоку», то советы вернуться к «своему я», несовместимому с «грубостью» Маяковского, то, наконец, откровенную злобную ругань. Даже

некоторые из близких друзей, вкусу которых он обычно верил, иногда убеждали его, что Маяковский не доходит, непонятен, что не стоит ему тратить на эти стихи столько душевных сил.

Это было в тот период, когда у Качалова уже созрел репертуар из произведений Маяковского, в который входили «Во весь голос» (первое вступление в поэму), «Юбилейное», «Разговор с товарищем Лениным», отрывок из поэмы «Про это» и несколько небольших лирических стихотворений. В его программах Маяковский занял одно из самых видных мест, рядом с Пушкиным и Шекспиром. В концертном репертуаре Качалова его удельный вес был исключительно высок и по количеству исполнений и по широте охвата различных аудиторий, а главное, по страстности упорной борьбы Качалова за Маяковского и за свое право нести его поэзию в массы.

Сосредоточившись на немногих произведениях Маяковского, Качалов не прекращал работы над ними в течение нескольких лет. Процесс работы был очень сложен. Обычно одновременно Василий Иванович брал не более двух стихотворений и занимался ими. Собственно, «занимался» — не то слово: он просто читал эти стихи сначала для себя, у себя в комнате, потом — домашним, близким друзьям, и постепенно круг слушателей расширялся.

Он не заучивал стихов наизусть, не скандировал их, не пытался строить никаких ритмических схем, не расчленял поэму на «куски». Он никогда не «толковал» стихов и не говорил о своих «задачах». До поры до времени это оставалось его сокровенным творческим процессом; думается, что он не спешил с точной формулировкой своего замысла даже для самого себя, вынашивая его в себе и боясь спугнуть живое чувство слишком общими и приблизительными определениями. Чтение одних и тех же стихов сначала по книге, потом, по мере постепенного запоминания текста, наизусть переносилось из дому на прогулки, за кулисы театра — на время антрактов, в самые разнообразные компании людей, так или иначе интересующихся поэзией, чаще всего в среду молодежи. Потом начиналась серия чтений по радио, иногда запись на пластинки. Одновременно Василий Иванович начинал выносить стихи, находившиеся у него еще в работе, на эстраду, но в закрытых концертах, без афиш. Только после этого наступала «премьера» в каком-нибудь большом концерте или в программе творческого вечера.

Василий Иванович отлично понимал, что полуготовая работа неизбежно должна вызвать ряд недоуменных отзывов в процессе выступлений, которые он считал для себя предварительными. Он смело шел на это, потому что иначе работать вообще не мог, а над Маяковским — в особенности. Пластинки и тонфильмы, которые он принимал как пробные, оставались, а он часто забывал об их существовании. Впрочем, он знал, что для многих слушателей впечатление от его первых пробных чтений останется отрицательным навсегда, и смотрел на это как на неизбежные издержки своей творческой лаборатории.

Постепенно и неторопливо, но с горячим увлечением овладевал он мыслью поэта, неотрывно от ритмического рисунка строки, строфы, главы, произведения в целом. Слушая в его чтении одни и те же стихи Маяковского по многу раз, можно было заметить, как постепенно исчезала первоначальная

чрезмерная рационалистичность — подчеркнутая логика, слишком настойчиво прочерченное развитие мысли. Первоначально все казалось главным, необыкновенно важным, первостепенным. Отдельные образы и рифмы как бы выпирали на первый план, смаковались выразительные детали (особенно наиболее смелые и неожиданные метафоры и эпитеты Маяковского), кое-где прорывался декламационный пафос. А в то же время отдельные куски казались не связанными между собой, и переходы от одного к другому были то механическими, то чисто голосовыми.

Волнующе интересно было следить за тем, как по мере работы Качалова стихотворение Маяковского приобретало у него глубину и перспективу, как возникали ударные места, направляя в определенное русло его темперамент, как начинал вырисовываться единый идейно-эмоциональный стержень вещи. Он чутко улавливал у себя сам каждый проблеск живого чувства, до конца правдивого и глубокого отношения — сначала в отдельных кусках, а потом в целом, когда эти проблески внутренне сливались у него воедино. Он шел от частного к общему, не довольствуясь отдельными удачами. Помню отлично, как однажды, после нескольких лет упорной работы над поэмой «Юбилейное», он сказал, показывая рукой на грудь: «Ну, теперь эти стихи у меня уже *тут*». Но еще долго после этого продолжалась его работа над формой поэмы, пока он достиг в ней совершенной свободы.

«Юбилейное», как и «Разговор с товарищем Лениным», принадлежало к наивысшим достижениям Качалова в репертуаре Маяковского. Вот где подлинно происходило слияние «актера» с «мастером художественного слова». Он не «играл» поэта, разговаривающего с Пушкиным и с Лениным. Без обычных в таких случаях наивных *актерских* «видений» воображаемого объекта-партнера Качалов был наполнен и взволнован великой личностью, к которой он обращался. Без каких-либо житейских правдоподобных приспособлений, он в обоих случаях добивался впечатления именно живого разговора. Но в этом разговоре не было ни одной будничной интонации, от начала до конца он был переполнен рвущимися на простор большими чувствами. Это был разговор, необходимый Качалову и потому предельно человечески простой.

Стихами Маяковского он говорил с гениальным вождем революции, сохраняя основную интонацию поэта: «Товарищ Ленин, я вам докладываю не по службе, а *по душе*», «хочется идти, приветствовать, рапортовать!» Так же, как сам Маяковский, Качалов умел сделать этот «рапорт» своим, личным, но в то же время он говорил с Лениным от лица миллионов советских людей, которые «борются и живут» во имя великой, невиданной в мире стройки. В этом и был внутренний пламень его исполнения: донести *свое* отношение к Ленину, разделяемое миллионами («Лес флагов... рук трава...»)

Читая «Разговор с товарищем Лениным», Качалов позволял себе делать небольшую купюру: он пропускал строфу о «кулаках и волокитчиках, подхалимах, сектантах и пьяницах». Ему казалось, что самая конкретность этого перечисления, столь важная для Маяковского в 1929 году, в наши дни невольно снижает и как бы мельчит темперамент того доклада «не по службе, а

по душе», с которым поэт обращался к Ленину. Это не значит, конечно, что он хоть сколько-нибудь затушевывал тему непримиримой готовности бороться до конца с «разной дрянью и ерундой», идущей от прошлого. Наоборот, и купюрой своей (верной или ошибочной — это другой вопрос) он только хотел ее усилить и укрупнить. Достаточно вспомнить, как гневно и жестко произносил Качалов слова о врагах: «Мы их всех, конечно, скрутим», чтобы понять, с какой естественной внутренней необходимостью возникала у него из чувства патриотической гордости тема дальнейшей борьбы за свою Родину.

И в «Юбилейном» было много от самой личности Качалова, от его отношения к жизни. Любовь к живому Пушкину и ненависть к тем, кто наводит на его образ «хрестоматийный глянец», *творческое*, а не почтительно равнодушное восприятие гения Пушкина в современности, — все это Качалов брал у Маяковского, как свое, радуясь союзу с ним и в этой сокровенной и дорогой для него области. Нежно и мужественно, во всеоружии просветленного юмора Маяковского, касался он в этом «юбилейном» разговоре лирической личной темы поэта.

И сквозь все эти взволнованные, беспокойные строки о Пушкине, о судьбах поэзии в нашей стране, о любви звучало то главное, о чем хотел сказать в них Маяковский, звучало как собственный качаловский девиз:

Ненавижу
 всяческую мертвечину!
Обожаю
 всяческую жизнь!

В «Юбилейном», в главе из поэмы «Про это» («В этой теме, и личной и мелкой...»), в отрывке из «Второго вступления в поэму о пятилетке» Качалов с открытой душой, доверчиво и молодо воспринимал и как бы делал своей лирику Маяковского. «Во весь голос» и оставшийся незаконченным монтаж отрывков из «Хороша!» были первыми подступами Качалова к его эпосу.

В лирическое вступление к поэме «Во весь голос» он вносил мощную эпическую интонацию Маяковского, как будто черпая ее из тех ненаписанных глав, которые по замыслу автора должны были быть посвящены социалистической пятилетке. Страстные слова Маяковского о высокой и требовательной миссии поэта, которыми он как бы подводил итог своего пути, звучали у Качалова обобщенно. Этими словами он говорил о призвании всякого подлинного художника эпохи социализма. У него было свое, завоеванное всей его жизнью право говорить «во весь голос» об искусстве как о непрерывной борьбе, отвергающей легкие пути, свое, может быть, неосознанное право с гордостью оглянуться на прошлое и обратиться к потомкам, которые будут жить в коммунистическом обществе, «как живой с живыми говоря». В этой внутренней, глубочайшей идеологической конгениальности, а не в отдельных удачах и неудачах исполнения, раскрывается перед нами подлинный смысл встречи Качалова с Маяковским.

Увлечение Маяковским во многом определяло подход и требования

Качалова вообще к современной советской поэзии. Мимо него не проходило ни одно значительное явление в этой области. Но по-настоящему становились ему близкими только такие стихи, которые могли заразить его неподдельным чувством *нового*, боевой жизнеутверждающей нотой. Он ценил способность поэта остро видеть и ощущать современность в грандиозном размахе творческих созидательных работ, в новых моральных качествах советского человека, в глубине его патриотизма. На протяжении многих лет Качалов читал в концертах стихотворение малоизвестного автора «Перекличка гигантов». Его не смущало явное несовершенство формы этих стихов, его волновала та искренность пафоса, с которой начинающий поэт разворачивал картину величественных созданий социалистической эпохи. Надолго вошли в его репертуар стихи молодых поэтов: В. Гусева — о новых талантах, рождающихся в народных массах («Слава»), и Н. Дементьева — о простой русской женщине-матери, у которой в прошлом — только тяжелый, пригибающий к земле труд и забота, а в настоящем — великая гордость за сына, большевика, ставшего одним из активных строителей новой жизни.

Во время Великой Отечественной войны, когда Качалов уже не играл новых ролей в театре, он создал в своих концертах и постоянных выступлениях по радио как бы свой особый жанр лирического монолога, наполняя стихи Симонова, Светлова и Тихонова всей силой своей беспредельной любви к Родине и ненависти к фашизму.

«У меня к фашизму... какая-то необыкновенно острая, гадливая ненависть, как к чему-то нестерпимо, остро вонючему», — писал он в одном из писем этого периода. — «И хотелось бы дожить до тех дней, когда и духу фашистского не останется на земле». В этих словах голос Качалова-гуманиста звучит такой же горячей убежденностью, какой он воздействовал на слушателей, когда читал с эстрады и по радио полюбившиеся ему «Три кубка» Тихонова, «Итальянец» Светлова или лирику Симонова. И не было ничего удивительного в том, что одним из последних увлечений Качалова стала поэма Твардовского «Василий Теркин» — произведение, на первый взгляд далекое от его индивидуальности по своему стилю, но бесконечно дорогое ему по облику народного героя, простого и великого творца и защитника новой «жизни на земле».

3

Особое место в творчестве Качалова на концертной эстраде занимала драматургия. В программу своих вечеров он включал сцены и целые акты из пьес Пушкина, Островского, А. К. Толстого, Горького, Шекспира. В большинстве случаев это были вещи, специально подготовленные Качаловым для концертов, — даже когда в основу работы были положены фрагменты из роли, сыгранной им на сцене: тогда обычно отрывки из пьесы сочетались в новой, всегда сюжетно законченной композиции (сцены из «Каменного гостя» Пушкина, «Где тонко, там и рвется» Тургенева). А еще чаще к той роли, которую Качалов играл в репертуаре Художественного театра, прибавлялись в его же исполнении отдельные реплики или целые большие куски других ролей

той же пьесы. Ряд драматических сцен был сделан им для эстрады совершенно заново и не имел никаких прямых связей с его театральной биографией. Все это являлось результатом самостоятельной работы Качалова, рождалось из его собственной творческой инициативы, без какой бы то ни было помощи режиссера или составителя текста.

С некоторых пор Качалов все чаще отказывался и от партнера в своем концертном исполнении драматических сцен. Один за другим он создавал свои — как он сам их называл — «монтажи», в которых выступал исполнителем двух, а иногда и нескольких ролей. Это, может быть, самое своеобразное явление во всей концертной деятельности Качалова, и правы те, кто называет его «театром Качалова на эстраде».

Неверно было бы думать, что эти «монтажи» Качалова родились из его неудовлетворенности теми ролями, которые он играл в Художественном театре. Конечно, он стремился и обогатить свой репертуар, и проверить или утвердить свои возможности в неожиданных для него амплуа, и совершенствоваться на новом материале свое мастерство. Конечно, были роли, как Несчастливцев в «Лесе» или Ричард III, которые ему хотелось, но так и не привелось сыграть в театре, в то время как на эстраде он подходил к ним вплотную и по-своему находил их основное решение, хотя и не играл их от начала до конца. Но главное, мне кажется, было не в этом. К созданию концертного монтажа, как особенного жанра в искусстве драматического актера, Качалова влекла потребность не только расширить пределы своего творчества, но и найти для него новые пути. В этих монтажах он стремился нарушить путем внутреннего перевоплощения привычные границы театральной роли. Ему было важно охватить целиком весь ход увлекавшей его мысли писателя, соединить в себе драматургическую тезу и антитезу, действие и контрдействие — ради нерушимой цельности своего замысла, ради полноты и силы проявления своей творческой воли.

Еще в 1911 году, во время работы над «Гамлетом», он мечтал включить в свою роль слова, принадлежащие тени отца Гамлета, превратив сцены с тенью как бы в разговор Гамлета с самим собой. Приблизительно в это же время он создал «Кошмар Ивана Карамазова», сняв с него всякую мистику и разрешив его как страстный внутренний философский спор, сталкивающий Ивана с тем «чертом», которого он боится и ненавидит в своей собственной, разъединенной эгоизмом душе.

К дореволюционному периоду относится и первая концертная композиция Качалова, в которой соединяются две роли: диалог Иоанна Грозного с Гарабурдой из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного».

В советскую эпоху, в особенности начиная с тридцатых годов, круг качаловских концертных монтажей становится гораздо шире и значительнее, впервые по-настоящему раскрывая еще неизведанные стороны его таланта. Его творческая мысль с небывалой смелостью концентрирует в соединенных им отрывках то трагическую судьбу Гамлета, то квинтэссенцию социально-философского смысла «На дне», то сатирическую, обличительную силу комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Он заново

создает совершенный образ летописца Пимена в сцене из «Бориса Годунова» и осуществляет наконец в полной мере свой замысел Дон Гуана, еще ускользавший от него в спектакле 1915 года. И на сцене и на эстраде Качалов в эти годы предстает подлинным актером пушкинского театра, подобно тому, как его работы над «Ричардом III», «Гамлетом» и «Юлием Цезарем» утверждают его как актера шекспировского репертуара с громадным диапазоном возможностей. По-новому сыграв Чацкого в юбилейном спектакле Художественного театра 1938 года, раскрыв до конца его обличительную тему. Качалов не довольствуется в концертах блистательным исполнением монологов Чацкого, но сталкивает его в своем монтаже с Фамусовым. Играя обе роли, он до конца воплощает свое восприятие острейшей социальной controversy между вольнолюбивым, патриотическим самосознанием Чацкого и воинствующим консерватизмом фамусовской Москвы. Так, принимая на себя задачи, стоящие за пределами обычных сценических возможностей актера, Качалов обнаруживает смелость анализа и глубину обобщений художника-новатора.

Концертные драматические композиции Качалова были разнообразны по своему характеру. Особый стиль каждой из них возникал в зависимости от той цели, которую он перед собой ставил, выбирая тот или иной драматургический материал.

Когда он исполнял в концертах небольшие отрывки из «Трех сестер», объединенные его собственными короткими пояснениями, казалось, что это — творческое воспоминание Качалова об одной из его самых любимых ролей, уже недоступной ему на сцене, но продолжавшей жить в его душе. Он произносил реплики Ирины, Соленого, Вершинина, сохраняя в них тонкость и живую теплоту чеховского текста, но жил он в это время только мыслями и чувствами своего Тузенбаха, его уверенным ожиданием грядущей «здоровой бури, которая идет, уже близка», его неразделенной чистой любовью. Негромко и просто, без малейшего оттенка «жаления себя», глубоко пряча прорывающуюся тоску, говорил он перед уходом на дуэль о своей жажде жизни, о том, как он завтра увезет Ирину на кирпичный завод и будет работать... Каким затаенным волнением были согреты его прощальные слова: «Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе...»

И смысл качаловской композиции сцен из «Трех сестер» заключался прежде всего в том, что эти дорогие для него, не отзвучавшие и не забытые слова окутывались в контексте диалога, который он только намечал, мужественной и строгой поэзией отношения его Тузенбаха к жизни, к людям, к своему долгу на земле.

Иное значение приобретала ранее сыгранная Качаловым роль в монтаже сцен из «Гамлета». Тузенбаха Качалов вспоминал, возобновлял, как бы заново оживлял внутри себя. Над образом Гамлета он продолжал неустанно работать. Он возвращался к нему постоянно, с тех пор как впервые сыграл эту роль в 1911 году в спектакле Художественного театра, полном неразрешимых противоречий идеалистической трактовки трагедии и носившем на себе

давящий отпечаток мистико-формалистической режиссуры Гордона Крэга. Гамлет, как воплощение «мировой скорби», в бессильном раздумье останавливающийся перед злом и несправедливостью, Гамлет — скорбный принц в черных монашеских одеяниях, абстрактно противопоставленный лживому блеску золотого клавдиева двора, — все это было для Качалова далеко позади, когда он создавал в тридцатых годах свой монтаж, охватывающий почти целиком сцены Гамлета из второго акта трагедии.

Ради нового образа самого Гамлета прежде всего была задумана и сделана Качаловым эта работа. Именно потому, что он боялся нарушить живую природу вновь найденной им внутренней характеристики Гамлета, он предпочитал играть его без партнеров. Он слишком дорожил тонкостью открывшегося ему психологического «подтекста» Гамлета, слишком много потратил душевных сил на овладение единством тончайших стимулов его поведения и основным философским смыслом сцены, чтобы, не будучи режиссером, предоставить все это случайностям обычного концертного исполнения «отрывков из пьесы».

Беря на себя роли Полония, Розенкранца и Гильденштерна, он был всецело захвачен образом Гамлета, который он до конца освобождал от символических покровов режиссуры Крэга и от ошибок своего собственного прежнего восприятия. Кроме Гамлета, только Первый актер интересовал и волновал его самим существом образа. По контрасту с той предельной простотой, к которой он стремился в каждом проявлении души Гамлета, он искал для Первого актера смелого декламационного пафоса, но наполненного такой силой мысли, такой увлеченностью, таким внутренним жаром, какие были бы действительно способны «мечтам всю душу покорить». Это была труднейшая задача, и только иногда Качалову удавалось осуществить свой замысел полностью. Тогда последующий монолог о Гекубе, который Гамлет произносит, пораженный покоряющим искусством актера, приобретал у него особенную внутреннюю значительность.

Полоний, так же как и Гильденштерн с Розенкранцем, носил в исполнении Качалова эскизный характер. В изображении этих людей он ограничивался немногими и резкими красками. Казалось, что они нужны Качалову только для того, чтобы его Гамлет мог, как будто в последний раз, до последней глубины заглянуть в окружающую его стихию лжи, пошлости и предательства, сбросить с глаз последнюю пелену и найти в себе силы для борьбы. Качалов как бы пропускал эти образы через себя — Гамлета. Полоний был окрашен его иронией, Розенкранц и Гильденштерн — его глубоким презрением. Иногда можно было подумать, что это не они говорят, а Гамлет их изображает, великолепно их видя и понимая, — почти передразнивает их, может быть, даже карикатурит. Нельзя забыть испытующих, пронизывающих глаз Гамлета — Качалова, устремленных на этих невидимых партнеров. Но в следующее мгновение они переставали для него существовать. Внутренне оставшись один, он словно вглядывался в себя, прислушивался к себе, и тогда рождались интонации предельной душевной муки и страстно требовательного, беспощадного допроса, обращенного Гамлетом к своей человеческой сущности. Из напряженности этой борьбы с самим собою, уже не прикрытой никаким

притворством и никакой игрой, из самой глубины души Гамлета возникал его порыв к действию.

Но наиболее сложным типом драматургического монтажа у Качалова была такая композиция фрагментов из пьесы, которая сталкивала в резком контрасте два образа, в равной или почти равной мере требовавшие его перевоплощения. К этому разряду качаловских монтажей относятся сцены из «Юлия Цезаря», «Горя от ума», «Леса», «Царя Федора Иоанновича». Вершиной его мастерства был диалог Сатина и Барона из четвертого акта «На дне» М. Горького.

Среди этих работ легче всего, по его словам, далась ему сцена из «Юлия Цезаря». Здесь отсутствовало попеременное и моментальное перевоплощение из одного образа в другой в процессе диалога, какое было предуказано Качалову драматургией самого отрывка, когда он брал для работы встречу Несчастливцева с Аркашкой из «Леса», сцену примирения Шуйского и Годунова из «Царя Федора» или сцены из «На дне». В отрывке из «Юлия Цезаря» он соединял два самостоятельных монолога — Брута и Антония, — следующие почти непосредственно один за другим в тексте трагедии. Качалов подчеркивал конец одной речи и начало другой паузой и небольшим пояснительным конферансом. Обычные аплодисменты после речи, Брута, по-видимому, не мешали ему. И тем не менее в этих двух монологах было внутреннее единство, заставлявшее воспринимать их как нечто целое. Каждый из них был как бы сгустком роли, наиболее ярко выявлявшим характер героя в острейшей ситуации сюжета. Далекий от обычной концертной декламации эффектных и «выигрышных» монологов, Качалов превращал их в настоящие речи, обращенные к одной и той же воображаемой толпе. Эту толпу он видел не вокруг себя на пустой сцене, а в зрительном зале: здесь, прямо перед ним, были римляне, к которым он обращался. И то, что зрительный зал как бы в качестве «действующего лица» становился прямым объектом воздействия Качалова — Брута и Антония, придавало особенную остроту всему исполнению. Без грима и костюма, без единого намека на аксессуар и декорации, он заставлял совершенно конкретно ощутить накаленную атмосферу Рима в один из самых напряженных моментов его истории, увидеть бушующую своевластную римскую толпу, заполнившую Форум.

По замыслу Качалова, труп убитого Цезаря уже находится здесь, подле трибуны Форума, с самого начала сцены (по ремарке Шекспира его вносят позже). И Брут и Антоний, всходя на трибуну, каждый по-своему используют это в своем общении с народом, сочувствием которого им предстоит овладеть. Кажется, нигде так не проявлялась могущественная выразительность качаловской пластики, идущей от внутренней правды образа: достаточно было какого-то особенного жеста его простертой вперед руки с раскрытой плоской ладонью и легкого наклона этой скульптурно красивой головы, чтобы вы почти физически ощутили тело лежащего перед ним Цезаря; довольно было одного широкого и резкого взмаха руки вверх, чтобы вам поверилось, будто она сжимает край окровавленного плаща Цезаря, показывая то место, где пронзил его кинжал Брута.

Качалов не прибегал ни к каким приемам внешнего различия в

характеристике Брута и Антония. Контраст его перевоплощения был внутренним, но от этого не менее, а еще более разительным; он сказывался невольно в каждом слове и в каждом жесте. Брут весь — сдержанная сила, простой и цельный, живущий глубокой убежденностью в правоте своих республиканских идей. Без тени притворства или аффектации. И рядом — Антоний: искусный, смелый, ловкий политик-демагог, великолепный актер огромного темперамента, однако никогда не забывающийся и не теряющий из виду конечной цели своей роли.

Для Брута — Качалова толпа не была разноликой и расчлененной, подлежащей завоеванию постепенно и по частям; ему было не до выражения отдельных лиц в этой толпе: он выходил к народу, чтобы открыть ему свою душу, уверенный, что «римляне, сограждане, друзья» не могут не разделять его республиканских убеждений и ненависти к тирании. Качалов — Антоний с великолепно рассчитанным искусством вступал в борьбу с окружающей трибуну толпой. Его «простота» была наигранной и напряженной. Произнося свою речь, он всем своим существом стремился уловить в толпе желанный отклик, чтобы воспользоваться им для следующего натиска. Речь Брута казалась монолитной, свободно текла единым сильным потоком. Речь Антония была как бы разбита на актерские «куски», она пестрела «красками» и «приспособлениями». В ней были и рассчитанные замедления ритма, вызывающие у слушателей особенную сосредоточенность внимания, и тонкая многозначительность как бы вскользь брошенных подробностей, под которой скрывались главные намерения оратора, и порывы искреннего чувства, еще усугублявшие его притворство.

Обе речи в передаче Качалова были страстны, но природа пафоса была различной. Работая над речью Брута, он стремился к предельной простоте и искренности каждого слова. Ради этого он боролся с риторикой перевода. Интуитивно почувствовав благородный сдержанный лаконизм подлинника, он убирал из перевода все лишние служебные слова, «украшающие» обороты, громоздкие грамматические конструкции. Вот хотя бы один характерный пример:

Перевод А. Козлова (взятый Качаловым за основу своего текста): «Так как Цезарь меня любил, я лью слезы о нем; так как успех улыбался ему, я радовался этому; так как он был отважен, я чествую его; так как он был властолюбив, я убил его».

Текст Качалова: «Цезарь любил меня, и я готов лить слезы о нем. Успех встречал его во всех делах, и я радовался его успеху. Он был отважен, он был доблестен, и я чту его. Но он был властолюбив, и я убил его».

В тексте речи Антония Качалов, допуская купюры, в то же время усиливает выразительность ораторских приемов. В некоторых местах он орнаментирует эту речь риторическими вопросами (вставляя, например, от себя фразу: «Но в чем же властолюбие твое?») и добавочными метафорами. Сравним, например, в конце сцены перевод Козлова —

Ты вспыхнул, бунт! Ты на ногах! Теперь

Прими, какое хочешь, направление —

с развернутой метафорой Качалова:

Ты вспыхнул, бунт? Ты на ногах?

Так разгорайся же! Теперь

Откуда б ветер ни подул,

Он не загасит пламя!

Эта работа над текстом была у Качалова непосредственно, связана с поисками той внутренней характерности обоих образов, которая интересовала его прежде всего, помогая ему в глубоком постижении эпохи и исторического смысла трагедии.

Текст переводов Шекспира вообще редко удовлетворял Качалова. Выбирая для концертного исполнения отрывки из его трагедий, он приходил в результате упорной вдумчивой работы к созданию своего собственного текста, руководствуясь духом подлинника, точностью внутреннего психологического рисунка и «сквозным действием» сцены. В то же время он смело отбрасывал в тексте то, что казалось ему излишним, загромождающим восприятие, уводящим в сторону от основной линии развития конфликта. Он был глубоко убежден в том, что отдельная сцена из трагедии Шекспира в концертном исполнении имеет свои особые композиционные и стилистические законы. Ради предельной ясности, действенности и законченности отрывка он допускал и значительные сокращения, и существенную переработку текста, и многочисленные отступления от формальной метрической точности стихотворного перевода. «Верность Шекспиру» он воспринимал творчески и, не зная английского языка, часто с великолепной интуицией угадывал завуалированные в старых переводах важнейшие особенности стиля автора.

Наиболее последовательной и смелой в этом смысле была его работа над текстом сцены из «Ричарда III», в которой герцог Глостер встречается с леди Анной. В интерпретации Качалова эта сцена превращалась в законченную «маленькую трагедию», предельно напряженный действенный конфликт которой как бы вбирал в себя самые главные черты будущего короля Ричарда III. Здесь все от первого до последнего слова было подчинено раскрытию в действии, в борьбе чудовищного властолюбия Глостера. «Страстное притворство» циничного убийцы, шагающего через трупы своих жертв к британскому трону, было для Качалова — Ричарда и стимулом, и средством, и приспособлением к достижению цели — в этой встрече с исступленно ненавидящей его женщиной, которую ему нужно было во что бы то ни стало покорить.

Но «страстное притворство» Глостера заключалось для Качалова не в каскадах ошеломляющего красноречия, не в блеске нарядных фраз. Он вел свою дьявольскую игру, стремясь овладеть сердцем Анны, с таким воодушевлением и с такой бешеной жадностью победы, с такой обнаженной смелостью, что, казалось, сам порой готов был поверить в искренность своих признаний. Вот почему в тексте этой сцены Качалов был особенно непримирим ко всякому проявлению

внешней, украшающей риторики. Ради концентрации действия он считал нужным сжимать этот текст, убирая из него все, что уводит зрителя за пределы данного столкновения (например, подробности, обстоятельства и имена, связанные с прежними преступлениями Глостера). Сохраняя замысел и стиль Шекспира, он хотел, чтобы каждая реплика Глостера была точно нацеленной, неожиданной и разящей. Чтобы добиться этого, он готов был иногда не только отступать от точного соответствия оригиналу количества стихотворных строк перевода, но в некоторых местах заменять пятистопный размер вольными ямбами и даже кое-где прибегать к прозе. Вот, например, начало сцены в характерной интерпретации Качалова. Глостер преграждает путь траурной процессии, сопровождающей гроб убитого им короля:

Леди Анна

Ну, поднимите гроб, несите дальше.

Глостер

Ни с места все, и опустите на землю гроб.

Леди Анна

Кем прислан этот дьявол?

О, как он смеет нам мешать

В святом и важном нашем деле?

Глостер. Опустите труп, бездельники! Иначе в труп превращу того, кто с места ступит. Стой, когда велит вам герцог Глостер!

В исполнении Качалова вольная передача шекспировского текста не могла показаться недозволенной, потому что она была им насыщена подлинным духом трагедии Шекспира: живой страстью и смелой мужественной мыслью шекспировского масштаба.

Вл. И. Немирович-Данченко часто говорил на репетициях: «Можно построить великолепное театральное здание, заказать отличные декорации, пригласить опытного директора и изобретательного режиссера — и все-таки это еще не будет театр; а вот выйдут на площадь два талантливых актера, расстелят ковер, начнут представление перед публикой — и это настоящий театр». Эти слова приходили на память, когда Качалов играл сцены из трагедий Шекспира на эстраде — на любой эстраде, в Колонном зале или в колхозном клубе — в своем обычном черном костюме, без декораций и бутафории, приковывая к себе тысячи восторженных глаз и невольно создавая вокруг себя атмосферу праздника, торжества искусства.

Работа над сценами из «Леса» и «На дне» ставила перед Качаловым еще более сложные задачи: там один образ уступал место другому, и к нему уже не приходилось возвращаться; здесь, играя две контрастирующие роли одновременно, Качалов должен был несколько раз мгновенно перевоплощаться

из образа в образ. Зритель видел в нем и Несчастливцева и Аркашку, и Сатина и Барона.

Работа над «Лесом» осталась в эскизах. Качалов дорожил ими и время от времени к ним возвращался. Два монолога Несчастливцева он когда-то записал на пластинку в виде пробы. Несколько раз сыграл в концертах с М. А. Титовой сцену с Аксьюшей, но считал ее для себя неудачной. Очень серьезно и много думал о роли в целом, мечтал сыграть ее в спектакле МХАТ. Для концертного же исполнения он подготовил монтаж — встречу Несчастливцева с Аркашкой из второго акта.

В этой качаловской композиции образ Аркашки отнюдь не был для него вспомогательным. Он привлекал Качалова острой комедийной характерностью, и ему так же хотелось его играть, как раньше хотелось играть роли Епиходова, Репетилова, Чичикова. И совершенно так же при соприкосновении с образом Аркашки сказывалась невозможность подчинить качаловские данные комедийной характерности, создавалось насилие над образом и над собой. Только одна черта Аркашки давалась Качалову без всякого напряжения и была у него до конца искренней, живой: это его влюбленность в театр, настоящая непреодолимая страсть к театру, сохранившаяся, несмотря ни на какие злоключения, неистребимая и по-своему поэтическая.

В сущности, именно эта черта, эта тема и связывала Аркашку с Несчастливцевым в восприятии Качалова. В его работе над образом Несчастливцева были разные этапы. Долгое время он увлекался характерностью «провинциального трагика» старых времен, подчеркивая въевшуюся в плоть и кровь Несчастливцева напыщенную декламационность тона. За этим «романтическим-» декламационным покровом Качалов ощущал благородство души и внутреннюю чистоту влюбленного в свою профессию актера-скитальца. В последние годы он все дальше уходил от подчеркнутой внешней характерности Несчастливцева. На первый план выступала неизбывная любовь к театру, преодолевающая безмерную душевную усталость, тяжелый груз скитаний и горечь обид. Из этого преодоления и возникали контуры романтического образа, к которому так стремился Качалов: готовность Несчастливцева продолжать жизненную борьбу, его нерастратенная вера в свои силы и в идеал искусства, мечта о театре правдивых и потрясающих чувств.

В сцене встречи Несчастливцева с Аркашкой все это было у Качалова еще только намечено; из-под его эскиза еще часто проступал прежний рисунок. Таким же незаконченным эскизом осталась и сцена из трагедии «Царь Федор Иоаннович», в которой Качалов брал на себя три роли: князя Ивана Петровича Шуйского (сыграть эту роль по-новому в Художественном театре он мечтал много лет), Бориса Годунова и Федора. В своем первоначальном воплощении этот смелый замысел еще был лишен внутренней цельности, как будто распадаясь на отдельные, иногда очень яркие куски.

Зато подлинной классикой «театра Качалова» на концертной эстраде стал знаменитый диалог Сатина и Барона из пьесы «На дне».

На протяжении сорока пяти лет Барон оставался одной из лучших ролей Качалова, одной из вершин его творчества. В спектакле, прозвучавшем

накануне революции 1905 года как приговор великого писателя прогнившему и гнетущему буржуазно-помещичьему строю, роль Барона принесла Качалову громадную популярность в демократических кругах русского общества и мировую славу. С тех пор образ Барона стал неотделим от творческого облика Качалова. Он создал незабываемую трагикомическую фигуру бывшего аристократа, опустившегося на «дно», ставшего сутенером, пьяницей и оборванцем, человека конченного, опустошенного и циничного, человека с дурацкой кличкой вместо фамилии. Нелепо привычные проявления его былой барственности казались в Бароне, каким его играл Качалов, особенно смешными и жалкими. Внезапно прорвавшийся его вопль: «А... ведь зачем-нибудь я родился... а?» и застывший, остановившийся взгляд беспомощных водянистых глаз будили в зрительном зале не сочувствие личной судьбе Барона, а что-то совсем другое. Это было истинно горьковское возмущение «свинцовыми мерзостями» собственнической жизни, которая бессмысленно возвышает и так же бессмысленно бьет и уродует человека.

Успех качаловского Барона был триумфальным. Но важно отметить, что уже очень скоро Качалов стал искать для себя новых путей к творческому воплощению Горького. Ему мало было горьковского гневного отрицания уродливой действительности, ему нужен был весь Горький с его таким же страстным революционно-романтическим утверждением грядущей бури, близкой свободы, с его прямым призывом к революционной борьбе. И когда в 1906 году Художественный театр выехал на гастроли за границу, не желая возобновлять свои спектакли в условиях столыпинского террора, — Качалов стал одним из первых исполнителей «Песни о Буревестнике». Знаменитые слова: «Пусть сильнее грянет буря!» долгие годы звучали как внутренний лейтмотив качаловского творчества.

В советскую эпоху Качалов вновь и вновь обращается к произведениям Горького, к его драматургии и эпосу. Образ Барона на сцене Художественного театра приобретает в его исполнении не только черты совершенного отточенного мастерства, но особенную социальную остроту, подлинную горьковскую мужественность и силу. С подмостков театра Качалов переносит эту роль на концертную эстраду в соединении с репликами и целыми монологами Сатина. В ярчайшем контрасте Сатина и Барона он ищет своих путей к воплощению революционного романтизма раннего Горького с позиций современного советского художника.

На эстраде стол и стул. В коротком пояснительном вступлении Качалов напоминает обстановку ночлежки после разыгравшейся там драмы и исчезновения странника Луки. Среди обитателей ночлежки он как бы прожектором выхватывает и несколькими скупыми, точными словами освещает две фигуры — Сатина и Барона. Присаживается к столу и прикрывает глаза рукой. В следующую секунду — это уже глаза Сатина, ярко загоревшийся взгляд бунтаря и мечтателя, стихийно ищущего свободы. Голос Качалова звучит всем богатством красок, но преобладают в нем низкие, почти басовые, мужественные ноты. Жесты его рук становятся широкими, размашистыми, а когда он встает из-за стола и крупными шагами начинает расхаживать по

эстраде, кажется, что он стал еще выше ростом. Весь облик его освещен изнутри какой-то вдохновенной уверенностью, когда он говорит о своей ненависти к утешительной лжи — «религии рабов и хозяев» и требует правды для тех, «кто сам себе хозяин, кто независим и не жрет чужого...» Качалов снова присаживается к столу, наливает в стакан воображаемую водку, пьет, потом поворачивает голову — и вы вдруг видите совсем другое лицо: на ваших глазах оно беспомощно раскисает и становится дряблым, тускнеет взгляд, нелепыми «домиками» поднимаются брови. Вся фигура ссутулилась, руки нелепо вихляются и дрожат, наливая вино. А главное — голос, только что мощный и глубокий, теперь сменился хриплым фальцетом, в котором резко и неприятно выделяются картавые «р». Это — Барон, то снисходительно-нагло похлопывающий по плечу Сатина, то погружающийся в умильные воспоминания о былом величии своей «старинной фамилии» и смакующий дорогие его сердцу слова: «высокий пост... богатство... сотни крепостных... кареты с гербами... десятки лакеев...» Барон тает в этих воспоминаниях, он привольно разваливается на стуле, «маникюрит» ногти, кладет ногу на ногу и «барственно» ритмически покачивает носком башмака. Но вот Качалов подает себе, Барону, злорадную реплику Настёнки: «Врешь! Не было этого», и «барственности» как не бывало: визгливые крики Барона, предельно вульгарные грубые жесты, противные истерические слезы разобиженного альфонса и пьяницы полны одной только бессильной, пустопорожней злобы. И в ту же секунду снова загораются глаза Качалова беспокойным вдохновенным блеском, энергично сдвигаются брови, гордо откидывается голова. Мощно рокошет, переливается красками и ласкает слух низкий бархатный голос, произносящий бессмертные горьковские слова: «Всё — в человеке, всё для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его рук и его мозга! Человек! Это — великолепно! Это звучит... гордо!»

Качалов говорил это, выходя на самую авансцену, с уже не сатиным, размашистым, а своим, качаловским, широким и свободным жестом, рисующим огромность и значительность человека. И казалось, что речь идет не столько о человеке в восприятии босяка-протестанта Сатина, который «может быть, будет работать... может быть!», сколько о Человеке самого Качалова, художника наших дней.

Он еще возвращался к Барону в конце своего монтажа, и снова Сатин — Качалов как бы перечеркивал и заглушал гнусавую, растерянную и жалкую интонацию Качалова — Барона. Но, прожив до конца эти две жизни, он становился в финале сцены уже как бы над ними — художник великой эпохи строительства новых устоев общества, готовый не только осудить собственническую мерзость прошлого и не только по-сатински мечтать о свободе, но и бороться за нее, защищая свободного Человека со всей страстностью гуманизма Горького.

* * *

Облик Качалова на концертной эстраде, праздничный, многогранный,

всегда новый и молодой, в последние десятилетия его жизни, казалось, сосредоточил в себе всю силу его творческой мысли и обаяния. Здесь, как и на сцене театра, он был настоящим «инженером человеческих душ», выступая во всеоружии безгранично любимого им великого и могучего русского поэтического слова. Качалов на концертной эстраде — это явление особенное, самобытное и огромное по мощности своего воздействия. Оно знаменательно прежде всего своей новаторской сущностью и потому неотделимо от столбового пути развития советской художественной культуры.

ВОСПОМИНАНИЯ О В. И. КАЧАЛОВЕ

О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА

Не знаю, придет ли такое время, когда облик Василия Ивановича станет для меня «воспоминанием»... И не знаю, какими словами сказать мне о нем сейчас, в этой книге, посвященной его светлой памяти, когда еще так недавно он был среди нас, такой всем нам близкий, дорогой, красивый своей благородной красотой, значительный своим волшебным обаянием.

Когда я думаю о нем, в памяти моей встают как бы два облика Качалова. Один — это милый, бесконечно дорогой, любимый Василий Иванович, друг, приятель, с которым мы, за полвека почти, много пережили общих радостей и страданий. Другой — это Качалов, наполненный поэтической творческой силой, когда звучал его неповторимый по красоте голос и доносил до слушателя всю глубину его мысли и чувства художника. Слушая его, раскрывалась душа от ощущения какого-то праздника, праздника духа, и возникало чувство радости, света, верилось в красоту жизни, верилось в человека, в его беспредельные творческие возможности.

Вся сущность Василия Ивановича была какая-то красивая, манящая, — и внешность и внутренний мир. Походка, голос, мягкие движения прекрасных рук, взгляд умных, добрых глаз — иногда иронический, насмешливый, иногда задумчивый, отсутствующий, куда-то устремленный, иногда совсем благодушный, со сверкающим юмором — целая гамма была в этих изменчивых серо-голубых глазах... А за взглядом, за улыбкой, за внешним покоем чувствовалась сложная, внутренняя, содержательная жизнь.

У Чехова сказано: «У каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь». И Василий Иванович берег эту жизнь, не растрачивал ее, нелегко раскрывал свои внутренний мир; но уж если он поверит человеку, подойдет близко, то будет другом.

Хоть мы почти полвека прожили рядом, часто жизнь уходила у него в одну сторону, у меня — в другую, и бывало, что мы подолгу не виделись вне театра. Но на сцене вся моя жизнь прошла рядом с ним. Помню, как он поступал в Художественный театр, как впервые пришел «настоящий» актер с пленительным голосом и тонким обаянием в нашу «семью», и с каким любопытством мы разглядывали его. Помню и первый спектакль «Снегурочки», в котором он играл Берендея, а я Леля, и чеховские спектакли: «Три сестры», он — Тузенбах, и «Вишневый сад», он — Петя Трофимов, и «Иванов»; и в это же время — триумф «На дне» Горького, напряженная, грозная атмосфера «Детей солнца». Помню, как трудно приходилось нам в символических пьесах Ибсена — «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и, позднее, «Росмерсхольм»; потом — мучительное и все же счастливое время работы над «Гамлетом»; снова

«Иванов», «Вишневый сад»... И, наконец, последняя наша встреча на сцене — «Враги»...

Последние годы нас как-то особенно сблизили, — то в Барвихе жили мы вместе, то у него на даче, на его любимой Николиной горе. Особенно ярко стоит он у меня перед глазами в санатории «Барвиха», ранним летом 1948 года, за несколько месяцев до нашего 50-летнего юбилея, когда в его самочувствии наступило улучшение и мы все поверили, что он выздоравливает, что прежний страшный диагноз врачей оказался ошибкой. Какой-то окрыленный, бодрый, словно опять распрямился во весь рост, как будто снова вернулись силы. Как он радовался, глядя на окружающую природу, которая в тот год расцветала как-то особенно бурно, мощно, как он любил свои прогулки по чудесному парку, — даже на лодке катался, скрывая это от своих. И массу читал и стихов и прозы, с книгой никогда не расставался. По несколько раз в день, иногда и вечером, бывало, постучит ко мне в комнату: «Ольга, я на минутку... хочу тебе почитать — ты послушай, как это хорошо... вот еще какой чудный кусок, — можно еще?» Прочтет и скроется: «Ну, прости, покойной ночи!»

И долго еще потом не мирилось сознание с тем, что надвигается неизбежное, страшное.

Николина гора. Прозрачно-ясная осень. Его угасающий облик — все еще прекрасный, мужественный, строгий, но уже молчаливый. Он подолгу сидел в глубоком кресле на террасе, иногда с закрытыми глазами, и чувствовалось, как в этом молчании овладевали им думы...

Как-то вечером, после ужина, сидела я над пасьянсом, рядом сидела наша медсестра; вдруг вошел Василий Иванович, уже удалившийся было к себе в комнату, и громко обратился к нам: «Товарищи, я вас прошу прослушать... хочется попробовать, как голос звучит». И полным звуком, с большим темпераментом прочел из «Воскресения» Толстого весь огромный кусок о Катюше; голос звучал сильно и красиво во всех регистрах; читал он увлекательно, с самыми тонкими нюансами, казалось, никогда он так не читал, с полной отдачей себя. Это было какое-то чудо неповторимое... А за окнами стоял уже поздний темный осенний вечер.

И самый последний раз слышала я его, уже совсем незадолго до конца, в сентябре, в Барвихе, куда мы ездили навещать его — жена его Нина Николаевна, сын и я. После всех разговоров, вопросов и ответов он прочел стихотворение Блока:

Идем по жнивью, не спеша,
С тобою, друг мой скромный,
И изливается душа,
Как в сельской церкви темной.
Осенний день высок и тих...

«Ты чувствуешь, как это замечательно сказано: “высок и тих”», — сказал он и замолчал и задумчиво посмотрел в окно на высокие сосны в осеннем закате... Таким я сейчас вижу его с любовью и болью... И не забыть мне никогда эти два

последние чтения.

Счастливыми могут считать себя все, кто хоть раз в жизни видел и слышал Качалова, великого артиста, умевшего волновать и потрясать души людские. Я же, оглядываясь назад, могу сказать, что у меня было особое счастье — долгая совместная жизнь в искусстве, наша дружба и память о его чистой, большой душе.

О. В. ГЗОВСКАЯ

Редко выпадают на долю актрисы огромная радость и счастье быть на сцене в течение долгих лет партнершей великого художника, чудесного, светлого человека, прекрасного, чуткого товарища. Такое счастье послала мне судьба во время моего пребывания в Московском Художественном театре, когда я работала с Василием Ивановичем Качаловым.

Встречалась я и с другими талантами этого театра, работала с ними... Но все это было не то, что Василий Иванович Качалов. Работа с этим выдающимся замечательным актером и человеком не может никогда изгладиться Из моей памяти и останется навсегда в моей душе.

Совсем молодой актрисой встретила я с Качаловым в период его полного расцвета и артистической зрелости на сцене Художественного театра. Московская молодежь обожала Качалова. Каждое его появление в новой роли было для Москвы великим праздником искусства. Этого праздника ждали, к нему готовились, как к событию, и не раз и не два шли в театр на одну и ту же пьесу, запоминали наизусть произнесенные со сцены фразы, монологи Качалова, унося с собой в душе звук его голоса, его интонации, мимику, пластику жеста и движений.

«И вот с этим великим актером я буду работать, буду встречаться, буду его партнершей», — думала я, идя на первую репетицию «Гамлета». Я получила роль Офелии.

Утро. Все участники постановки собираются в светлом, просторном фойе Художественного театра. Взволнованные, сосредоточенные готовятся к началу репетиции. Появляется Василий Иванович...

Внешность Качалова обладает счастливой выразительностью, его лицо открыто перед нами, как и его душа. Что-то светлое, влекущее и располагающее к нему, яркое очарование одухотворенности было во всем его облике. Не часто природа создает человека так гармонично. Из всех пришедших на репетицию Василий Иванович самый скромный; приветливо и ласково здоровается со всеми, начиная от самого Константина Сергеевича Станиславского и кончая безмолвным исполнителем роли стражника во дворце короля Клавдия.

Вот он за столом. Раскрывает тетрадь своей роли. Он весь — внимание, сосредоточен и собран. Глаза его устремлены на Константина Сергеевича, он слушает все, что тот говорит о постановке, о роли Гамлета. Сам Василий Иванович говорит очень скупой и мало. Собравшиеся на репетицию ведут беседу за столом. Начинают обсуждать, разбирать образ Гамлета. Качалов слушает говорящих, он никого не прерывает. Глаза его опущены, и только изредка сквозь

пенсне вскинет он взгляд, я сверкнет в нем веселый огонек, и он улыбнется, если кто-нибудь из актеров скажет что-то уж очень наивное или неубедительное, — переведет глаза на Константина Сергеевича, как бы проверяя, как этот режиссер-гений относится к высказываниям о его роли. Своими красивыми руками с длинными пальцами откроет портсигар и закурит папиросу.

А руки у него, особенно кисти, были необыкновенные: они не знали напряжения, мягкие и свободные, очень пластичные, они свободно подчинялись ему. Василий Иванович владел жестом в совершенстве.

Беседа за столом продолжается. Константин Сергеевич обращается к Качалову: «Ну, а вы, Василий Иванович, что вы скажете?» И раздается в ответ качаловский голос: «Пока еще трудно говорить что-нибудь дельное, Константин Сергеевич. Я еще разбираюсь. Говорить легко, то есть говорить *вообще*, — можно много нарасказать, но надо сделать, создать роль Гамлета. Подойти к Шекспиру в декорациях Крэга после Чехова, Горького — это все ново, необычно, волнительно, но не легко. Сразу не сделаешь, сразу и не скажешь».

Отношение Василия Ивановича к Константину Сергеевичу всегда отличалось какой-то особенной любовной почтительностью. Резкое по форме возражение было исключено. Он берег вдохновение этого режиссера и боялся спугнуть, потому что сам был вдохновенным художником-творцом. Я упоминаю об этом потому, что не все актеры облегчали работу Константина Сергеевича. Были и капризные, были и упрямые, были и резкие. Правда, они потом каялись и извинялись, признавая, что ошибались в своих требованиях. А их требования и желания не всегда были запросами художников, но часто желаниями актеров, думавших о своем личном успехе, об актерской выгоде. Такие актеры при неудаче на репетиции обычно стремились свалить вину на плечи партнеров, якобы повинных в их собственных ошибках. Качалов был не таков. Если сцена не получалась, он никогда не обвинял в этом партнера, не говорил, что это не выходит потому, что его партнер или партнерша не дают ему «чего-то», не делают того, что нужно. И если у его партнера тот или иной кусок не получался и приходилось повторять его вновь и вновь, Василий Иванович репетировал с неослабной энергией и в полную силу, помогая, подбадривая и заставляя нас верить, что все получится. Он всегда был чутким, внимательным товарищем, любил общее дело, горел им и отдавал ему себя, не жалея сил. Он был занят во многих спектаклях, играл очень часто. Когда репетиция затягивалась, что случалось у Константина Сергеевича нередко (увлекаясь работой, он забывал о времени), и вдруг кто-нибудь осторожно напоминал Константину Сергеевичу о том, что сегодня Качалов играет и надо его отпустить, — Василий Иванович всегда говорил: «Нет, нет, Константин Сергеевич, не беспокойтесь, я успею, давайте продолжать».

Его актерский «нерв» всегда был напряженным. Никогда из-за Василия Ивановича репетиция не теряла своей интенсивности и увлекательности. Работать с ним было радостно и легко как актерам, так и режиссеру. Он никогда не успокаивался, всегда был к себе требователен, не обращал внимания на похвалы. Ему были чужды самовлюбленность, самомнение или зазнайство

премьера. А ведь он по праву, и по таланту своему, и по преклонению перед ним публики был действительно ведущим, первым актером, да еще какого театра! И был признан и любим таким режиссером, как сам Станиславский.

Василий Иванович на репетициях не любил «обговаривать» и объяснять свой замысел. Он в действии показывал, чего он хочет, выслушивал указания Константина Сергеевича, пробовал, повторял вновь и вновь, старался слить свой замысел с замыслом режиссера, закреплял найденное, никогда не откладывая работы на завтра. Бывало, выслушав требования и советы Константина Сергеевича, Василий Иванович не раз попробует выполнить задание режиссера и еще и еще раз повторит сцену, развивая его мысль и прибавляя свое. От этого взаимного творческого обогащения рождались настоящие большие образы, которых забыть нельзя.

Он боялся повторять себя, старался в каждой новой роли по-новому использовать даже свой чудесный голос. Его Гамлет звучал не так, как пушкинский Дон Гуан, или Чацкий, или Горский («Где тонко, там и рвется» Тургенева). Он не «играл» на своем голосе, не увлекался его красотой, не «показывал» его, как это часто бывает у других актеров, особенно западной школы, — нет, Качалов, как актер русской школы, русской души, блестяще владел голосом, использовал его для выявления полноценных, живых человеческих чувств в тех образах, которые он создавал на сцене.

Он умел работать не только на репетиции, но и дома. Его метод работы над ролью вполне отвечал постоянному требованию, которое Станиславский предъявлял к актерам: не приходить на репетицию пустым, не принося ничего наработанного дома; уже в домашней работе находить то состояние, с которым можно подступать к образу. Константин Сергеевич говорил: «Если актер приходит пустой и ждет от меня помощи, я ничего не могу ему дать. Я не “американский дядюшка” и приданого не раздаю. Если актер пришел наполненный — я могу заниматься творчеством». И Качалов всегда был в творческом состоянии. Найдя дома голос, движения, жесты и внутренние куски роли в намеке, он их раскрывал на репетиции. Он стремился наделить каждый образ особыми характерными красками. Помню, как он искал смех Гамлета при встрече с актерами перед сценой «Мышеловки».

Эти краски помогали ему постепенно вживаться в роль, овладевать ее художественной правдой. Не всегда легко, а иногда и с творческими мучениями рождался тот совершенный образ, который зритель видел на спектаклях.

Помню его проход в сцене «Быть или не быть?», помню, как он искал ритм, шаги идущего в мучительном раздумье Гамлета — не рассудочно-холодного мыслителя-философа, а человека, которого сжигают страшные мысли. Он взволнован... голова его поднята... глаза горят и смотрят пытливо вперед. Но таким он стал не сразу. Первые искания начались с опущенной головы, лирического раздумья, и нелегко удалось этому большому актеру овладеть живым самочувствием Гамлета в этой сцене. От репетиции к репетиции приходило все постепенно, и роль вырастала на наших глазах.

Обладая блестящей памятью, Василий Иванович быстро запоминал текст, и когда другие исполнители еще не знали крепко своих ролей, он всегда первый

говорил сидевшему на репетиции суфлеру: «Мне, пожалуйста, не подавайте. Я свои слова знаю».

Качалов отдавал себя на репетиции полностью, как того требовал Станиславский, часто повторявший актерам: «Помните, репетиция — это спектакль. Только вы без грима, нет декораций и зрительного зала». И Качалов на репетиции давал полную силу исполнения, не берег себя, оттого на спектакле он был во всеоружии не только своего таланта, но и высокого мастерства.

А как легко было с ним партнеру! Малейшие, тончайшие душевные переходы он чувствовал и откликался на них, и всегда его взгляд и выражение глаз глубоко проникали в душу. Рождалось настоящее общение, забывалось, что ты на сцене, и можно было чувствовать себя, как в жизни, ощущать перед собой живого человека со всем разнообразием и богатством его внутренней жизни.

Как легко было слушать Офелии монолог Гамлета, как глубоко трагично звучал он для меня, актрисы-партнерши. Я не помню ни одной репетиции, ни одного спектакля, когда бы я без слез возвращала подарки Гамлету. Мучительно, глубоко жаль было этого человека — Гамлета. Так велико было его страдание. Достаточно было только смотреть на Гамлета — Качалова и слушать его, чтобы монолог Офелии, после его ухода от нее, рождался искренно, правдиво, сам собою, от души.

Правда переживания, которую нес в себе Качалов, рождала правду и искренность переживаний у его партнеров.

Я уже сказала выше, что Василий Иванович на своих достижениях не успокаивался, и чем больше был его успех, тем требовательнее он становился к себе и тем больше работал. Он верил во все, к чему призывал Станиславский. Иногда превращался в покорного ученика, желавшего все больше и глубже познавать то, что заново открывал в искусстве этот великий учитель.

Как раз в период подготовки к «Гамлету» Константин Сергеевич начал особенно усиленно работать над созданием своей «системы». Находясь на Кавказе (он был болен и к началу сезона не приехал в Москву), он написал мне письмо, которое я привожу в отрывках. До этого я получила от К. С. Станиславского две тетради его записок, отпечатанных на машинке. Они были только у меня, и в Москве никто их не знал. Вот что писал Константин Сергеевич.

«Я вернусь к концу февраля и со всей энергией примусь за “Гамлета”. Чтобы выиграть время, было бы полезно познакомить некоторых артистов с тем, что я нашел нового в нашем искусстве и что я записал в своих записках. Из присутствующих в Москве я больше всего говорил об этом с Вами. Возьмите же на себя труд познакомить с моими записками перечисленных актеров...»

Среди четырнадцати перечисленных фамилий — Качалов. Василий Иванович всегда раньше всех приходил на чтение этих записок, задавал вопросы, очень увлекался этой работой. Иногда, прослушав ту или иную главу, он пробовал применять к себе ее содержание и тут же, вспоминая монолог или диалог какой-нибудь из своих ролей, проверял на себе «систему» Станиславского.

К приезду Константина Сергеевича в Москву его записки были проработаны, и желание Константина Сергеевича было выполнено.

Я очень волновалась, получив это ответственное задание. Я всего второй год была в Художественном театре, робела перед Качаловым — страшно было молоденькой актрисе вдруг читать и пояснять Качалову, который столько лет на сцене и намного старше меня годами, опытом и стажем, записки Константина Сергеевича. Но Василий Иванович, с его чуткостью и деликатностью, так хорошо отнесся к этому, что я перестала чувствовать робость и страх.

Приведу еще выдержку из письма К. С. Станиславского к М. П. Лилиной из Москвы в Бретань. Это письмо Мария Петровна Лилина переслала мне 9 апреля 1941 года, когда я вела занятия по «системе» с молодыми актерами театра имени Ленинского комсомола в Ленинграде. М. П. Лилина пишет при этом: «Первая постановка, в которой Константин Сергеевич хотел применить свою “систему”, была постановка “Гамлета”». И тут она приводит отрывки из письма Станиславского к ней: «Все с большой охотой и добросовестностью изучают “систему” и искренно хотят играть по ней. Работа интересна. Сейчас В. И. Качалов сидит в игровой комнате (Игорь — это сын Станиславского. — О. Г.) и ищет “желания” для второй сцены Гамлета. Он уже понял главное и, кажется, начинает любить эту работу».

Из другого его письма:

«Гамлетовцы, кажется, убедились в “системе” и, начиная с Василия Ивановича, все делают упражнения».

Это было в то время, когда целый ряд крупных актеров Художественного театра не признавал «систему», считая, что они все знают, что учиться им незачем. Смеялись над этими упражнениями, комиковали их. Василий Иванович, окруженный нами, молодежью, внимательно и всей душой отдавался тому новому, что открыл Константин Сергеевич для творчества актера. Василий Иванович увлеченно делал с нами все упражнения, приходя рано утром, до начала репетиции, так как во время репетиции упражнениям, о которых Константин Сергеевич писал в своих записках, уже не оставалось места.

Ярко запечатлелась в моей памяти беседа Василия Ивановича с Константином Сергеевичем на одной из репетиций. Репетировали сцену встречи Гамлета с тенью отца.

Василий Иванович в этой сцене изгонял всякую мистику. Он говорил: «Я не могу себе представить разговора с привидением. Я не могу почувствовать, что такое привидение. Я в них не верю».

Вот точные его фразы:

«Я, Константин Сергеевич, не верю в привидения, я должен конкретно и реально зажить живыми чувствами, и потому для меня слова тени отца Гамлета являются словами самого Гамлета, который отвечает своим собственным мыслям, своим собственным чувствам, — тогда я могу зажить этой сценой. Эта сцена для меня не диалог, а это мой внутренний монолог».

Этот замысел так и не был воплощен в спектакле. Но, обсудив с К. С. Станиславским подробно эту сцену, Василий Иванович нашел в ней живое и настоящее, и сцена с привидением, до этой репетиции звучавшая как-то

холодно и отвлеченно, ожила, в ней была найдена стремительность действия.

Часто на репетициях Василий Иванович, не ожидая остановки со стороны режиссера, сам останавливал себя, будучи не удовлетворен сделанным, и начинал снова, высказав, чем он недоволен и чего он хочет добиться; при этом всегда не забудет того, с кем он репетирует, и ласково, как бы извиняясь, скажет:

«Простите (или прости), что я прерываю. Не то... не то... не так у меня получается, как я хочу. Повторим еще раз».

Из всех работ периода 1910 – 1917 годов, пожалуй, самой трудной для Художественного театра был «Гамлет».

Однажды, помню, начав первую генеральную репетицию в 11 часов утра, мы закончили ее в 5 часов вечера. И прямо с большой сцены перешли на малую репетиционную сцену, по дороге наскоро что-то проглотив в буфете. Продолжали работу до 2 1/2 часов ночи. А репетиция днем была очень трудная. На ней произошло то, чего никогда не бывало на протяжении всей жизни Московского Художественного театра.

В то время, когда Василий Иванович вел сцену с Офелией, перед знаменитыми словами: «Оленя ранили стрелой...», мы услышали из зрительного зала шум, какие-то выкрики и возгласы.

Объясняя все это какой-то неприятной случайностью, мы продолжали репетировать, «не выходя из круга», по тогдашнему определению «системы».

Однако шум и возгласы не прекращались. До нашего слуха долетело наконец совершенно явственно слово: «stupid!»¹, — и мы поняли, что виновником шума в зрительном зале был Гордон Крэг; его приезд в Москву ожидался с минуты на минуту.

Несмотря на совершенно необычный в стенах Художественного театра беспорядок, да еще во время репетиции, да еще репетиции генеральной, несмотря на то, что крики взволновали нас, никто из актеров не прервал работы, и Василий Иванович довел сцену до конца.

Впоследствии мы узнали, что произошло. Во время сцены так называемой «Мышеловки» (представление во дворце) Гордон Крэг, приехавший из-за границы, прямо с вокзала буквально ворвался в зрительный зал, криками и воплями выражая свое возмущение: как это вдруг без него, не дождавшись его, репетируют?!

Все мы были возмущены поведением Крэга, позволившего себе скандал в присутствии Константина Сергеевича Станиславского, в стенах того театра, в котором особенно бережно и внимательно охранялась творческая атмосфера во время работы.

Репетиция продолжалась на малой сцене, в гримах и костюмах. С той же силой, не жалея себя, продолжал работу Василий Иванович. Константин Сергеевич, весь горя, вдохновенно следил за ним. Прошли один кусок... Константин Сергеевич просит повторить. Повторяем вновь и вновь... А время бежит. И вдруг Василий Иванович, умоляюще посмотрев на Станиславского,

¹ Stupid — глупо (англ.).

тихо и сдержанно говорит: «Не могу больше!..»

Константин Сергеевич смутился, заволновался, — он не привык слышать слова «не могу» от Качалова — и быстро посмотрел на часы: они показывали половину третьего ночи.

Константин Сергеевич стал извиняться перед Василием Ивановичем, который ничего не отвечал, но всем нам было видно, как он побледнел под гримом, — так он был переутомлен.

— Репетиция окончена, — сказал Станиславский взволнованно.

Мы встали и двинулись к выходу, а Станиславский взял Василия Ивановича под руку, и они вместе последними покинули репетиционный зал.

За всю многолетнюю работу Василия Ивановича это был, кажется, единственный раз, когда он прервал репетицию.

В работе над пьесой Тургенева «Где тонко, там и рвется», которую тоже ставил Станиславский, Василий Иванович был на репетициях совсем не таким, каким мы видели его в рабе те над «Гамлетом». На репетициях за столом при разборе пьесы и образов очень интересны были высказывания Василия Ивановича. Одно из них я привожу здесь. Это то, что записано у меня на экземпляре моей роли Верочки.

Когда Константин Сергеевич подходил к тому, как надо играть Тургенева, он требовал от актеров, чтобы они не увлекались лирикой Тургенева, не впадали в сентиментальность, а стремились насыщать роли тургеневских героев энергичным внутренним действием. И вот во время этих бесед и исканий Василий Иванович сказал:

«Автор не дает целиком человека, он дает только основные отдельные черты и столкновения действующих лиц. Поэтому надо искать ключ к роли совершенно субъективно, — у одного может сразу найтись все, у другого надо постепенно распахивать в душе чувства, идти и от литературных, и от психологических, и от бытовых кусков, и тогда получится целое “я”».

«За столом», в фойе мы искали и жесты и манеру общаться друг с другом очень сдержанно, но так, чтобы в этой сдержанности не было сухости и холода. И не сразу пришла эта легкость диалога, эта живая комедийная речь и быстрая смена разнообразных красок. Много вдохновенного, а иногда и очень кропотливого труда потратил Василий Иванович, прежде чем он, во всеоружии своего сценического рисунка, перенес на сцену все то, что было найдено за столом.

Походка Качалова — Горского была совсем не качаловской походкой. Еще только сняв пальто и шляпу, Качалов превращался в Горского. Его походка становилась легкой, быстрой. Это уже был не Василий Иванович, а Горский, который торопится потому, что его ждет Вера, а он опаздывает. Беспечный, смеющиеся глаза с каким-то лукавым огоньком во взгляде.

Блестящее комедийное дарование, благородный юмор, легкость и четкость диалога — все это в тургеневской пьесе прекрасно проявил Василий Иванович. Но не только это. Он раскрывал в Горском отсутствие настоящих, больших стремлений, эгоизм человека, желающего жить беззаботно, весело, не считаясь с чувствами других и даже с чувством Веры, честной, прямой, раскрывшей

перед ним свою девичью любовь.

Очень интересно было видеть, как на репетициях «Где тонко, там и рвется» Василий Иванович подходил к своей роли, ломая традиции обычного исполнения тургеневских героев типа Горского. Они всегда изображались лирически-сладкими, сентиментально-мечтательными; все подавалось на «красивости».

Василий Иванович наполнял образ Тургенева живой жизнью. Убирая нежность, элегическую мягкость, сладость, он был мужествен и искал в Горском внутреннюю энергию, увлеченность, даже когда он строит свои «воздушные замки», чтобы убедить Веру в искренности своих чувств. И чем искреннее и проще говорил он, тем яснее обнаруживалась вся пустота души этого человека. Таков был замысел и режиссера Станиславского, и тут между актером и режиссером был полный контакт. Оба настолько увлекались работой, что от репетиции к репетиции находились все новые и новые краски, приспособления, и щедро разбрасывались блески комедийного дарования Качалова, какого-то особенного юмора, которым он обличал этого «барича».

Ироническое отношение Василия Ивановича к герою особенно ясно сказывалось в монологах. Они у Тургенева очень длинные; произнося их, легко впасть в резонерство, — но вот тут-то и проявлялись огромное мастерство, тонкость, буквально кружевной рисунок чувств, передаваемых Качаловым. Его Горский не рассуждал холодно и спокойно. Оставшись один, после ухода Веры, когда Горский почти сделал ей предложение, он чувствует, что запутался. Он и досадует на себя и убеждает себя, что еще не все потеряно; он не рассуждает о браке, а высмеивает брак; он пугается женитьбы, — словом, полон самых различных чувств и как бы спорит сам с собой. И все это у Качалова взволнованно, горячо, все дышит легкостью тончайших внутренних переходов. От этого и получалась чудесная комедийность, вызывавшая улыбку у зрителя.

Но далось это не сразу. Василий Иванович немало репетиций потратил на борьбу с резонерством, на которое как будто тянет автор.

Знаменитая «сказка», которую Горский рассказывает, высмеивая брак и любовь, передавалась им как экспромт, рожденный вот здесь, сейчас, а не придуманный заранее; легко, но вместе с тем с большим разнообразием переходов и красок. При этом мимика его была естественна, без тени театральности или нажима. Глаза, смотревшие на Веру, как бы желали упрекнуть ее, — он был раздосадован: как это его не оценили, предпочли другого. Он быстро переводил взгляд на Мухина (друг Горского), и глаза его меняли выражение, мгновенно становились испытующими, как бы спрашивая: хорошо ли я уколол Веру? — и потом мягко и насмешливо смотрели на старую деву, француженку — гувернантку Веры, точно желая ей сказать: «Эх, глупая, ничего-то ты не поймешь!» И вдруг в конце «сказки» в его глазах загорелся неожиданно злой огонек, такой злой и жестокий, что понятны были слезы на глазах Веры — такой взгляд может оскорбить, и остается только одно: защитить себя от оскорбления, прервать Горского резко, встать из-за стола, как это и делает Вера, прекратить эту «сказку», пока окружающие не заметили насмешки Горского над ней. Забывая светское приличие и воспитанность, я

жила в этот момент только одним: этого Горского надо поставить на место!

Станиславский, гениально угадывая все движения души актера, подсказывал и сочинял мизансцену так, что она рождалась естественно, как будто мы были не на сцене, а в зале Либановых, ощущая полную свободу переходов и общаясь друг с другом, как живые люди.

Эти репетиции были поистине полны вдохновенного творчества. Был бы в роли Горского не Качалов, а другой актер, вряд ли могло получиться такое гармоничное и цельное впечатление.

Во внешнем рисунке роли у Василия Ивановича никогда не было ничего лишнего, ничего подчеркнутого ради сценического эффекта. Жестом он владел в совершенстве. Вот, например, сцена Горского с Верой в первом явлении. Горский опоздал на условленное свидание. Стоя у стола, он оправдывается перед ней, лукавит, но от ее прямооты не спрячешься. Вера держит в руке розу, она сорвала ее для Горского, но эту розу теперь она уже отдать не может... Руки Горского — Качалова свободно сложены вместе. Кисти рук лежат одна на другой. Вот Вера уличает его, он хочет загладить свою вину. Рука Горского осторожно тянется за цветком. Лицо спокойно, глаза смотрят на нее, движение только в руке Качалова, но Вера осторожно отводит розу в сторону, — рука Горского растерянно опустилась, опускается, разомкнувшись, и другая рука и выпрямляется вдоль тела. Вся фигура выражает смущение уличенного в неискренности, виноватого человека.

Все это Василий Иванович делал четко, с осторожной постепенностью, так, что игра рук не отвлекала от главного, а дополняла внутренний рисунок органично и естественно. Но сколько репетиций ушло на то, чтобы найти этот контакт в сцене с Верой! Часами искали мы этого взаимного общения и живой передачи тонких переходов человеческих чувств.

Так же Василий Иванович владел и словом, речью на сцене. Он дорожил словом и умел с ним обращаться. Каждая «точка», «запятая», «многоточие» в его передаче текста были не только просто логичны, они были действенны, они выражали чувства, были ступеньками, переходами от одного чувства к другому. Оттого речь его была такой живой, диалог — таким разнообразным и ярким.

Как долго Василий Иванович искал заключительную фразу Горского, когда он уже знает, что Вера дала согласие на брак со Станицыным. Свою фразу: «Какую жемчужину я отбросил» он произносил сперва с каким-то сожалением, идя от прямого смысла слов, а в процессе репетиций она стала звучать как восклицание досады, злости на самого себя. И если на первых репетициях его голос звучал здесь в среднем регистре, то на последующих и на спектакле он переводил его на высокие теноровые ноты.

И походка его в финале пьесы и движения менялись по сравнению с первыми репетициями. Это тоже был результат большой работы. Расставляя всех в пары на прогулку, праздную помолвку Веры, Горский — Качалов, такой уверенный, легкий и беспечный в своих движениях в начале пьесы, был суетлив и возбужден. И ритм, которым он жил, становился стремительным, очень юношеским, передавая смятение его чувств.

Моя память могла сохранить так четко всю работу над комедией «Где тонко,

там и рвется» только потому, что образ Горского складывался у Василия Ивановича постепенно, от репетиции к репетиции. И когда я сейчас перечитала роль Веры со всеми записями, которые я тогда сделала на ней, эта работа ожила передо мной.

Мне хочется еще рассказать о «Каменном госте» Пушкина. Когда я получила роль Лауры, Василий Иванович уже играл Дон Гуана с другой Лаурой. Работа была у меня спешная — всего пять репетиций. Режиссировал Владимир Иванович Немирович-Данченко. Две репетиции Владимир Иванович провел без Василия Ивановича, на третью он пришел. Сначала мы прошли все за столом, и когда контакт за столом был найден, сразу приступили к мизансцене. Сцена Лауры и Дон Гуана не очень большая, поэтому она не требовала много времени. Я думала, что должна буду точно сохранять мизансцены прежней Лауры — В. В. Барановской. Но вдруг Василий Иванович обратился к Вл. И. Немировичу-Данченко и сказал:

— А зачем Олечка должна делать так, как делала Барановская? Она совсем другая Лаура, так давайте сделаем и встречу по-другому.

И мизансцены возникли совершенно новые. Места, на которых мы играли, оставались теми же, то есть режиссерская планировка не нарушалась, но движения, переходы Василий Иванович все переменял. Так, например, когда Лаура бежит навстречу Дон Гуану и падает в его объятия, Качалов — Гуан подхватывал меня на руки и сажал в кресло на авансцене. Потом, во время спектаклей, он продолжал находить в живом общении с партнерами множество неожиданных приспособлений и красок, правдивых, очень ярких и смелых, и вел со мной эту сцену в гораздо более стремительном ритме, чем раньше.

Бережно относясь к стиху Пушкина, он хранил его внимательно, но никогда не впадал в холодно-ритмизованное чтение, «декламацию» стиха. Сохраняя заданную форму, он вливал в нее содержание живого чувства, и стихотворная речь его была естественна, проста и музыкальна. Качалов не «бытовил» стиха, не лишал его музыкально-поэтической прелести. Помню хорошо, как Валерий Брюсов, придя за кулисы после одного из спектаклей, выражал свои восторги, говоря:

— Да, вот это настоящий Пушкин. Большие чувства и страсти в лаконичной форме, стих звучит полноценно, свободно, льется, не сковывает актеров и не мешает им.

Такой отзыв поэта был очень ценен в то время, так как часто драматические актеры обращались со стихами более чем вольно, произносили их так, как было им удобно для выражения их чувств.

В гриме и костюме Дон Гуана Качалов, казалось, сошел со старинной картины. Как блестяще владел он шпагой и как замечательно обыгрывал и носил плащ, словно этот костюм был его естественной и привычной одеждой. Все его движения были необыкновенно пластичны. Но Дон Гуан Качалова не носил на себе отпечатка западных Дон Жуанов. Он был русский душой, играя Пушкина. В Дон Гуане Качалова звучал какой-то человеческий, благородный бунт: вызывая Карлоса, он вызывал не соперника, а одного из тех праздных меценатов, которым не место подле Лауры, близкой ему по духу, свободной,

независимой, талантливой художницы, чуждой банальных светских условностей.

Его фраза, обращенная к Лауре: «Лаура, и давно его ты любишь?» — отнюдь не звучала вопросом ревнивца, а именно подчеркивала то отношение к Карлосу, о котором я сказала выше.

Следующей моей работой с Василием Ивановичем Качаловым было «Горе от ума». О том, какой был Чацкий — Качалов, написано и сказано очень много. Я хочу сказать о том, как готовился Качалов за кулисами к знаменитому монологу третьего акта. Сыграв эту роль много раз, Василий Иванович всегда перед третьим актом был взволнован и собран так, как будто он играл премьеру. За кулисами было много действующих лиц. Василий Иванович всегда держался в стороне от всех, к нему нельзя было подойти, обратиться с каким-нибудь вопросом. Не слова он вспоминал, а проверял, готовил тот внутренний рисунок чувств Чацкого, который потом так насыщенно, так ярко звучал на сцене.

В четвертом акте он так произносил свой монолог перед уходом, что нельзя было слушать его без слез. И от этого исполнения монолога Качаловым у Софьи рождались слезы — она понимала, кого она теряла в лице Чацкого. Этих слез Софьи требовал в своем замысле режиссер Станиславский, но на репетициях, когда Константин Сергеевич работал со мной, они у меня никак не появлялись. Только после того, как я, встретила с Качаловым — Чацким, они родились сами собой. Василий Иванович так произносил слова Чацкого, обращая их через Софью к публике, что пробуждал в Софье ее лучшие, настоящие человеческие чувства.

Я не могу обойти молчанием работу в театре над пьесой Блока «Роза и Крест», где Василию Ивановичу была поручена роль Гаэтана.

Так же, как и все мыслящие, живые люди передовой интеллигенции тогдашней России, мы, актеры Художественного театра, жили в предчувствии прихода чего-то нового, настоящего, что выведет всех из темноты, безысходности к свету и радости. После таких постановок, как «Осенние скрипки» Сургучева, «Будет радость» Мережковского, заводивших МХТ в репертуарный тупик, театр непрерывно искал пьесу современного писателя, новую по форме и содержанию, с глубокими чувствами и значительными мыслями, не из мещанской и обывательской жизни, пьесу русского автора. Театр метался в поисках настоящей хорошей современной пьесы, способной отразить волнующую действительность. Но такой пьесы не было.

В пьесе Блока «Роза и Крест» Вл. И. Немировича-Данченко привлекали к себе преимущественно два образа: слуга — рыцарь Бертран и певец Гаэтан. В этих образах Владимир Иванович хотел дать хотя бы отзвук того, что волновало и тревожило людей искусства. Гаэтан трактовался им как предвестник чего-то настоящего, сильного, смелых и больших чувств. Конечно, эта пьеса далеко не соответствовала тому, что происходило в нашей стране в предреволюционный период, но материал пьесы давал, по мнению Немировича-Данченко, возможность в центральных образах Бертрана и Гаэтана отразить искания нового, стремление к раскрытию той правды, которая вот-вот придет.

Сам автор, читавший актерам свою пьесу, очень помог в этом направлении

Владимиру Ивановичу. С большим волнением встретили актеры появление Блока в стенах театра.

Весеннее утро, ярко освещенное солнцем фойе Художественного театра. У всех пришедших на репетицию приподнятое настроение от предстоящей встречи с Блоком. И без минуты опоздания появился он, очень скромный и приветливый. Видно было, что он взволнован. И как-то не сразу приступил к чтению. Протокольно сухо произнес название пьесы, перечислил действующих лиц. Потом посмотрел поверх всех нас, сидевших вокруг него за столом, и точно унесясь куда-то далеко в своих мыслях, будто вспоминая что-то, не заглядывая в лежащую перед ним раскрытую книгу, отрывисто произнес: «Двор замка Сумерки».

И зазвучал первый монолог Бертрана. Кругом царила напряженная тишина, все глаза были устремлены на этого человека, стоявшего с поднятой головой, с лучистыми глазами, и какое-то особое внимание было на лицах всех слушавших. Боялись пропустить хоть одно слово, хоть одну интонацию автора, впитывали в себя его голос, стремились проникнуть в глубину произведения. Хотели почувствовать текст, почувствовать автора.

Читал Блок очень просто, ярко и четко. Театральность, декламация совершенно отсутствовали в его чтении. В передаче Блока казалось, что это не один человек говорит за всех, а что оживает перед нами то одно, то другое действующее лицо. Он читал не для слушающих, но точно переносясь в мир своего произведения, заставлял жить и действовать своих героев, наполняя их живыми чувствами и страстями. Они рождались естественно и просто, так же, как и переход от стихов к прозе. Прозой говорили в пьесе персонажи с пошлой и низкой душой. Блок не играл за них, а вызывал в них жизнь, и они жили. Это было настолько убедительно, что нельзя было себе представить, как бы иначе могли говорить эти люди.

Блок окончил чтение. Некоторое время в фойе царила какая-то особенная тишина. Блок сел и опустил глаза, спокойно закрыв книгу. Глухо произнес: «Конец». Потом начались восторженные высказывания, и актеры окружили автора. Пьеса всех увлекла. Блок, смущенный и радостный, принимал как-то сконфуженно все эти похвалы. Станиславский, взволнованный, подошел к нему, а Василий Иванович стоял уже около Блока и крепко жал ему руку, улыбаясь своей чудесной светлой улыбкой. И тут же Василий Иванович, обратившись к Станиславскому и Немировичу-Данченко, заявил о своем желании получить роль Бертрана.

На другой же день начались репетиции. Василию Ивановичу дали роль Бертрана.

Очень интересно воспринимал Качалов эту роль. Он трактовал этого «Рыцаря-Несчастье», ставшего по воле графа простым сторожем замка после неудачи в одном из турниров, как смелого человека из народа. Бертран, униженный и презираемый всеми, был для него человеком живой благородной души, настоящим рыцарем духа, сильным, смелым, крепко стоящим на земле, не похожим на сладких и пошлых рыцарей в латах я с перьями на шлемах, внешне вылощенных, но внутренне ничтожных и опустошенных. Василий

Иванович говорил, что Бертран похож на ту яблоню, под которой он стоит на страже в саду замка, — весь какой-то широкий, крепкий, как эта низкая яблоня. Он связан с землей, с природой.

Обращаясь к Блоку, Василий Иванович говорил, что, конечно, любимец автора — Бертран. В этом образе сказывается любовь Блока к людям из народа, с их мудростью, с их большим сердцем.

«Недаром же о Бертрane вы говорите, Александр Александрович, что у него, у этого “рыцаря” — “разум простой”, и он постигает, в противовес окружающим его людям, весь глубокий смысл призывной песни Гаэтана. Он очень глубоко чувствует душу Изоры. Ведь Изора — тоже дитя народа. Оттого между Изорой и Бертраном существует такая настоящая, большая дружба. Для Изоры отправляется Бертран в далекое опасное путешествие, — не потому, что он хочет исполнить каприз молоденькой графини, а потому, что для живой души Изоры нужна эта освежающая струя, которую принесет с собой песнь Гаэтана в затхлый, сумрачный, ненавистный Бертрану замок самодура графа».

Таковы были высказывания Василия Ивановича о Бертрane.

Роль Гаэтана была поручена артисту А. Э. Шахалову. Но, к сожалению, во время репетиций выяснилось, что Шахалов напевно декламирует ее, увлекается только формой, не постигает и не вскрывает того глубокого смысла, который вложен в этот образ, и притом несколько упрямится, не желая подчиниться замыслу автора и режиссера. Было решено просить Качалова взять роль Гаэтана. И Василий Иванович, идя навстречу интересам постановки, желая способствовать успеху пьесы, начал репетировать Гаэтана, расставаясь с той ролью, которая была ему особенно близка и увлекала его творчески.

Качалов любил дело больше, чем себя. Он не раз приносил такие и еще большие жертвы любимому театру.

На репетициях пьесы «Роза и Крест» попутно много говорилось в присутствии Блока о его поэзии. Так, на одной из репетиций зашел разговор о стихотворении Блока «Россия», и Василий Иванович говорил ему с возмущением: «Как неверно читает это стихотворение целый ряд исполнителей!» Василий Иванович считал, что это стихотворение совсем не пессимистическое и не упадочное, что в нем должна чувствоваться любовь поэта к своей родине, что ему дорога «глухая песня ямщика» — и глубокая вера в то, что перед родиной огромное будущее. И как сейчас слышу я чудесный голос Василия Ивановича, который светло, с проникновенным взглядом своих прекрасных глаз произносит строки этого стихотворения:

... Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...
... И невозможное возможно,
Дорога долгая легка,
Когда блеснет в дали дорожной
Мгновенный взор из-под платка...

Особым звоном, словно колокол из серебра, звучали эти строки о России. С горящими глазами слушал Качалова Блок и потом сказал Василию Ивановичу: «Если бы все понимали меня так, как *вы* понимаете, то не было бы песенок Вертинского на слова Блока...»

Не часто приходилось актерам Художественного театра работать над пьесой большого русского поэта. Блок для всех нас был настоящим русским поэтом. Василий Иванович, превосходно владевший стихотворной формой Блока, наполнял его стихи ощущением глубоких человеческих страстей и передавал их с предельной выразительной силой.

Очень интересно звучало у Василия Ивановича начало второй сцены второго действия. Это диалог Бертрана и Гаэтана, когда Бертран находит наконец «певца-странника» на берегу шумящего океана, среди скал и камней. Бертран слушал сказку Гаэтана о злой и коварной фее Моргане, дочери короля Граллона, похитившей певца и бросившей его в темницу за песни о правде и свободе. Эта сцена начинается с многоточия Подъем, с которым Василий Иванович начинал рассказ Гаэтана, как бы раскрывая это многоточие, создавал впечатление продолжающейся бурной сказки, начавшейся задолго до поднятия занавеса. Полночь, и Бертран все еще слушает сказку.

Горячо, по-юношески, звучал голос Василия Ивановича. Он призывал разорвать цепи феи Морганы, — а не лирически-сладко рассказывал сказку о злой фее. Образ феи Морганы говорил в трактовке Качалова о насилии, о темных силах, враждебных духу свободы, и к освобождению настоящих живых человеческих чувств звал Гаэтан — Качалов.

Становилось понятным определение внешнего облика Гаэтана, данное автором. У Гаэтана *седые* волосы и *молодое, юношеское* лицо. Эти седые волосы — от перенесенных страданий, а дух Гаэтана молод и силен, оттого лицо его свежо и молодо. Глубокий бархатный голос Качалова пленял слух. Настоящую правду Гаэтана понимали и юная Изора, и Бертран, и крестьяне, собравшиеся на майский праздник в замке графа Арчимбаута. Исполнение Василия Ивановича было естественно и просто. Стих не сковывал артиста, образ был живой, а не театральный — все призрачное, все отвлеченное в нем Василий Иванович превращал в действительность своим исполнением. Это был живой человек, без всякой мистики.

Начало песни, которое повторяется часто Изорой и Бертраном, по желанию автора и замыслу режиссера Вл. И. Немировича-Данченко должно было звучать очень сильно, мужественно, как призыв, а не как лирическое описание природы, и если бы певец Гаэтан — Качалов передавал ее иначе, то весь смысл пьесы стал бы совсем иным. Слова этой песни таковы:

Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,
Мчится мгновенный век.
Снится блаженный брег!

Пошлой придворной даме Алисе не разобраться в смысле этой песни. Она и характеризует ее примитивно и пошло:

«Нет, о розе и о соловье там нет ни слова. Я совсем не понимаю песни, хотя госпожа не раз повторяла ее...»

Но Изора и Бертран слушают ее по-другому. Недаром Блок говорил, что три его героя — Гаэтан, Бертран и Изора — живые, настоящие люди, живут полноценными, глубокими чувствами, в них должна ощущаться «земля, почва, что-то душистое» (из письма А. А. Блока ко мне).

Незабываемо произносил Василий Иванович последние слова третьей сцены второго действия: «Не медли, друг! Через туман — вперед!» Мощный призыв к свету, к правде, несмотря на все опасности и трудности пути, слышался в них.

Гаэтан — Качалов был таким, какого желал видеть Блок. Блок говорил: «Придайте несколько простонародных черт — и все найдется тогда. Все, что, в конце концов, одной психологией заполнить мудрено и скучно. А от настоящего выйдет земное, крепкое и сильное».

Все это было в образе Качалова. На репетициях он своим исполнением захватывал не только режиссера, но и всех участников спектакля. Когда, бывало, посмотришь на всех окружающих и на Владимира Ивановича, на их лицах можно было прочесть такую увлеченность, такое внимание...

Василий Иванович даже становился как-то выше ростом, светлые глаза его сверкали, как два луча. Этот странник-певец шел через страдания к радости, и, несмотря на то, что на груди его был крест, не к молитве звала его песня. Своей песней он открывал новый мир ощущений, чувств, порывов к свободе.

Пламенного Гаэтана и благородного смелого рыцаря Берг-рана, воплощенных Качаловым, забыть невозможно. Только большой актер-художник может достичь таких высот.

Я встречалась с Василием Ивановичем не только на сцене, я очень часто выступала с ним и в концертах. Одним из самых необычных и совершенно новых его созданий был образ Телятева в «Бешеных деньгах» Островского. Мы выступали в концертах, играя сцену, когда Лидия почти напрашивается на то, чтобы Телятев сделал ей предложение и женился на ней. Василий Иванович по-новому подошел к трактовке образа Телятева, разрушая все традиции исполнения этой роли. Его Телятев не был умным; это был увлекающийся светский болтун, привыкший срывать в жизни только цветы удовольствия. Он обличал этого «героя», как никчемного барина. В его исполнении чувствовалась праздность, беспринципность того круга, к которому принадлежит Телятев. Я очень хорошо помню, как Василий Иванович просил меня как можно искреннее и по-девичьи, без кокетства говорить слова Лидии, обращенные к Телятеву:

«Будьте искренни со мной, не говорите того, чего вы не чувствуете, и не любезничайте со мной, если я вам не нравлюсь» Он просил об этом потому, что Телятев — Качалов на искренность Лидии отвечал почти утрированной пылкостью. Если же Лидия говорила это с кокетством, то получалась просто легкая светская болтовня.

В этой работе для концертов Василий Иванович был не только

исполнителем, но и режиссером. Он искал очень внимательно и с большой фантазией мизансцену, в расчете на эстраду, не признавал обилия движений, переходов, а старался все концентрировать на разнообразии внутреннего рисунка, голосовых переходов и, поскольку это была комедия, добивался очень быстрой смены внутренних кусков и задач. От этого рождался стремительный темп, и смех в зале, как реакция, возникал не потому, что мы стремились своим исполнением развлекать и веселить зрителя, а потому, что на сцене были живые люди с живыми чувствами, с богатством неожиданных контрастов и переходов, раскрывавших образы Островского. На репетиции для концертных выступлений тратилось не меньше времени, чем на работу над ролью в театре. Василий Иванович находил время между репетициями и спектаклями, чтобы поехать в то помещение, в котором предстояло выступать, и мы на месте проверяли нашу работу, приравнивая к размерам эстрады и акустическим условиям зрительного зала, — все равно, был ли это концерт в Колонном зале, большой и парадный, или совсем скромный — для студенческой аудитории.

Василий Иванович никогда не отказывал молодежи. В течение долгих лет он был постоянным участником концертов в пользу студентов виленского землячества. Как раз в концерте для виленского землячества Василий Иванович впервые прочитал стихотворение Блока «На железной дороге» («Под насыпью, во рву некошенном...»). Тогда еще эти стихи не были напечатаны. В его трактовке они звучали так, что вставал перед нами образ загубленной талантливой женской натуры, не нашедшей себе выхода, не отдавшей своего душевного богатства, по условиям тогдашней жизни, чему-то большому, настоящему. Трагически звучало это стихотворение; грозно и гневно произносил Качалов последнюю строфу, обращая ее к публике:

Не подходите к ней с вопросами,
Вам все равно, а ей — довольно.
Любовью, грязью иль колесами
Она раздавлена — все больно.

Совсем новый Блок, гневный и протестующий, возникал в исполнении Василия Ивановича. Это был Блок, освобожденный от той сентиментальности и какой-то сладкой салонности, которыми часто окутывают его поэзию, к сожалению, еще и теперь многие чтецы и актеры. Качалов на эстраде, в чтении, умел вскрывать автора и углублять его.

Во время первой мировой войны приехали как-то в Художественный театр иностранные гости. Это были бельгийская актриса Сюзанна Дюпре и Люнье По.

Художественный театр очень радушно, тепло и ласково принял их. В честь приезжих гостей был дан большой концерт. На этом концерте выступали оба гостя, а также и актеры Художественного театра во главе с Качаловым. Выступления репетировались под руководством самого Константина Сергеевича Качалов читал Верхарна. По окончании концерта бельгийские артисты восторженно благодарили его.

Меня просили быть переводчицей между ними и Василием Ивановичем, и потому я хорошо помню, что поразило их в исполнении Качалова. Для них было новым глубокое вскрытие содержания стихотворения Верхарна, его революционное звучание. Эти люди западной школы не могли понять, как можно в стихах передавать такое обилие страсти и чувства, потому что они, увлекаясь формой стиха, звуковыми переходами, основой стихотворения — это был «Набат» — делали набат, как звук колоколов, смятение, и только. Всю глубину и всю страстность произведения бельгийского поэта раскрыл им русский актер своей русской душой.

Во всех своих работах Василий Иванович ставил перед собой большие, смелые задачи, в этом была его жизнь на сцене. Он поднял искусство актера на огромную духовную высоту. Это было и в его душевных свойствах и в художественных качествах его исполнения. Только в нашей стране, только в Московском Художественном театре мог такой актер вполне развернуть свой огромный талант. Память о нем останется навсегда у тех, кто работал с ним, и будет светлым маяком для следующих поколений. Такие актеры, как Качалов, будут жить всегда их искусство вечно.

А. Д. ПОПОВ

Природа редко так щедро награждает человека своими дарами, как одарила она Василия Ивановича Качалова. Все было отпущено ему: талант, обаяние, ум и необыкновенная способность гореть и не сгорать в искусстве. И все эти высокие качества человека и художника природа вложила в великолепную оправу — в прекрасный актерский материал: Качалов благородно красив, у него лицо мыслителя и удивительный голос, о котором так мною говорили и писали.

В Качалове гармонически слиты художник и человек. И настоящий, большой человек в Качалове-актере просвечивает через все его сценические образы.

Как товарищ он является высоким образцом, на котором может воспитываться наша советская театральная молодежь. У него должно учиться товарищескому такту, чуткости, деликатности — всему тому, что в условиях коллективного искусства обеспечивает творческую атмосферу, вне которой невозможно создание художественного произведения. Никто из нас не видел В. И. Качалова грубым или раздраженным до такой степени, чтобы он мог кого-нибудь оскорбить. Удивительно ровный, благожелательный, спокойный человек, но это спокойствие не было проявлением безразличной и равнодушной натуры.

В характере В. И. Качалова жила какая-то потребность облегчать людям трудности жизни.

Я никогда не забуду первых дней своего пребывания в Художественном театре. Это был 1912 год. Чувствуя себя очень стесненно, ни с кем не знакомый в театре, я, начинающий актер, забивался в самый темный угол буфета и оттуда наблюдал славную труппу Художественного театра. Будучи провинциалом, приехавшим из Саратова, я по фотографиям узнавал проходивших мимо меня

Москвина, Книппер, Леонидова, Артема, Качалова, Лужского. Должно было пройти много времени и нужно было потратить много душевных сил для того, чтобы почувствовать себя легко и свободно в обществе таких больших художников.

Ободрил и облегчил положение молодого актера «премьер» труппы, художник с мировым именем — В. И. Качалов. Заметив одинокую фигуру в темном углу, он направился ко мне, и, поправляя пенсне, проговорил: «Вы, кажется, новый человек в театре и чувствуете себя не совсем хорошо?.. Я тоже первые дни, когда поступил в Художественный театр, чувствовал себя отвратительно... Но это скоро пройдет. Будем знакомы — Качалов». Я пробормотал свою фамилию, а он, ободряюще улыбаясь, пошел от меня своей красивой легкой походкой. Это было моим первым впечатлением от людей Художественного театра.

На склоне лет, когда Качалов не мог по возрасту играть одну из своих ролей в чеховском репертуаре, Вл. И. Немирович-Данченко вынужден был назначить на эту роль более молодого актера. В. И. Качалову, естественно, было очень тяжело расставаться с любимой ролью, и в то же время он нашел в себе силы и мужество придти в театр на первую же репетицию для того, чтобы помочь своему преемнику.

Великолепно развитое учение К. С. Станиславского об *этике* актера нашло в Качалове свое живое, конкретное воплощение. С ним было легко репетировать, ибо он распространял вокруг себя атмосферу взаимного товарищеского доброжелательства, о котором так много говорил Станиславский. Ободряющий и поддерживающий глаз Качалова на репетициях делал всех, кто работал с ним, смелыми в поисках и предельно талантливыми, в меру своих возможностей.

Этические качества советского артиста неразрывно связаны с масштабами его творческого и идейного роста. Поэтому мне и хотелось начать разговор о Василии Ивановиче не с анализа его огромного артистического дарования, а с напоминания о тех редчайших качествах человеческого и творческого характера, которые являются совершенно необходимыми при создании школ, театров, целых направлений в нашем искусстве.

Театр растет и развивается только в коллективном труде, спаянном большой идеей, едиными принципами, доверием и железной дисциплиной. Ведь за десятки лет огромной творческой работы и борьбы у Художественного театра были поражения, неудачи и сомнения. В такие минуты руководителям особенно необходима поддержка членов коллектива. Кто сможет подсчитать, сколько творческих и жизненных сил сохранил К. С. Станиславскому и Вл. И. Немировичу-Данченко замечательный человек и товарищ В. И. Качалов, созидавая вместе с ними великолепное явление русской культуры — Московский Художественный театр?

Анализ актерского творчества В. И. Качалова — богатейший материал для нашей искусствоведческой науки. О В. И. Качалове напишут интересные и глубокие книги, а мне бы хотелось только фиксировать отдельные черты его творческой индивидуальности, которые мне кажутся особенно существенными.

Говоря старым языком театра, у В. И. Качалова было чрезвычайно редкое «амплуа», сочетавшее в себе «любовника» и «характерного» актера. Он с одинаковым блеском играл шекспировского Юлия Цезаря и студента Петю Трофимова в «Вишневом саде», причем не в разные периоды своей большой жизни, а приблизительно одновременно. Огромен перечень сыгранных Качаловым ролей: Тузенбах в «Трех сестрах», Барон в «На дне», Юлий Цезарь, Иванов, Чацкий, Бранд, Карено, Глумов, Иван Карамазов, Пер Баст — «У жизни в лапах» Гамсуна, Гамлет, Горский в «Где тонко, там и рвется» Тургенева, партизан Вершинин в «Бронепоезде», Николай I в пьесе «Николай I и декабристы», Захар Бардин во «Врагах» Горького — это такая богатая и разнообразная галерея человеческих характеров, которая под силу только огромному художнику, каким и являлся В. И. Качалов.

Особой, отличительной чертой этого художника сцены было умение нести *богатую мысль*. Интеллектуальный, мыслящий на сцене Качалов — это неотразимая сила, воздействующая на зрительный зал. Невозможно было не отдаться силе и благородству его ума. Вот уж поистине В. И. Качалов — антипод тому оскорбительному определению актера, которое существовало в старом театре: «Актер — это человек, говорящий искусственным голосом чужие мысли».

В. И. Качалов на сцене — это прежде всего человек, говорящий естественным, проникающим в сердце зрителя голосом *свои мысли*. Он, как никто, умел сделать мысли автора своими, осветить их светом своего собственного разума, обогатить их и углубить. Когда Качалов играл Тузенбаха, мы ощущали острую досаду оттого, что этот человек имеет право быть счастливым и тем не менее он трагически несчастен. Несчастье вообще непереносимо и возбуждает сочувствие, а когда оно преследует богато одаренного и умного человека, то вызывает чувство протеста и гнева. Когда я увидел В. И. Качалова в «Трех сестрах» и переживал бессмысленную, жестокую гибель Тузенбаха, то не оплакивать мне хотелось его, а протестовать и драться.

Вспоминая великолепную галерею сценических образов, воплощенных В. И. Качаловым, прежде всего думаешь об огромном диапазоне приемов и средств, которыми пользовался в своей работе этот художник.

Имея огромное артистическое обаяние, удивительный голос и великолепную внешность, В. И. Качалов, как истинный артист, никогда не прятался за свой богатейший материал. Он всегда рассматривал его только как средство для выражения больших идей. В. И. Качалов с одинаковым увлечением создавал образ Чацкого, протестанта против фамусовской и скалозубовской Москвы, человека острого ума и пылкого сердца, а с другой стороны — Захара Бардина, трусливого либерала-фабриканта, барина с явными признаками вырождения.

В. И. Качалову был чужд какой-либо объективизм. Все мы помним его в роли Николая I. Это была жестокая и уничтожающая социальная сатира на одного из гнуснейших венценосцев.

В. И. Качалов много выступал в качестве художника слова. Он любил

поэзию, много и замечательно читал Пушкина, Лермонтова, Блока, Есенина, Багрицкого, Маяковского. Мы знали его в качестве чтеца в «Воскресении», когда он, как тонкий живописец, передавал атмосферу толстовского творения.

В Юлии Цезаре, Чацком, Бранде, Гамлете мастерство речи было блестящим и, пожалуй, главным. Сколько актеров, не владея и половиной качаловского богатства, почитают свою задачу выполненной. А я до сих пор не могу решить, какого Качалова больше люблю, какой Качалов меня больше волновал и заставлял думать о жизни? Качалов — словесный кудесник и «трибун», или немногословный и «косноязычный» Качалов (Тузенбах, Барон, Карено, Гаев)?

И, наконец, последнее, что в моем представлении определяло его как художника. Вся творческая жизнь В. И. Качалова — это *огромный непрерывный труд самосовершенствования*.

Здесь он опять являет собой замечательный пример для всей нашей советской молодежи. Несмотря на большой талант, на богатые сценические данные, В. И. Качалов всю свою жизнь не прекращал работы над собой и никогда не успокаивался на достигнутых успехах.

Работая над новой ролью или готовя новую программу для концертных выступлений, общепризнанный мастер театра увлекался, жадно искал и волновался — так же, как на заре своей артистической юности.

Эта черта непрерывного горения в искусстве роднила его с К. С. Станиславским.

Для В. И. Качалова его творчество никогда не становилось тяжелым, надоевшим бременем, утомляющей его «профессией».

Есть такие редкие певцы, которые не утрачивают способности *петь для себя*. Мне рассказывали, что Ф. И. Шаляпин, вернувшись однажды из триумфальной заграничной поездки, поехал на Волгу; там он отдыхал от работы оперного певца, рано вставал, ловил рыбу и, гуляя тихими волжскими вечерами, иногда пел для себя. И человек, случайно подслушавший его, говорил мне, что такого пения он не слышал ни на одном шаляпинском концерте. Это *художник пел для себя!*

Вот так же и В. И. Качалов в зените славы, во всеоружии мастерства, не уставал от своей профессии, не терял вкуса к творчеству. Окруженный молодыми актерами, он до рассвета мог читать Пушкина, Блока, Маяковского, и читать с упоением, а потом пытаться нас, какие стихи у него звучат лучше, какие хуже и почему.

Вот эта неистребимая жажда самосовершенствования, увлеченность искусством является одной из замечательных черт творческого характера В. И. Качалова.

Великий труд и непрерывное горение входят в понятие таланта. В этом заключается его конкретное и современное значение. В. И. Качалов в этом смысле замечательный образец высокого служения советскому театру.

А. А. ЯБЛОЧКИНА

Какою радостью и гордостью наполняется мое сердце, когда мои

воспоминания останавливаются на Василии Ивановиче Качалове, когда я думаю об этом Человеке с большой буквы, изумительном артисте, полном неопишемого обаяния и благородства, о его большой душе и светлом уме, о нем, как о любимце всего нашего народа.

Василий Иванович был редко одаренный человек: прекрасная фигура, рост, изумительный голос, который воспринимался, как музыка; громадный диапазон дарования — от трагедии до драмы и комедии. У него не было специального амплуа. В ролях самых разнообразных оттенков он одерживал блестящие творческие победы. С его именем встает в памяти огромная галерея образов людей самых различных классов, профессий, мирозерцания и эпох.

Он никогда не лгал, воплощая идеи нашей классической и современной литературы. И, слушая Качалова, я воспринимала эти идеи с открытой душой, всем сердцем откликаясь на них, так как никогда не чувствовала в его передаче никакой фальши, никакого наигрыша. В его ролях отражались поэзия и правда Чехова, философия Горького, радость пушкинского восприятия жизни, гений Льва Толстого. Я шла в театр смотреть и слушать Качалова, как на какой-то светлый праздник, и до сих пор мое сердце полно благодарности за те минуты умиления, потрясения, радости, а иногда ужаса (Анатэма, Иван Карамазов), которые он заставлял меня переживать.

Я не буду разбирать его ролей, — Н. Е. Эфрос, С. Н. Дурылин, П. А. Марков дали блестящие характеристики его созданий, — скажу только, что везде и во всем вы отличали его тонкий ум, высокую культуру, любовь к человеку, красоту и благородство его образа мышления. Недаром К. С. Станиславский в 35-летие деятельности Качалова назвал его великим актером.

Несмотря на свой успех и, буквально, обожание зрителей, товарищей, которые дарили ему свою любовь и уважение, и вообще всей общественности, он был необыкновенно скромен, — отличительная черта всех наших великих людей. Он всегда был отзывчив и доступен. Я могу засвидетельствовать, что ни одна заслуживающая внимания просьба артистов о пенсии или какой-нибудь другой помощи не обходилась без его поддержки. Он постоянно проявлял заботу о своих товарищах, с которыми сталкивала его когда-нибудь судьба. Сколько раз он обращался ко мне, как к председателю Совета ВТО, по телефону или лично, с просьбами или указаниями по поводу того или иного затруднительного положения актеров, актрис, которых он знал, особенно в первые годы своей артистической карьеры! Всех-то он помнил: где они служили, что играли, какой имели успех.

В Качалове было много мягкого юмора, который он проявлял как на сцене в своих комедийных ролях, так и в жизни, в своих воспоминаниях и рассказах. Встречаясь с ним по большей части в санаториях во время летнего отдыха и обмениваясь впечатлениями, я никогда не слышала от него осуждения своих товарищей, злых насмешек, рассказов о недостатках и пороках людей или неудачах чисто актерских. Вообще он никогда не занимался перемыванием косточек своих собратьев по искусству, что любят делать многие из нашей среды, — для красного словца не пожалеют и родного отца! Василию

Ивановичу было чуждо такое занятие. Он любил свое искусство, поэзию, которая была его стихией. Какой это был замечательный чтец! Как он чувствовал стиль каждого поэта и как блестяще он его передавал! Я только в его чтении поняла весь пафос Маяковского, его любовь к Родине, к Стране Советов. Причем Василия Ивановича никогда не надо было просить и умолять что-либо прочесть, — он сам предлагал послушать его и, наслаждаясь красотами поэзии, давал одновременно радость восприятия ее всем нам.

Относительно его незлобивого юмора я вспоминаю, как я была вместе с ним и Константином Сергеевичем Станиславским в Кисловодске в санатории ученых. В столовой мы сидели за одним столиком, и Василий Иванович за завтраком и обедом, всегда приветливый, всегда в духе, часто копировал нам одного известного профессора, необыкновенно похоже передавая его речь с бесконечными оговорками; представлял, как он читает лекции студентам и всевозможные случаи из его пребывания в Кисловодске. Василий Иванович даже делался как будто на него похож и мог, ухватив его особенности, говорить нам целые монологи за него. Это было так талантливо, забавно, безобидно, что я умирала со смеху, Константин Сергеевич тоже от души смеялся. Я долго не могла забыть этих рассказов.

Как-то нас попросили участвовать в нашей санатории в концерте, и мы втроем прочли, вернее, проиграли сцены из пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Качалов — Глумов, Станиславский — генерал Крутицкий и я — Мамаева. Мои сцены — с тем и другим. Помню, я очень волновалась, готовясь играть с «художниками», но мы остались довольны друг другом. Я не чувствовала никакой неловкости с непривычными партнерами, и публика нас очень хорошо принимала.

Вспоминая все роли Василия Ивановича, мною виденные, и все его великолепные выступления в качестве актера-чтеца (взять хотя бы одну из его последних ролей на сцене — «От автора» в «Воскресении» Толстого), не могу представить себе: кто еще мог бы так изумительно войти в канву спектакля и так глубоко, просто и благородно передать мысли великого писателя. Часто я задумываюсь: добровольно или только ввиду сложившихся обстоятельств Василий Иванович переключился почти исключительно на чтение? Он был окружен в театре громадной любовью, уважением, но новых ролей (последняя — Захар Бардин во «Врагах» Горького) он не играл.

Последняя моя встреча с ним: мы были вместе в Кремлевской больнице, меня привезли туда после сердечного припадка, но я быстро оправилась. Его комната была рядом с моей; он ежедневно навещал меня и как-то задал мне вопрос: «Вы ничего не имеете против, что я прихожу ежедневно к вам? Мне хочется позаимствовать у вас вашу жизнеспособность и жажду работать в театре, действовать... Какая-то неиссякаемая энергия!..» Он, очевидно, чувствовал, что обычные его силы, энергию, жизнерадостность отнимает его болезнь.

И вот его не стало... Будем же благодарны, что судьба дала нам возможность быть современниками и свидетелями полного расцвета таланта этого изумительного артиста, благородного человека! Он войдет в пантеон

великих актеров, которыми наша Родина может безмерно гордиться.

Н. К. ЧЕРКАСОВ

Летом 1949 года Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина гастролировал в Москве в помещении Художественного театра.

Я был неожиданно обрадован, когда, придя на первый спектакль, узнал, что мне определена артистическая комната, в которой всю жизнь подготавливался к сцене Василий Иванович Качалов.

В свободные минуты я разглядывал фотографии, которыми была любовно увешана комната, с надписями, выражавшими искренние и сердечные чувства любимому артисту и благороднейшему человеку.

На этих фотографиях запечатлели свои имена: К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, Максим Горький и А. П. Чехов, Владимир Маяковский и Александр Блок, И. М. Москвин и А. И. Южин, В. Ф. Комиссаржевская и Ф. И. Шаляпин.

На коллективном снимке, изображающем Василия Ивановича среди рабочих в цехе завода, надпись: «Народному артисту республики В. И. Качалову, в благодарность за выступления на заводе, от ударников ленинградского завода — ВТУЗа имени Сталина».

Невольно вспомнилось, как мне, десятилетнему мальчику, с едва пробудившимся сознанием, впервые увидевшему оперные спектакли в бывш. Мариинском театре, были уже известны имена крупнейших деятелей русского театрального искусства, среди которых имя Качалова было овеяно обаянием артистического таланта, широкой популярностью и любовью.

При одном упоминании имени Качалова во мне пробуждалось особое чувство благоговения, которое свойственно детскому отношению к великим классикам — писателям и композиторам. С детских лет наблюдая в театрах Петербурга актерское творчество Шаляпина и Собинова, Давыдова и Варламова, я мечтал увидеть московского Качалова.

Это случилось гораздо позднее, когда я был уже профессиональным актером. Я впервые увидел Василия Ивановича на гастролях МХАТ в Ленинграде, на спектакле в одном из Домов культуры, в роли царя Федора Иоанновича.

Качалов произвел на меня потрясающее впечатление, как я позже понял, — силой своего художественного дарования, высокой сценической культурой, сценической правдой, мастерством и предельной артистичностью. Это была первая встреча с прекрасным артистом, первое впечатление от его актерской природы, творческой индивидуальности и таланта.

В этот же период я увидел В. И. Качалова в роли Трофимова («Вишневый сад» А. П. Чехова) и в роли Барона («На дне» М. Горького). Спектакли Художественного театра поразили меня своей великой художественной правдой.

Во время спектакля «На дне» я купил в антракте фотографию Василия Ивановича Качалова и с большой робостью и волнением после окончания спектакля пробрался за кулисы и постучался в его артистическую уборную.

Василий Иванович кончал разгримировываться. Я представился как молодой артист Ленинградского театра юного зрителя, в котором я тогда работал.

Качалов очень внимательно встретил меня, встал и, в ответ на мою просьбу подписать фотографию, спросил имя, отчество и фамилию.

Карточка Василия Ивановича Качалова с надписью: «Николаю Константиновичу Черкасову на добрую память от В. Качалова» хранится у меня как одна из дорогих мне фотографий.

Приветливая встреча и внимание, уделенное мне крупнейшим артистом, взволновали и надолго одухотворили меня в моей работе.

Позже, когда я молодым артистом приезжал в Москву, я всегда стремился смотреть спектакли любимого мной Художественного театра. Я уже сознательно вглядывался в творчество Качалова, пытаюсь постичь приемы его актерского мастерства и сценическую технику. Навсегда останутся в памяти впечатления от исполнения Качаловым Ивара Карено в пьесе «У врат царства», Вершинина в «Бронепоезде» Вс. Иванова и, наконец, Чацкого в последней постановке «Горя от ума» на сцене Художественного театра.

Изредка, когда я встречал Василия Ивановича на улицах, издалека узнавая его величественную фигуру с благородной и, я бы сказал, торжественной осанкой, со скульптурно красивой головой, в широкополой шляпе и с тростью в руке, я всегда испытывал огромное счастье — приветствовать любимого артиста.

В более поздний период я встречался с Василием Ивановичем на концертах, торжественных собраниях и в общественной работе.

Меня всегда покоряло, что и в личной, и в театральной, и в общественной жизни Василий Иванович неизменно оставался большим, душевным человеком, встречи с которым создавали светлое, жизнерадостное настроение.

Мне кажется, что *основным* двигателем в жизни Качалова было стремление утверждать добро, прогрессивные мысли и чувства, которые находили самое глубокое выражение в его творчестве.

Этим, очевидно, и объясняется, почему так дорог был для него Вершинин в «Бронепоезде» Вс. Иванова и почему он стремился к воплощению грибоедовского Чацкого. Мне эта сторона творчества и личности Качалова особенно дорога, так как моя работа над историческими образами великих гуманистов, прогрессивных деятелей нашего народа — Тимирязева, Горького, Мичурина, Александра Попова — и в классической литературе — Дон Кихота (в талантливой пьесе М. Булгакова) приближает меня к основной творческой теме Качалова. Это дает мне право до некоторой степени считать себя учеником Василия Ивановича.

К великому огорчению, мне не удалось видеть его во всех ролях, с исполнением которых я знакомился по театральной литературе и по рассказам товарищей. Особенно близко я встречался с Василием Ивановичем и, я бы даже сказал, подружился с ним в подмосковном санатории «Барвиха» ранней весной 1947 года. Ежедневные встречи в течение месяца были мне бесконечно дороги.

Василий Иванович любил свое родное искусство, любил советский театр и так же преданно любил наш народ, которому служил всей своей совестью

художника и гражданина.

Как крупный мастер художественного слова, необычайно популярный и любимый слушателями, он встречался с сотнями тысяч людей, выступая на концертной эстраде, и был действительно непревзойденным художником этого жанра.

По просьбе отдыхающих нам приходилось устраивать в «Барвихе» так называемые «вечера художественной самодеятельности», в которых Василий Иванович и я принимали неизменное участие. За этот месяц нам пришлось выступить восемь раз в «зале отдыха».

Василий Иванович неподражаемо проникновенно читал рассказы и отрывки из эпических произведений русских классиков. Вздволнованно и необычайно музыкально звучали у него стихи в эти вечера. И, наконец, как талантливый актер, перевоплощаясь в сценический образ, он исполнял монологи из своего актерского репертуара.

Помню, с каким волнением я выступал на одном из этих вечеров с монологом Ивана Грозного у гроба убитого им царевича Ивана из пьесы Вл. Соловьева «Великий государь». Василий Иванович, как бы в ответ, читал диалог Ивана Грозного и Гарабурды из пьесы «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

Я поражался огромной и могущественной силе Василия Ивановича и, несмотря на его возраст и болезнь, жажде творческого труда и общения со зрителем. Иной раз Василий Иванович приглашал меня к себе в комнату, долго со мной беседовал, всячески рекомендовал мне заняться художественным чтением для обогащения своего мастерства и более близкого общения с аудиторией.

Василий Иванович рекомендовал мне для чтения произведения Максима Горького, Маяковского, и, особенно, шекспировские диалоги, которые он сам так блистательно читал на концертной эстраде. Подробно указывая, как построить в каждом отдельном случае композицию текста, он давал основное художественно-исполнительское решение этих произведений.

Часто я получал наслаждение, когда он читал только для меня. Его красивый бархатный голос с тысячами тончайших интонаций, оттенков и нюансов до сих пор звучит в моем воображении, когда я открываю в книгах страницы, прочитанные мне в те дни Василием Ивановичем. Передо мной невольно возникает образ великого артиста, благороднейшего из благородных людей, и оживают художественные образы, созданные его талантом.

Е. П. ПЕШКОВА

Мои впечатления от встреч с Василием Ивановичем Качаловым тесно переплетаются с жизнью Художественного театра.

В конце августа 1900 года мы с Алексеем Максимовичем и маленьким сыном Максимом возвращались из села Мануйловки на Украине в Нижний. Весну перед тем мы провели в Крыму.

В памяти ярко стояли спектакли Художественного театра, который

приезжал в Ялту показать Антону Павловичу Чехову свои постановки.

На несколько дней мы остановились в Москве в Гранатном переулке у С. А. Скимунта. Узнав от него, что Художественный театр готовит постановку «Снегурочки», Алексей Максимович вместе с Л. А. Сулержицким (с которым незадолго до этого познакомился и сразу подружился) отправился смотреть репетицию.

Вернулся Алексей Максимович в восторге от нового артиста Художественного театра — Василия Ивановича Качалова, обладающего пленительным голосом и великолепно изображающего царя Берендея.

На первый спектакль «Снегурочки» 24 сентября 1900 года мы специально приехали из Нижнего. Казалось, что Качалов создан для роли царя Берендея, он восхищал не только своим обаятельным голосом, но и необыкновенной художественной убедительностью созданного им образа.

Помню, как поразил нас его Барон в пьесе «На дне».

Для этой постановки Художественного театра Алексей Максимович отобрал из богатой коллекции нижегородского художника-фотографа Максима Петровича Дмитриева много снимков с типами «дна» жизни. Для роли Барона М. П. Дмитриев даже специально заснял бывшего барона Бухгольца, в то время — бродягу, которого приходилось нередко встречать на улицах Нижнего в самых фантастических одеяниях.

Не так давно, из доклада одного из работников Горьковского архивного управления, я узнала об одном эпизоде из жизни этого Бухгольца. Оказывается, что в 1896 году Бухголец разыскивался, как участник кружка лиц, готовивших покушение на Николая II во время его приезда на Нижегородскую выставку. Покушение было предупреждено, ряд лиц арестован, Бухголец разыскивался. Его нашли в одном из трактиров; но для того, чтобы его арестовать, пришлось завернуть его в солдатскую шинель и так доставить для допроса. Он пропил с себя все и лежал в чулане, голый, на гряде хлама.

Запомнился Качалов — Тузенбах в «Трех сестрах», Юлий Цезарь... Везде образ, который он создавал, был таков, что казалось — иным он и не может быть.

После гастролей Художественного театра в 1906 году — в Берлине, Вене и Варшаве — Качалов с семьей приехал в Крым. В Алуште жил Л. А. Сулержицкий; в его распоряжении была дача Вульф в Профессорском уголке. Там поселился и Качалов с семьей.

Я с детьми жила в Ялте и как раз в это время устраивала спектакль, сбор с которого должен был пойти на революционные цели. Ставили оперу Кюи «Сын мандарина». В ней участвовал Сулержицкий, или «Сулер», как его звали друзья. Близкое участие в постановке принял и Василий Иванович, помогал советами и даже, кажется, гримировал артистов. Тут мы и познакомились ближе.

Этот спектакль был для Василия Ивановича и Сулержицкого связан с неприятностью. Пока они были в Ялте, сгорела их дача в Алуште, и няня еле успела вывести из дома детей. Все их имущество сгорело. Пришлось размещать погорельцев у себя и у знакомых в Ялте.

В октябре 1906 года я переехала с сыном в Москву. Здесь узнала, что услуги

Василия Ивановича революционерам не ограничивались участием в концертах, когда часть сбора шла на революционные цели, что оказывал он помощь и связанную с личным риском. Всегда можно было попросить Василия Ивановича спрятать «литературу», привести к нему в семью переночевать нелегального.

Вспоминается еще один случай. В самом конце 1906 года я с сыном должна была ехать за границу. Заграничный паспорт был уже получен. Пошла на прощанье в Художественный театр. Шло «Горе от ума». В последнем антракте вижу в фойе встревоженное лицо жившей со мной приятельницы. Она приехала предупредить, что у меня на квартире обыск. Я сказала об этом Сулержицкому. Пошли с ним в уборную Качалова. Решили, что, досмотрев последнее действие, поедем в «Метрополь» ужинать, и условились, что меня известят там об окончании обыска. Так и сделали. Когда мы с Качаловым и Сулержицким сидели за столиком в ресторане «Метрополь», сообщили, что обыск окончен. Качалов и Сулержицкий проводили меня до дому и очень настаивали, чтобы я скорее уехала за границу. На другой день я уехала.

* * *

В первые годы после Октябрьской революции жизнь так захватила, что личные общения отошли в сторону. В Художественном театре я бывала лишь изредка.

В 1928 году, когда Алексей Максимович приехал из Италии в Москву, я была с ним на спектакле «Бронепоезд» Вс. Иванова. Опять незабываемый образ Вершинина в исполнении Качалова.

Алексей Максимович был потрясен игрой Василия Ивановича; он в тот вечер снялся с ним и К. С. Станиславским за кулисами МХАТ. Как и в первые годы жизни Художественного театра, когда Алексей Максимович говорил, что это театр, для которого стоит работать, так и теперь он был в восторге от театра и его артистов.

— Нет, каковы старики! — повторял он. — Надо, надо дать им пьесу!

* * *

Приблизительно за год до кончины Василия Ивановича пришлось мне, по просьбе внучки, которая училась в студии при театре имени Вахтангова, говорить с Василием Ивановичем о том, что студийцы мечтают о его приезде к ним. Василий Иванович сразу и охотно согласился.

— Люблю молодежь! — сказал он.

В назначенное время Качалов приехал в студию, беседовал с будущими артистами. Прочитал им «Юбилейное» Маяковского, монолог Ивана Карамазова, Пушкина — «Скупой рыцарь», сыграл сцену из «На дне» — Барона и Сатина. Студийцы были в восторге. Гурьбой высыпали на улицу проводить его до автомобиля. Оттуда он заехал на Малую Никитскую (ныне улица Качалова) в особняк, где жил Алексей Максимович. Посидели с ним

конец вечера. Василий Иванович вспоминал, как в этой столовой бывал у Алексея Максимовича. Вспоминали старое: Василий Иванович говорил о рассказах Алексея Максимовича, которые обычно не читались с эстрады.

— Какие чудесные отрывки можно взять из трех «вечеров»: «У Шамова», «У Панашкина», «У Сухомяткина».

Прочитал нам отрывки из рассказов «Могильщик» и «Садовник». Кстати сказать, садовник — лицо не вымышленное. Алексей Максимович наблюдал его в 1917 году, и он произвел на него большое впечатление своим отношением и любовью к работе.

— А как хороша «Знахарка»! — сказал Качалов. Василий Иванович был добрый, оживленный. Казалось, помолодел, когда читал.

Совсем не думалось, что через год мы его потеряем.

С. Я. МАРШАК

1

Трудно рассказать в нескольких словах, какое место занимает в жизни моего поколения Василий Иванович Качалов.

От спектакля до спектакля мы бережно хранили в памяти каждую его интонацию, каждый его жест, исполненный благородной простоты и свободы. Но всякий раз, когда мы видели Качалова на сцене, он казался нам неожиданным и новым.

Бывая в Москве по делу или проездом, мы считали невозможным упустить случай попасть в Художественный театр, увидеть Качалова.

Его и всех актеров МХТ в других городах называли «москвичами». «Москвичи к нам едут», — говорили люди, узнав о предстоящих гастролях МХТ. Так неразрывно связан с Москвой театр, с которым разделил судьбу Качалов.

И как часто случалось нам во время поездок в Москву встречать на ее улицах высокого, статного, неторопливого человека, всегда со вкусом, но не с иголки одетого, — артиста с головы до ног. Шел он обычно один, занятый своими мыслями, немного рассеянный.

Походка его была легкой и твердой, даже в том возрасте, который называют «преклонным». Годы мало отражались на его облике. До конца дней сохранил он и внешнюю молодость, и молодой, свежий интерес ко всему новому.

О нашей советской литературе, о современных поэтах заговорил он со мной при первой встрече в начале тридцатых годов. Разговор у нас зашел об авторском и актерском чтении стихов. Большинство актеров считало (да и считает), что авторы, подчеркивая в своем чтении ритм стихов, лишают их выразительности.

— Нет, нет, я всегда чрезвычайно интересуюсь тем, как читают сами поэты, — сказал Качалов. — Чтение стихов — труднейшее искусство. Могу сказать, что до сих пор я только учусь этому делу. Только учусь.

И тут я впервые узнал, как много стихов старых и новых поэтов — в том числе и самых молодых — готовит к исполнению Василий Иванович, работая над каждым стихотворением, как над большой ролью, и включая в концертный репертуар только то, что достигло полного звучания. Целые годы посвятил он Блоку и Маяковскому.

Не было случая, чтобы при нашей встрече не упомянул он какого-нибудь нового поэта, взятого им на прицел. Почти всегда у Василия Ивановича оказывался под рукой томик стихов. В последние годы он очень интересовался Александром Твардовским и подолгу расспрашивал о нем.

Пожалуй, среди актеров, которых я знал на своем веку, никто так не любил и не чувствовал слова, как Василий Иванович Качалов. Никто не умел передавать с такой свободой и точностью лучшие поэтические страницы Льва Толстого, Чехова, Горького, монолог и сонет Шекспира, мужественное слово Маяковского. Это был актер-поэт.

На протяжении нескольких лет он то и дело возвращался к «Демону» Лермонтова.

Когда-то я слышал рассказ о том, как долго бился над рубинштейновским «Демоном» Шаляпин, пока наконец один жест, один взмах руки из-под плаща, заменявшего на домашней репетиции крылья, не подсказал ему, как воплотить этот патетический, но отвлеченный образ. Тогда же Шаляпин решил, что и на сцене плащ заменит ему бутаторские крылья.

И вот теперь, на моих глазах, другой замечательный артист, во многом близкий и родственник Шаляпину, тоже стремился воплотить образ «Демона» патетично, но просто — без бутаторских крыльев.

По многу раз читал он мне и другим своим знакомым один и тот же отрывок, любезно благодарил за дружеские замечания и советы, но далеко не все принимал. Очевидно, каждое такое чтение было для Василия Ивановича одной из многочисленных репетиций.

Помню, мы встретились с ним в санатории в Архангельском, в бывшем имении Юсупова, которому Пушкин посвятил свою оду «К вельможе».

От северных оков освобождая мир,
Лишь только на поля, струясь, дохнет зефир,
Лишь только первая позеленеет липа...

Этими стихами встретил меня в старинном парке Архангельского Василий Иванович. Через день-другой он пришел ко мне в комнату, где, кроме меня и моей жены, находился еще один человек — военный врач-хирург.

В руках у Качалова была книжка. Видно было, что он не прочь почитать, может быть, для этого и пришел. Перед самой маленькой аудиторией, даже перед одним слушателем он читал во всю силу своей души и таланта — так же, как со сцены МХАТ или в Колонном зале.

Он раскрыл книгу, надел пенсне и принялся неторопливо читать, едва скользя глазами по строчкам.

Это были два маленьких рассказа Горького «Могильщик» и «Садовник».

Рассказы эти похожи на страницы из записной книжки Алексея Максимовича, который так умел влюбляться в случайно им встреченных, как будто бы ничем не примечательных, простых людей нашей родины.

Первые строчки рассказа Качалов прочел ровным, спокойным голосом, не играя, а именно читая. Но вот книга отодвинута, пенсне сброшено, и вместе со стеклами исчез и обычный, знакомый нам качаловский облик. Перед нами — одноглазый кладбищенский сторож Бодрягин, страстный любитель музыки. Алексей Максимович нежданно осчастливил его щедрым подарком — гармоникой. Захлебнувшись от радости, он не говорит, а будто выдыхает первые пришедшие на ум слова:

— Умрете вы, Лексей Максимыч, ну, уж я за вами поухаживаю!..

Василий Иванович перелистывает еще несколько страниц книги.

На смену кладбищенскому сторожу является садовник, обстоятельный, деловитый, в чистом переднике, то с лопатой, то с лейкой, то с большими ножницами в руках.

Дело происходит в различные месяцы 1917 года в Петрограде, в Александровском саду.

Под треск пулеметной стрельбы, под грохот и рев пролетающих мимо грузовых машин, садовник неуклонно и добросовестно занимается своим хозяйством, да при этом еще по-отцовски поучает пробегающего по саду солдата:

— Ружье-то почистил бы, заржавлено ружье-то...

Качалов читал все это, вернее играл, с такой необыкновенной точностью памяти и наблюдения, что я и сейчас — через много лет — помню чуть ли не каждый оттенок его голоса, каждый скупой жест крупных, уверенных рук. И дело было не только в таланте и мастерстве большого актера. Главное было в том, что рассказы Горького читал его современник, родственно переживший с ним одни и те же события, мысли и чувства, повидавший на своем веку те же города, те же дороги, тех же людей.

Василий Иванович закрыл книжку и превратился в прежнего Качалова, спокойного, холодновато-любезного, слегка рассеянного.

А когда он ушел, пожилой военный врач, приехавший на несколько дней с фронта, сказал мне:

— Вот уж никак не думал, что попаду на качаловский концерт, да еще такой блестящий. Ведь это тот самый Василий Иванович Качалов, ради которого я в студенческие годы простаивал ночи у театральных касс. Иной раз продрогнешь, промокнешь под дождем, а все стоишь. Авось, посчастливится получить билетик на галерку!

2

О большом человеке нельзя вспоминать, как о личном знакомом. Главное, лучшее, важнейшее в нем проявляется в его деятельности, и никакие бытовые черты, никакие эпизоды его частной жизни не объяснят нам, как достиг он в своем искусстве той высоты, которая и сделала его предметом многочисленных

воспоминаний.

Полной жизнью Василий Иванович жил на сцене. Там он был Качаловым.

Это имя я впервые услышал еще мальчиком — сорок девять лет тому назад, во время петербургских гастролей «художников», как называли в те времена актеров нынешнего МХАТ. Я увидел тогда Василия Ивановича в роли чеховского студента Пети Трофимова; потом в «Юлии Цезаре» Шекспира. Но в сознании людей моего поколения Качалов больше всего и дольше всего оставался Петей Трофимовым. Не случайностью было, то, что ему, молодому актеру, выпала на долю роль студента в молодом спектакле молодого театра.

Это был первый подлинный студент нашего времени на театральной сцене.

А эпоха была такая, когда подымалась большая волна революции, когда близился девятый сот пятый год.

Московский Художественный театр вошел не только в историю театральной культуры, но и в историю общественной жизни нашей родины. Театр Станиславского и Немировича-Данченко, театр Чехова и Горького догнал время, сегодняшний день, от которого были так далеки императорские театры. Его искусство было идейным, и потому так полюбила этот театр публика в годы революционного пробуждения страны. Любой сигнал, любую весть о близкой буре жадно ловила молодежь.

В эти годы среди голосов Художественного театра самым молодым и близким молодежи был голос Василия Ивановича Качалова.

И я никогда не забуду, как, заглушая рукоплескания партера, неистовствовал раек, битком набитый молодежью:

— Качалов! Ка-ча-лов!

Позже я увидел Качалова в Москве в роли горьковского Барона.

До сих пор трудно понять, откуда у молодого артиста нашлось в запасе столько жизненных наблюдений, необходимых для создания этого сложного и печального образа.

Для того чтобы сыграть Барона, надо было перевоплотиться на сцене дважды — в брезгливого аристократа, великосветского хлыща, а потом босяка, золоторотца, обитателя «дна».

И сквозь двойную сценическую маску смутно проступали благородные, строгие черты самого Качалова. В этом сочетании зритель еще явственнее видел и чувствовал правду горьковской пьесы, показавшей людям, как старый мир извратил, изуродовал человеческий облик.

— Человек — это звучит гордо! — звучало с той же сцены.

Качалов был одним из людей, которые всем своим обликом, великолепным талантом и бесконечной любовью к правде и жизни подтверждали эти горьковские слова.

Идейный художник, он стал одним из творцов нашего советского театра. Он создал замечательный образ партизана в «Бронепоезде 14-69» Всеволода Иванова.

На сцене и в жизни Василий Иванович был необыкновенно правдив. Из вежливости он мог скрыть свое отрицательное мнение о прочитанном или увиденном на сцене, но никто никогда не слышал от него неискреннего комплимента, столь обычного в театральной и литературной среде. Вдумчиво и осторожно говорил он о новых явлениях искусства. Осторожен был он и в своих отзывах о людях.

При встречах с ним нельзя было не почувствовать его строгой внутренней дисциплины, его моральной чистоты. О себе он говорил с непритворной скромностью, никогда не упоминал о своих успехах. Чаще всего говорил о своей особе с некоторым юмором.

Помню, как рассказывал он однажды о случае, который произошел с ним в подмосковном санатории. Он приехал туда в том покаянном настроении, которое бывает у человека, растратившего здоровье и готового к самому строгому и размеренному образу жизни. Стояла мягкая зима, падал легкий снежок. Василий Иванович шел по дороге между двумя рядами высоких сосен и слышал только хруст снега у себя под ногами. Кругом — ни души. И вдруг он услышал откуда-то сверху гулкий, даже какой-то торжественный голос:

— Василий Иванович! Ты слышишь меня? Василий Иванович!

Качалов остановился, огляделся кругом, — никого нет.

А таинственный голос, раздававшийся сверху, звал еще громче, еще настойчивей, с какой-то доброй и грустной укоризной:

— Василий Иванович! Слышишь ли ты меня, Василий Иванович?

«Я очень далек от всякой мистики, — сказал с усмешкой Качалов, — но тут я оторопел... Кто же это и откуда зовет меня, да так упорно? И только после долгих поисков я обнаружил на одном из столбов монтера, который чинил телефон и переговаривался с другим монтером, находившимся, вероятно, на телефонной станции или на другом столбе. И все же этот “голос свыше” прозвучал для меня каким-то серьезным предостережением или укором... Думаю, уж не бросить ли и в самом деле курить!..»

Рассказывал Василий Иванович не много и не часто, но каждый самый беглый и короткий из его устных рассказов казался обдуманым до последнего слова.

Мы заговорили как-то с ним о Шаляпине. Помнится, было это в антракте какого-то большого концерта, на ярко освещенной площадке белой лестницы, где мы курили.

— С Федором Ивановичем, — сказал Качалов, — встретились мы в первый раз очень давно в Питере при весьма любопытных обстоятельствах. Я не был еще тогда Качаловым, а имя Шаляпина было мало кому известно. Учился я тогда в Санкт-Петербургском университете и, в качестве одного из организаторов и распорядителей студенческого концерта-бала, должен был заехать за знаменитым трагиком Мамонтом Дальским. Будничную студенческую куртку я сменил на парадный форменный сюртук, нанял просторную и громоздкую извозчичью карету с большими фонарями и подкатил к подъезду гостиницы. Вхожу в номер, рассчитывая долго не задерживаться, — оставалось полчаса до

начала концерта, — и нахожу Дальского в самом плачевном состоянии. Он сидит у стола, расстегнув ворот нижней рубашки и обнажив широкую грудь. Вид у него хмурый и задумчивый. Я деликатно напоминаю ему о концерте в Благородном собрании, но с первых же его слов понимаю, что он не поедет...

— Не отчаивайтесь, юноша, я вместо себя своего приятеля пошлю, — говорит он слегка охрипшим голосом. — Отличный певец. Бас... Да где же он? Федька!

На пороге появляется долговязый и худощавый молодой человек с длинной шеей и какими-то бледными, прозрачными глазами.

— Федька, одевайся поживее. На студенческий концерт вместо меня поедешь, в Благородное собрание. Споешь там что-нибудь.

Певец пробует отказаться, но Дальский неумолим.

— Ну, ну, переодевайся! Да поживее!

Справившись об аккомпаниаторе, «Федька» уходит в соседнюю комнату и возвращается во фраке, принадлежащем, должно быть, Дальскому.

Мы вместе выходим из гостиницы и садимся в карету.

«Батюшки, кого я везу вместо Мамонта!» — думаю я, глядя в окно кареты. Певец смотрит в противоположное окно, и мы оба молчим.

Так же молча возвращались мы после концерта в гостиницу...

Рассказал нам этот эпизод Качалов в нескольких словах, пока докуривал папиросу, но мы ясно представили себе и студенческий концерт в многоколонном зале нынешней Филармонии, и долговязого «Федьку» — «гадкого утенка», который впоследствии оказался лебедем, — и самого рассказчика во времена его юности, — статного, щеголеватого, но немного застенчивого и простодушного студента.

До конца дней в Качалове наряду с принципиальным умом и зоркой наблюдательностью уживалось это милое, почти детское простодушие.

Недаром его никогда не чуждались и не боялись дети.

Помню, однажды он сказал мне: «А у нас с вами есть общие знакомые!» Оказалось, что речь идет о моем двухлетнем внуке Алеше, с которым Качалов познакомился, именно познакомился, на даче. Они гуляли вдвоем по аллее меж высоких сосен — великан и крошечный человечек.

С детьми Василий Иванович разговаривал так же серьезно и любезно, как со взрослыми. И дети надолго запоминали этого вежливого большого человека, который низко склонялся, чтобы осторожно пожать маленькую, облепленную влажным песком ручонку.

4

Помню последнюю нашу встречу с Василием Ивановичем в подмосковном санатории. Я быстро шел по коридору, собираясь ехать в город, когда дорогу мне преградила больничная коляска — кресло на колесах, в котором возили лежащих больных. На этот раз в кресле оказался Василий Иванович Качалов. Лицо его несколько побледнело за время болезни, даже пожелтело, но и в больничном кресле он сохранил свою прежнюю осанку, был гладко выбрит,

аккуратно одет.

Он приветливо поздоровался со мной, а потом сказал, чуть улыбаясь:

В качалке, бледен, недвижим,
Страдая раной, Карл явился...

Это были последние стихи, последняя шутка, которую я услышал из уст Василия Ивановича.

Трудно писать о Василии Ивановиче, пользуясь глаголами в прошедшем времени, говорить о нем, как об умершем. До сих пор он все еще кажется живым. Неторопливо подымается он по лестнице Художественного театра, приветливо встречает нас на улице Горького. До сих пор в нашей памяти звучит его глубокий, правдивый, неумирающий голос...

Е. Д. СТАСОВА

Василия Ивановича Качалова впервые увидела я во время гастролей Художественного театра в Петербурге, так как до 1904 года, будучи уроженкой Петербурга, я никуда не выезжала. Это первое знакомство осталось в памяти и по настоящий день. Шло «На дне». Качалов — Барон. Никогда не забуду я его голоса, его картавости в этой роли. Стоит мне только закрыть глаза, и вот передо мною встает вся сцена в ночлежке, и Барон, этот опустившийся, наглый и жалкий житель московских трущоб, стоит перед умственным взором.

В тот же приезд видела я Василия Ивановича в другой роли, он играл Тузенбаха в «Трех сестрах». И невозможно было поверить, что это тот же Качалов — так чудесно звучал его бархатный голос, так красивы были жесты, таким большим, хорошим человеком был его Тузенбах, полный веры в грядущую социальную «здоровую бурю».

Прошло много, много лет, и вот я в Москве. Условия работы не давали мне возможности часто бывать в театре и потому я не видела очень многих образов, созданных Качаловым. Перебирая в памяти спектакли, виденные мною, я особенно ярко вспоминаю замечательного Гаева из «Вишневого сада» и живого партизана — Вершинина из «Бронепоезда 14-69».

Но мне выпало счастье знать Василия Ивановича не только как актера, но и как человека. Много раз я отдыхала с ним вместе в доме отдыха «Сосны», и эти встречи оставили во мне глубокий след. Василий Иванович был таким обаятельным, мягким, чутким в повседневном общении, так огромен был диапазон его интересов, что можно было часами беседовать с ним — и все было мало. Жизненные интересы Качалова были так многогранны и разнообразны, что трудно даже сказать, что особенно запоминалось из этих разговоров: ведь говорили-то мы с ним обо всем — и о том, что происходило вокруг нас в Советском Союзе, и об искусстве, и о литературе, и о том, что делалось тут же, в доме отдыха. В нескольких словах он умел дать талантливую, умную, яркую характеристику или нарисовать картинку прошлого из близкой ему театральной жизни, или поделиться впечатлениями о новом облике наших советских людей.

Эти зарисовки Василия Ивановича были так живы, так просто и увлекательно он рассказывал, что мы готовы были слушать его без конца.

Отдыхая в «Соснах», Василий Иванович непрерывно работал, готовил новые свои выступления для концертной эстрады, о чем он просто и без малейшей рисовки говорил нам. А потом, через некоторый промежуток времени, он приглашал нас, несколько человек, с которыми общался больше, чем с другими, к себе в комнату, читал то, что уже приготовил, и просил высказать свое мнение. Мы отказывались критиковать его, но Василий Иванович настаивал, так как, по его словам, он «учит урок», но не выучил его еще до конца.

Как сейчас помню огромное впечатление, которое осталось от его исполнения разговора Ивана Карамазова с чертом, сцены Пимена из «Бориса Годунова», диалога Сатина и Барона («На дне»). Но еще больше я любила слушать чтение стихов Пушкина и Лермонтова, например «Вновь я посетил», «Памятник», стихи к няне и многое другое пушкинское или «Я не унижусь пред тобой», «Два великана», «Ночевала тучка золотая», «Дары Терека» Лермонтова.

Когда Василий Иванович кончал читать, мы некоторое время сидели молча, как зачарованные, хотелось слушать его еще и еще, но было стыдно утомлять его, и после нескольких «бисов» мы расходились по своим комнатам. И долго потом не могла я заснуть, в ушах звучал его бархатный голос и перед глазами возникали образы только что слышанного.

Хочется еще сказать о том, какое огромное впечатление произвело на меня выступление Качалова по радио, в детском радиовещании, в монтаже из «Дон Кихота». Казалось, что этот бессмертный образ Сервантеса воскрес, ожил и действует на своей родине, в Испании.

Мы были вместе с Василием Ивановичем в «Соснах» в момент нападения гитлеровской Германии на нашу страну, вместе пережили первые налеты фашистов на Москву. Одновременно отдыхал там и Л. М. Леонидов. Естественно, что наша маленькая группа держалась вместе. Волновались мы, конечно, очень, но Василий Иванович был необыкновенно сдержан и внешне ничем не выказывал своего волнения. Некоторые вражеские самолеты летели на Москву через «Сосны», и фашисты пытались бомбить наш дом, вследствие чего отдыхающие вынуждены были собираться в подвале. И вот, бывало, Василий Иванович спокойно беседует, рассказывает что-нибудь интересное, чтобы отвлечь нервничающих, успокоить Леонидова, страдавшего от припадков грудной жабы, которые, естественно, усиливались во время этих налетов. Повторяю, спокойствие не покидало его, хотя из бесед с ним я знала, как он беспокоится о своей семье.

Это была не последняя наша встреча, так как впоследствии мы виделись с ним в том же доме отдыха не то в 1945, не то в 1946 году, когда Василий Иванович болел и жил в «Соснах», а я приезжала туда на выходные дни и, конечно, непременно заходила к нему.

В последний раз мы мимолетно увиделись с ним в поликлинике Кремлевской больницы, куда он пришел на прием. Ласково приветствовал меня Василий Иванович и сказал несколько теплых слов. Встреча эта ярко стоит у

меня перед глазами.

Образ Василия Ивановича Качалова, благородный и светлый, навсегда остался у меня в памяти. Я радуюсь, что его голос, его высокое искусство сохранились для человечества в звуковой записи. Как хорошо, что иногда можно слышать Василия Ивановича, слышать его прекрасный, волнующий, незабываемый голос.

Ф. Н. МИХАЛЬСКИЙ

Поезд подходил к Ленинграду, но не тем давно знакомым путем через Бологое, Малую Вишеру, а откуда-то с севера, от Ладоги. Это было в незабываемые дни 1944 года, когда было разорвано кольцо блокады и вся страна стремилась сказать ленинградцам слова торжества и гордости.

В этом поезде ехала бригада артистов Художественного театра и во главе ее — Василий Иванович Качалов.

Бригаду встретили военные и встретил Ленинград, еще дышавший недавними боями, с бойницами на угловых домах, с пулеметными гнездами, с домами разбитыми и пустыми, с памятниками, укрытыми пирамидами из песка и теса, с затемненными дворцами и музеями — свидетелями славы нашей Родины и ее революционного прошлого. Свободно, уже не укрываясь от обстрелов, шли по улицам жители и бойцы, отбившие город от врага, завоевавшие Родине и себе вечную славу.

Сейчас же, с поезда, всей бригадой — в Дом Красной Армии, в госпитали, на линкоры, на концерты для ленинградцев, для моряков.

И везде с бригадой — Василий Иванович.

Стремительной походкой, уже живущий тем, что сейчас будет читать, выходит Качалов на эстраду Филармонии. Давно, давно знакомый и любимый зал. Он уцелел в дни испытаний города. Полно народу; здесь — лучшие люди Ленинграда. Они сами говорят: «Да, сегодня впервые после блокады ленинградцы оделись по-праздничному». Лавиной аплодисментов встречают любимого актера. Опять ленинградцы могут слушать голос Качалова, знакомый и дорогой одним еще с отрочества, другим — с дней их молодости, с начала зрелого возраста; опять могут наслаждаться его великолепным мастерством.

Он приветствует ленинградцев стихами Николая Тихонова:

Любви поднимем кубок пенный
За счастье всей страны родной,
За всю красу земель бесценных,
За счастье бури боевой!

А затем — Толстой, его могучие слова, уже ставшие для всех качаловскими словами: «Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю...»

Все бросаются к эстраде, аплодируют. В антракте кто-то рассказывает москвичам: «Бывало, в редкие минуты затишья после тревог и обстрелов мы

слушали по радио Качалова; он часто читал “Воскресение”, именно эти слова: “... Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира, данная для блага всех существ...” Мы слушали Качалова, и это напоминало нам тогда, что было время покоя и становления нашей Советской страны, и будет, непременно будет — и победа, и новая наша прекрасная жизнь».

Поездка в военно-морской госпиталь. В палатах, больших и малых, Василий Иванович говорит с ранеными, расспрашивает их о боях, о людях, защитивших Ленинград, читает им прозу и стихи:

... И сердце колотилось безотчетно,
И вольный пламень в сердце закипал,
И в свисте пуль, за песней пулеметной
Я вдохновенно Пушкина читал...

И здесь, в госпитальных палатах, раненым и больным так же дорог и нужен Качалов, так же волнует и пробуждает глубокую думу все то, что он читает. А читает Василий Иванович всегда новое, близкое современности: и Багрицкого, и Симонова, и Щипачева.

Иногда Василий Иванович днем уходил погулять, побродить по Ленинграду. Шел он по пустынным тогда набережным Невы, смотрел на Зимний дворец, на Адмиралтейство, на ту песчаную громаду, которая скрывала памятник Петру. Он шел, и кто может сказать, о чем он думал в те минуты? Вспоминал ли он годы своей молодости, весенние первые приезды Художественного театра в старый Петербург; смотрел ли с волнением на следы недавней грандиозной борьбы ленинградцев за свою свободу, за свободу своей Родины?

Он шел в глубокой задумчивости по улицам, разбитым снарядами, занесенным снегом, шел, наклонив свою прекрасную голову, и, казалось, читал про себя:

Люблю тебя, Петра творенье...

И встречные, узнав своего любимого актера, увидев его здесь, в Ленинграде, останавливались и долго глядели ему вслед.

Вечером — опять на работу, на концерт для армии и флота. Из-под Нарвы прямо после боя приезжают бойцы и офицеры. Здесь уже не видно гражданского населения. Только военные заполняют большой зал Дома Красной Армии.

Качалов выходит с приветствием, которое уже стало обязательным во всех выступлениях бригады:

... И мы поднимем кубок третий
За то, чтоб все края земли,
Фашистский ад убив на свете,
Дышать без ужаса могли!..

Качалов читает Маяковского, Горького, Пушкина. Читает, и его не отпускают со сцены, его просят: «Еще и еще мы хотим слушать вас, мы счастливы видеть вас здесь, в Ленинграде!»...

Клуб Военно-Морского Флота. После ночных затемненных улиц города — огромный с зеркалами во всю стену зал офицерского клуба моряков. Немного холодно, но светло и торжественно. За столами представители флота — офицеры, моряки и бригада Художественного театра. Обращаясь к участникам бригады, говорят: «Вы принесли нам первое за время войны ощущение мирной жизни...» И невольно, как всегда и везде, где присутствует Качалов, все обращаются к нему: «Василий Иванович, почитайте хоть немного, хоть несколько строк».

Василий Иванович любил и умел читать в обстановке дружеской встречи. Каким-то особым, качаловским жестом снимал он свое пенсне и, держа его в руках, читал — чаще на память — и лишь изредка вынимал листок, на котором было записано новое, еще не вполне разученное им стихотворение.

Своей молодой и стремительной походкой выходит он на середину зала. Страстно, смело, дерзко, так же, как пишет сам поэт, читает Качалов Маяковского:

Нынче

наши перья —

штык

да зубья вил, —

битвы революций

посерьезнее «Полтавы»...

Весь зал замолкает, слушает этот единственный, неповторимый голос, смотрит, не отрываясь, на любимого актера, загорается его чувством:

Ненавижу

всяческую мертвечину!

Обожаю

всяческую жизнь!

«Еще, Василий Иванович, еще!..» И так, кажется, без конца может читать и читать для героев-моряков Качалов.

А потом из светлого праздничного зала — в темную ночь военного Ленинграда, а с утра опять с концертами в госпитали, к ученым, к рабочим, к морякам.

Поздним вечером, после трудового дня, бригада собиралась за ужином. Надо было видеть, с какой дружеской улыбкой, с каким товарищеским вниманием смотрел Василий Иванович на актеров Художественного театра, выросших и окрепших на его глазах. Помолодевший, захваченный новыми впечатлениями, рассказывал он о виденном за день, о своих встречах с новыми людьми, читал любимые стихи любимых поэтов, шутил и внимательно слушал рассказы товарищей.

Светом его огромного таланта, светом его глубокой человечности, казалось, сиял и горел этот затемненный номер в «Астории», за стенами которого шла напряженная ночь военного, сурового, но уже победившего Ленинграда.

В первый раз за время войны из Ленинграда уходил поезд «Красная стрела». С ним уезжала бригада Художественного театра, уезжал Василий Иванович. И увозил в своей душе новый, никогда не виданный Ленинград, город героических подвигов, великих дел. Поезд медленно шел по только что восстановленному пути, и Качалов, стоя у окна, смотрел на жестокие разрушения, причиненные врагом его родной земле, смотрел на людей, простых и великих советских людей, уже строящих, поднимающих из развалин города и села, вдохновенно работающих на благо Страны Советов.

Н. Н. ЛИТОВЦЕВА

Если брать на себя смелость делиться воспоминаниями о Василии Ивановиче, то мне хотелось бы говорить не об отдельных его ролях, хотя бы и самых удачных, не о тех художественных образах, которые он создал на сцене, — обо всем этом много уже говорили и писали, и, мне хочется верить, будут еще говорить и писать другие, способные сделать это и тоньше, и лучше, чем я. Еще менее могу взять на себя смелость характеризовать его как гражданина, как сына горячо и глубоко любимой им Родины, как истинно русского человека. Об этом тоже лучше меня могут сказать другие, более авторитетные и беспристрастные люди. Мне хочется рассказать о нем самом вне сцены, дома, не на людях. О нем таком, каким я знала и видела его в течение 48 лет, прожитых рядом с ним.

Думая о нем, стараясь определить его сущность и уяснить себе причины того исключительного влечения к нему — не на сцене только, а и в жизни, — которое я наблюдала у людей самых разнообразных возрастов, положений, характеров и интеллектов и которое сопровождало ему всегда, я вспомнила речь Василия Ивановича над гробом М. Н. Ермоловой, произнесенную им на площади перед Малым театром в день ее похорон.

Он говорил: «Конечно, только маленькая часть этой многотысячной толпы знает и помнит Ермолову на сцене. Почему же такой толпой проходили вы сегодня ночью мимо ее гроба? Почему в последние дни вы окружали и дом, где она жила, и Малый театр, которому она отдала свою жизнь?.. Вы все почуяли и признали, что в ней осуществлялась и осуществилась та гармония, о которой мы все мечтаем и по которой томимся Гармония — синтез чистейших, светлейших, благороднейших качеств человеческой души и великого артистического, художественного в ней начала... Без этой совершенной гармонии артиста и человека, может быть, и не нужно и не стоит быть ни артистом, ни человеком».

Вот этой гармонией был одарен и Василий Иванович Он был не только одарен ею от природы, но сознательно и неумолимо культивировал ее в себе, внимательно и строго следя за всеми отклонениями от нее Бесконечно высоко ценя ее в других, он сам олицетворял ее, был ее носителем.

В нем все было гармонично. И фигура, и рост, и лицо, и голос, и весь его внутренний строй, и самый характер его артистического таланта.

В нем не было ничего требующего смягчения. Ни движения его, ни голос никогда не бывали резкими, видимо, и не могли быть. В самом его существовании было прекрасное чувство меры.

Глубоко и сильно любил он свое искусство. Искренно, чисто и бескомпромиссно.

Широко, внимательно, вдумчиво и терпимо относился к людям, причем оценка, отношение к ним Василия Ивановича шли не от их отношения к нему, а от степени значительности их индивидуальности — был ли то ум, талант или талантливость, большой интеллект, оригинальность (отнюдь не оригинальничанье), или большая доброта, или хороший юмор — качество, которое он высоко ценил.

Но никогда ни об искусстве, ни о людях он не говорил патетически, он даже как бы стеснялся своего восприятия, если оно было особенно ярко.

Помню, как во время спектакля «Фауст», в котором он впервые увидел Мефистофеля — Шаляпина, я обернулась к нему и с изумлением увидела его глаза, полные слез. На мой вопрос, что с ним, он сконфуженно и растерянно ответил: «Не могу видеть его ног!» (Шаляпин в этой роли двигался какой-то особой «звериной» поступью, слегка кривя ноги.) И совершенно так же реагировал он на Шаляпина в князе Галицком (в «Игоре») во время его удалой и наглой сцены во втором акте. Тут на мое изумление он ответил, точно извиняясь: «Уж очень талантливо!»

При огромной внутренней наполненности ему всегда была свойственна столь же большая сдержанность, внешняя и внутренняя, происходившая не от равнодушия, как это могло показаться, а именно от глубины восприятия, не нуждавшегося в преувеличении.

Он очень любил природу, но буквально не выносил громогласного или сладостно-сентиментального ее восхваления с литературными фразами вроде, например, таких: «Посмотрите, как эти нежные листочки четко выделяются на фоне розового неба!» и т. п. От таких восторгов он сразу съеживался, внутренне раздражался и безнадежно замолкал вплоть до перемены темы разговора.

А любил он природу необыкновенно. Помню, как в Швейцарии, куда мы в дни нашей ранней молодости впервые попали, он целыми днями сидел на берегу озера, не отрывая от него глаз, наслаждаясь этим и предпочитая эту радость всем осмотрам достопримечательностей.

По натуре скорее ленивый, он целыми часами мог ходить по лесу, не ленясь наклоняться, чтобы взять попавшийся ему на глаза гриб или подобрать с земли какого-нибудь необыкновенного жука и принести его домой. Помню, как в Барвихе он, уже совсем больной и очень слабый, несмотря ни на какие уговоры, пошел меня провожать, только чтобы заставить меня непременно погладить ствол какого-то недавно привезенного дерева, кажется, японской березы, и самой ощутить при этом то наслаждение, о котором он мне рассказывал.

Но, может быть, еще больше он любил животных. Ему никогда не надоедало наблюдать их жизнь и доставляло огромное удовольствие, сидя на

террасе, смотреть, не отрываясь, на белок, с необыкновенной ловкостью перелетающих с ветки на ветку, или следить за дятлом, когда он винтом поднимается вверх по дереву и неутомимо долбит клювом ствол. Котята, собаки, молодые петухи с хриплыми голосами — все это и умиляло и смешило его. Во время последнего его пребывания в Барвихе я как-то застала его особенно грустным. На мой вопрос о причине он ответил: «Уж очень скучно: собаки здесь не лают, дети не кричат, петухи не поют, только бильярдные шары стучают».

В своей любви к животным он не боялся показаться даже смешным или сентиментальным. Помню, тоже во время нашей ранней молодости, собралась однажды в Кисловодске большая и интересная компания. Среди них К. С. Станиславский, Н. Н. Синельников, совсем юная Рощина-Инсарова и другие актеры, актрисы, художники и просто молодежь. Константин Сергеевич и Синельников, как старшие, ехали в коляске, все остальные верхом. Сзади всех, почти шагом плелся на своей кобылке Василий Иванович, вообще очень хорошо ездивший на лошади. Все веселились, гонялись друг за другом, скакали наперегонки. Он не принимал в этом никакого участия, отставал все больше и больше, раньше всех повернул обратно и исчез. Когда на обратном пути мы его наконец нагнали уже в Кисловодске, то увидели такую картину: лошадь его стояла как вкопанная, а под ней путался крошечный жеребенок, он сосал, лошадь тихонько ржала, а Василий Иванович, сидя на ней, курил в чудном настроении. Над ним смеялись, острили, но его это нисколько не смущало.

Еще большее место в жизни Василия Ивановича занимали дети. Он очень любил их, и они любили его. У них с ним бывали длительные беседы, которыми Василий Иванович, вообще довольно ленивый на разговор, никогда не тяготился. Наоборот, они доставляли ему большое удовольствие. Придя после такой беседы домой, он очень охотно и с подробностями рассказывал о ней. Он никогда не «занимал» детей, не приноравливался к ним, и, может быть, от этого они чувствовали его равным себе, относились по-товарищески. Подробно допрашивали о его вкусах и поведении, с полной готовностью рассказывали о себе. Требовали очень точных ответов. Как-то раз он пришел, озадаченный вопросом, на который не сумел ответить. Один мальчик, узнав, что он идет на урок к молодым актерам, которых будет учить играть (Василий Иванович преподавал тогда в драматической школе Адашева), спросил: «Что же, ты сам уж так хорошо умеешь играть, что даже других можешь учить?» Но далеко не все дети радовали его, и не всех он любил. Дети, лишенные непосредственности, ломаки, капризные и избалованные, раздражали его. Так же, как и дети, лишенные юмора. Вообще отсутствие юмора в ком бы то ни было, во взрослом человеке, ребенке или животном, являлось в его глазах существенным недостатком. «Скучный, не смешной!» — говорил он иногда про нового знакомого.

Зато наличие яркого юмора, сознательного или непосредственного, всегда было для него источником большого удовольствия. Хороших рассказчиков, вроде, например, Л. А. Сулержицкого (так называемого Сулера — любимца Толстого, Чехова и Горького), или М. М. Тарханова, или наших талантливых

имитаторов В. В. Лужского, Б. Н. Ливанова, П. В. Массальского, он мог слушать без конца и так наслаждался, так смеялся, что заражал и других слушателей, усугубляя успех исполнителя.

И сам он обладал хорошим чувством юмора. Он прекрасно рассказывал. У него был целый цикл юмористических воспоминаний и рассказов о его родственниках из так называемого «духовного звания», из которого он происходил. Любил рассказывать о временах своего студенчества и о молодых годах богемной, полуголодной, беспорядочной актерской жизни на периферии, или, как тогда говорили, «в провинции».

Чувство юмора не покидало его даже в самые мрачные периоды его жизни. Во время предпоследнего его пребывания в Барвихе, весной 1948 года, туда приехала О. Л. Книппер-Чехова. Она плохо себя чувствовала, и это приводило ее в мрачное, подавленное настроение. Василию Ивановичу очень хотелось ее развлечь, и он, любивший кино, упорно уговаривал ее пойти с ним на просмотр очередного фильма. Она наотрез отказалась, и он пошел один. Но картина так ему понравилась, что при первой возможности он спешно вернулся к Ольге Леонардовне и, несмотря на ее отказы и сопротивление, почти насильно повел ее с собой. Она сердилась, упрекала его в жестокости, почти плакала, но он неумолимо вел ее под руку и пел: «Были когда-то и мы рысаками... Пара гнедых, пара гнедых!» Не просидели они в зале и нескольких минут, как Ольга Леонардовна действительно отвлеклась, увлеклась и, покосившись на Василия Ивановича, с виноватым видом шепнула: «Я тебе очень благодарна».

Перечитав все то, что мной здесь написано, я вдруг ощутила опасение: как бы у читателя, лично не знавшего Василия Ивановича, не создалось о нем ложного представления, как бы не исказился его образ, превратившись во что-то сладкое, благостное, все приемлющее, неспособное ни порицать, ни возмущаться, ни негодовать. Это было бы совершенно неверно. Были вещи, которые меняли весь его облик, и тогда он мог и гневаться, и порицать, и негодовать. Одной из причин, всегда вызывавшей в нем эти чувства, являлось всякое проявление грубости, жестокости, несправедливости, особенно если оно шло от старшего по положению к младшему. Тут его реакция бывала неожиданно резкой.

Помню, как однажды один из наших больших режиссеров, придя на репетицию в очень плохом настроении, стал вымещать его на актерах, главным образом на молодежи. Василий Иванович долго молчал, лицо его делалось все мрачнее, и после одного из взрывов негодования раздраженного режиссера, воскликнувшего: «Нет, при таком безобразном отношении к делу работать нельзя!», он подошел к нему и очень серьезно и жестко сказал: «Я не понимаю, отчего ты так волнуешься. По-моему, кроме тебя, тут никто не безобразничает».

Или помню еще такой случай. Во время одной из наших поездок происходила очень мучительная и трудная посадка в вагоны. С обычной для актеров беспечностью они явились на вокзал в последнюю минуту, послав заблаговременно все театральное имущество и свой многочисленный багаж с двумя членами товарищества из технического персонала. Носильщиков в то время не было, случайных помощников не оказалось, и к приезду труппы эти

два человека, бледные, мокрые, уставшие до изнеможения, еще продолжали втаскивать последние вещи. В это время в вагон вошел один из членов дирекции, элегантно неся свой маленький несессер, и, не найдя на месте одного из своих чемоданов, начал возмущенно упрекать наших «грузчиков» в халатном, недобросовестном отношении к делу.

Тут с Василием Ивановичем, который уже давно мрачно наблюдал все происходящее, сделалось что-то неожиданное... Он вскочил, начал искать по всем полкам, заглядывать под лавки, умоляя «пострадавшего» не волноваться. Он уверял его, что все сейчас будет на месте, что он сам будет искать, требовал, чтобы чемодан был немедленно найден, чтобы искали все: и я, и Ольга Леонардовна, и другие актеры... И такая ненависть, такое возмущение шло от него по адресу требовательного хозяина, что того стало даже жалко.

Такой протест, когда более, когда менее яркий, в зависимости от причины, возникал у него при проявлении всякой грубости, всякого хамства. К нему вполне можно было отнести слова Ольги из «Трех сестер»: «Всякая, даже малейшая грубость, неделикатно сказанное слово волнует меня. Я просто не переношу этого. Подобное отношение угнетает меня. Я заболеваю. Я просто падаю духом». Только он не падал духом, а, наоборот, делался активным, иногда злым, даже жестоким.

По натуре Василий Иванович был скорее скрытен, чем экспансивен, и людям, недостаточно его знавшим, мог казаться даже равнодушным или вялым. Его кажущееся спокойствие, его обычная сдержанность происходили не от равнодушия, а, во-первых, от большой застенчивости, а во-вторых, и главным образом, оттого, что он не любил реагировать на мелкие, не стоящие внимания явления. Он точно инстинктивно берег себя и, может быть, бессознательно не хотел тратить данное ему природой богатство по пустякам.

Зато все действительно крупное или прекрасное, что встречалось на его пути, он воспринимал необыкновенно ярко. Я помню, например, его восторженное, почти влюбленное отношение к Н. Э. Бауману в те счастливые для нас дни, когда он жил у нас. Василий Иванович ловил каждую минуту возможности быть с ним. После спектакля он, обычно уходивший из театра после всех, тут спешно разгримировывался и бежал домой, чтобы до глубокой ночи, а иногда и до утра слушать увлекательные и волнующие рассказы и воспоминания Николая Эрнестовича, его мечты и светлые, яркие мысли о будущем, стараясь не потерять минуты общения с ним, точно предчувствуя, что минуты эти считанные. И как мучительно и гневно переживал он его кончину.

А отношение его к искусству и ко всем его ярким, прекрасным представителям! Помню его счастливое, просветленное лицо, когда он смотрел на Н. П. Хмелева в целом ряде его ролей, например в Силане в «Горячем сердце» или Пеклеванове в «Бронепоезде». Во время генеральной репетиции «Последней жертвы» после сцены А. К. Тарасовой в IV акте, особенно трепетно ею проведенной в этот день, он тут же по окончании акта побежал за кулисы, чтобы высказать ей свой восторг и поблагодарить за художественную радость. Увидев впервые А. А. Хораву в роли Отелло, он был глубоко взволнован и, придя домой, сейчас же, немедленно, написал и отослал ему восторженное

письмо.

Да разве все вспомнишь?..

А каким радостным, сияющим бывал он в театре или в Школе-студии, когда видел там талантливую молодежь! Ученики первого выпуска Школы-студии в числе других вещей играли старинный водевиль с пением, который так пленил Василия Ивановича, что он несколько дней только о нем и говорил, восхищался и требовал от всех наших актеров, чтобы они шли смотреть эту вещь. И, рассказывая, сам каждый раз приходил в прекрасное настроение.

И всегда он так радовался, если находил что-нибудь интересное и талантливое. Получая бесконечное количество писем от желающих поступить на сцену с просьбой «прослушать», он почти никому не отказывал, и, надо признаться, многие этим злоупотребляли. Почти каждый вечер около девяти часов, после вечернего отдыха, он, если сам не был занят в театре или концерте, кого-нибудь «прослушивал». Но, к сожалению, это редко давало ему ожидаемую радость. Иногда, если посетитель или посетительница были особенно неинтересны или упорны в смысле затяжки посещения, он использовал их как слушателей для проверки новых вещей своего репертуара. Но что говорил он им в таких случаях по поводу их одаренности, я не знаю. Вероятно, как-нибудь заминал свое впечатление, так как не любил огорчать людей, а лгать в вопросах искусства не мог.

Если он был свободен и сидел вечером дома, он всегда слушал передачу по радио. Слушал обыкновенно из своей комнаты, так как всегда был чем-нибудь занят: или читал, или готовил что-нибудь новое для чтения, или занимался новой, а иногда и старой ролью. Но сейчас же, как только слышал что-нибудь для него интересное, выходил из своего кабинета, садился около приемника и внимательно слушал.

У него были свои любимцы среди чтецов. Он очень ценил А. О. Степанову. Очень любил В. Н. Яхонтова. С огромным удовольствием слушал Д. Н. Орлова, особенно его исполнение «Тихого Дона», и специально включал радио в определенные часы этих передач. Высоко ценил, уважал Сурена Кочаряна и всегда интересовался его репертуаром. Были у него свои любимцы и среди певцов. Помню огромное художественное впечатление, испытанное им от негритянской певицы Мариан Андерсон. Особенно одну вещь, исполняемую ею, — негритянский гимн — он слушал каждый раз с глубочайшим волнением.

Зато и на плохое, безвкусное, на его взгляд, исполнение он реагировал так же ярко. Иногда после какого-нибудь спектакля приходил мрачный, расстроенный или раздраженный, говорил взволнованно, изображая только что виденное, поражался отсутствию чуткости, чувства меры у исполнителей, их безвкусию. Если подобное впечатление производила на него передача по радио, он, послушав немного, уходил из комнаты или выключал приемник.

Больше всего оскорбляли его в искусстве актера всякая сладость, сентимент, пошлость или дурной вкус. «Как они сами этого не чувствуют?! Не слышат?!» — говорил он со страдающим лицом. И так же, только еще сильнее и острее, страдал и терзался, слушая иногда по радио себя самого. Очень редко оставался доволен, а в большинстве случаев расстраивался и унывал до

крайности. Иногда приходил почти в отчаяние и тогда сердился и горько упрекал нас, меня или сына, в малодушии, в недостаточно честной критике. «Как же можно молчать? Как можно было не сказать мне, что это так плохо!» — говорил он с горечью и возмущением.

Василий Иванович был и замечательным слушателем и замечательным читателем, очень ярко воспринимавшим прочитанное. Сидя у себя в кабинете, он иногда так заразительно смеялся, что мы приходили узнать, что именно его так насмешило. И он тут же с огромным удовольствием вновь повторял нам только что прочитанное. А часто, если его поражала какая-нибудь интересная мысль, особенно ярко выраженная автором, или волновал особенно талантливо написанный кусок, он сам звал к себе и тут же читал вслух и требовал, чтобы слушающий оценил всю значительность, или мудрость, или юмор прочитанного им отрывка.

Вообще читать вслух то, что ему нравилось, будь то прозу или стихи, он очень любил. Иногда он просто упрасивал немедленно прослушать его: ему не терпелось поделиться тем, что его взволновало.

И как мучительно больно вспоминать теперь, что бывали случаи, когда ему в этом отказывали из-за какого-нибудь неотложного или только казавшегося неотложным дела! Как страшно, что ничего нельзя вернуть.

Даже совсем больной, лежа в Кремлевской больнице, он никогда не жаловался на вынужденное одиночество, на безнадежную скуку, а каждый раз рассказывал своим посетителям о чем-нибудь новом, прекрасном, что он впервые прочел только теперь по-настоящему оценил. Он читал это вслух и был доволен, если его восхищение понимали и разделяли.

Читал он очень много, и кого из писателей любил больше всех — трудно сказать. У него бывали «приливы» и «отливы». Но это происходило не от разочарования или охлаждения к любимому автору, а скорее от еще более страстного увлечения другим. Так, например, Чехов, которого он безгранично любил и которому никогда не изменял, временами отходил в сторону, и его место занимал Горький, который в свою очередь уступал место Льву Толстому. Полоса увлечения Блоком перемежалась с преимущественным интересом к Маяковскому.

Память у него была феноменальная, и всегда поражало количество читаемого им наизусть. В его огромном репертуаре с одинаковой четкостью сохранялось и то, что он помнил с гимназических лет, и то, что он с необыкновенной быстротой выучивал теперь, почти до последних дней.

И в смысле тонкости, совершенства своего мастерства он рос необыкновенно. Он, никогда раньше не удовлетворявшийся своими достижениями, в последние месяцы жизни читал так прекрасно, что в ответ на глубоко взволнованные похвалы своих слушателей уже не протестовал, не спорил, как прежде, очевидно, сам ощущая всю силу и красоту своего исполнения.

Как больно и обидно, что не было возможности увековечить эти его достижения, его последние творческие радости, согревавшие его и так безгранично много дававшие другим...

В. К. МОНЮКОВ

Пройдут годы, и, вероятно, кто-нибудь из выпускников Школы-студии МХАТ или студийных «старожилов» сумеет, оглянувшись назад, до конца раскрыть и выразить весь глубокий смысл той человеческой дружбы, той подлинно творческой связи, которая существовала четыре года между Василием Ивановичем Качаловым, великим корифеем русского театра, и группой молодежи, делавшей свои первые робкие шаги в искусстве. Но сейчас, когда каждая ступенька лестницы, ведущей в студию, каждый уголок любой студийной аудитории, каждая фотография студийных альбомов воскрешает в памяти целый вихрь до боли ярких деталей и подробностей, еще очень трудно найти точные слова для обобщения.

Качалов — это еще не «вчера», это все еще «сегодня». И если закрыть глаза и начать вспоминать, — это будут воспоминания сегодняшнего прошедшего дня, а не прошлых лет. Качалов — это так много значит в личной жизни и театральной судьбе каждого из нас, молодых актеров первого выпуска студии, что сейчас почти неотделимо общее от личного. Но это общее особенно важно, ибо в истории нашей Школы-студии (пока еще краткой) Василий Иванович Качалов — самая первая и самая яркая страница.

1943 год. Первые месяцы жизни только что организованной при Художественном театре студии имени Вл. И. Немировича-Данченко. Небольшая группа молодежи, посвятившей свою жизнь искусству.

Лестница в несколько ступенек и переход в несколько шагов соединяют помещение студии с Художественным театром... Все мы чувствовали себя первыми жителями нового маленького селения, возникшего у подножья величественной и гордой горы. И мы явственно ощущали атмосферу того (вполне закономерного!) пристального, ревнивого, недоверчивого, сурового внимания, каким встретил новую студию театр.

Мы знали, что иначе быть не могло, что все придется завоевывать результатами своей работы, что право на свое существование нужно будет доказать делом; искренно хотели этого и искренно не знали, сможем ли.

Мы ждали, кто первый придет к нам *оттуда*. И первым пришел Качалов.

* * *

Он пришел не как знатный гость к растерявшимся новоселам, не как хозяин к непрошеным гостям, не как учитель к ученикам. Он пришел просто, как славный человек к заинтересовавшим его людям, как большой, любопытный, доброжелательный и доверчивый художник.

Сел в кресло у столика, надел пенсне и стал рассматривать нас. Смотрел откровенно-пристально, долго просил каждого назвать имя и фамилию. Повторял. И было удивительно легко и радостно от этого непринужденного знакомства.

Потом Василий Иванович читал нам. Уставая, просто говорил: «Сделаем перерыв». Садился, пил чай, курил. И снова рассматривал нас...

Стыл недопитый чай в стакане, вился дымок папиросы, а мы, отныне и

навсегда влюбленными глазами, все смотрели и смотрели на него. И снова было просто, легко и весело.

Потом он еще читал, а перед самым уходом неожиданно захотел проверить, запомнил ли он наши имена и фамилии. Стал проверять. Оказалось, запомнил.

И мы вдруг поняли, что все это не просто так, не случайно, что это важно для него, что сегодня произошла не только встреча с великим артистом, а началась какая-то длительная и прекрасная связь, которая сыграет большую роль в нашей жизни. Мы не ошиблись.

Василий Иванович стал частым гостем студии. Каждый его приход был праздником для нас, и праздник этот чувствовался уже с утра. Все уроки, лекции, даже перемены, проходили в ожидании того необыкновенно светлого, радостного, значительного, что должно произойти вечером. Кончались уроки, и мы бросались готовить помещение, где должна была произойти встреча.

Соображали, как расставить мебель, как осветить комнату, как посадить Василия Ивановича, чтобы мы все могли его лучше видеть, а ему не дуло бы из окна. Спорили, кому ехать за ним. Тщательно пытались установить очередность.

Наконец машина отбывала, а оставшиеся, в нетерпении, которое все возрастало, не могли уже находиться в помещении студии; они выходили на лестницу, потом спускались вниз к подъезду и ждали на улице.

Подъезжала машина. Из нее показывались сначала счастливые раскрасневшиеся физиономии студийцев, ездивших за Василием! Ивановичем, затем выходил он сам и, приветливо улыбаясь, медленно поднимался вверх по лестнице между двумя рядами молодежи. Снимал в раздевалке пальто и проходил в приготовленную комнату.

По какой-то безмолвной договоренности мы не давали звонков к началу. У наших встреч с ним не было точного начала и конца. Они начинались с того момента, как только мы видели его. Они не кончались и тогда, когда уже поздно ночью, спустившись по лестнице, вновь между рядами рукоплещущих счастливых студийцев, Василий Иванович садился в машину и уезжал.

Мы медленно расходились по домам, вдохновленные, какие-то очищенные, полные им.

Навсегда запомнятся эти встречи и проводы. Неширокая, полутемная лестница. Рядами стоящие счастливые люди, великолепная фигура Качалова, его прощальный приветливый жест, шуршание шин отъезжающей машины, яркие фонари у подъезда МХАТ, шум ночной Москвы...

Бывая на студийных экзаменах, показах, даже «капустниках», Василий Иванович не только запомнил и узнал ближе каждого студийца, — он начал серьезно и внимательно следить за нашим ростом и работой. Радовался успехам, хвалил, подбадривал. Он не переставал интересоваться студийной жизнью и жизнью многих из нас даже когда болел и поэтому не мог бывать в студии. Тогда мы писали ему, а он отвечал, чаще всего устно, через общих друзей, а приходя после болезни в студию, просил показать ему что-нибудь из того, что он не видел.

Так для него специально показывали однажды номера из «капустника». Помнится, он очень смеялся, кое что просил повторить.

Василий Иванович не был нашим педагогом, не разбирал с нами наших работ, не «учил» ничему. Но само его присутствие вызывало непреодолимое желание играть для него, читать ему и делать это как можно лучше, со всей страстью, отдаваясь целиком. Он так умел слушать и смотреть, что одно его присутствие в зрительном зале успокаивало волнение, вселяло бодрость, смелость, азарт.

Василий Иванович относился к нам не только как к начинающим, неумелым артистам, он умел видеть в нас и даже (не боюсь этого слова) уважать в нас будущих художников, поэтому вскоре наши встречи стали носить характер обоюдных показов, когда он читал нам, а мы — ему.

Он не только приносил нам и показывал свои давнишние, давно не игранные и не читанные вещи, такие, как монолог из «Анатэмы», отрывки из «Трех сестер», монологи Карамазова, сцены из «Леса», но и проверял на студийной аудитории новые, еще не готовые работы, многие из которых он читал нам даже с листа.

И дело не в том, что мы, восхищенные и оглушенные этими, даже еще не готовыми вещами, безмолвствовали, хотя его всерьез интересовали наши впечатления и замечания. Это было проявлением величайшего творческого уважения и доверия, откровением гениального художника...

Самое непосредственное впечатление от качаловского исполнения — ощущение громадного, безмерного жизнелюбия! Горячая, страстная любовь к жизни во всем ее многообразии, во всем ее объеме, цвете, запахе, вкусе! Именно это определяло качаловский репертуар и отличало его исполнение, именно это привлекало его интерес к жизнеутверждающей советской литературе, и в первую очередь к Маяковскому.

И читал ли он Пушкина или Лермонтова, Маяковского или Багрицкого, Тихонова или Щипачева, все это было пронизано одной мыслью, одним чувством, которое не выразишь лучше, чем выразил его страстно любимый Качаловым Маяковский.

Ненавижу

всяческую мертвечину!

Обожаю

всяческую жизнь!

* * *

Весна 1947 года. Радостный шум Москвы в открытые окна, солнечные блики на стенах, на паркете, и непривычная тишина в студии. Торжественный акт открытия государственных экзаменов первого выпуска Школы-студии. Мы встаем. Входят члены государственной комиссии. Среди них — Василий Иванович.

В наступившей тишине директор обращается к Качалову.

«Василий Иванович! Руководство и коллектив Школы просят вас принять пост председателя государственной экзаменационной комиссии первого

выпуска Школы-студии...»

Василий Иванович улыбается, делает широкий, обнимающий жест в нашу сторону и просто говорит: «Благодарю...»

И бурными аплодисментами разрывается торжественная тишина, стоя долго аплодируют и экзаменующиеся и экзаменаторы. Где и когда с такой радостью, с аплодисментами начинались экзамены?!

Мы аплодируем Качалову за то, что в самый ответственный, торжественный и последний миг нашей студенческой жизни, он с нами, за то, что именно он даст нам дипломы — путевки в жизнь, за то, что его присутствие делает и экзамен праздником!

Качалов аплодирует нам. Немного задумчиво. Может быть, он приветствует весну, может быть, молодость, а, может быть, начала новых путей, светлое будущее страны, будущее ее театра...

Василий Иванович за экзаменационным столом. Он слушает ответы с таким наивным? всепоглощающим интересом, с таким уважением к отвечающему, что становится неловко, что твой ответ — это лишь факты из истории русского театра, которые положено знать и объяснять, а не твои собственные открытия и исследования.

Но вот плавное течение ответа нарушается, чувствуется приближение какого-то порога, наступает критический момент... Лукавые искорки вспыхивают в глазах Качалова, и он громко говорит экзаменующему педагогу: «По-моему, великолепно, по-моему, достаточно!...»

* * *

30 сентября 1948 года. То, что неотвратимо надвигалось в течение последнего месяца, к чему уже готовились люди, случившись, как громом поразило всех своей неожиданностью.

Умер Качалов.

Накануне похорон, перед тем, как установить гроб Василия Ивановича в зрительном зале МХАТ, его привезли в студию.

Высокая, страшная честь для Школы.

Весь коллектив встретил гроб на улице, у подъезда — у подъезда, где столько раз встречали мы живого Качалова. Для многих новых студийцев это была первая и последняя в их жизни встреча с Василием Ивановичем.

Гроб установили в зале студии. Не было еще ни цветов, ни музыки, ни слов. Был он и мы, и томительная), неподвижная тишина. Тишина во всем четырехэтажном здании. Рассказывали, что даже в «чужом» помещении дорожного управления, в комнатах, расположенных над большим залом студии, люди ходили на цыпочках и говорили шепотом. В тишине шли часы...

К ночи в студию все подходили и подходили люди. Многие актеры, бывшие воспитанники Школы, пришли прямо со спектаклей, пришли отдать последний долг Василию Ивановичу, пришли в тот дом, где прошли наши лучшие дни, где происходили наши незабываемые встречи с ним.

В МХАТ кончился спектакль.

Гроб подняли, чтобы перенести его в театр. И снова наша неширокая, полутемная лестница, безмолвные ряды людей на ступеньках — от дверей студии до подъезда — точно так, как провожали мы его всегда.

Неподвижная толпа людей в Проезде Художественного театра. Настежь раскрытые двери МХАТ принимают гроб с телом Василия Ивановича... А в глазах все плывут, расплываются уличные фонари и яркие звезды на холодном сентябрьском небе.

* * *

Все новые и новые «поколения» приходят учиться в студию Молодые, талантливые, веселые люди. Они идут тем же трудным и интересным студийным путем, который прошли и мы.

Многие из них никогда не видели Василия Ивановича. Но все они знают его, все они помногу раз слышали и еще услышат рассказы о нем, волнующие, как прекрасные легенды. Легенды о человеке, который, создавая произведения искусства, был сам ярчайшим творением природы.

Так пусть светят и им на их театральном пути его добрые глаза, то с детской доверчивой непосредственностью вбиравшие жизнь, то с глубочайшей мудростью проникавшие в самые сокровенные ее тайны.

Пусть звучит и им его прекрасный голос, произносящий замечательные слова, которые он написал однажды на подаренном нашему курсу портрете:

«Хочу верить, мои юные друзья, что наша Школа-студия поможет вам стать сильными в искусстве и счастливыми в жизни».

ИЗ ПИСЕМ К В. И. КАЧАЛОВУ

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

[9 октября 1900 г.]

Многоуважаемый Василий Иванович.

Сегодняшняя критика Васильева — мне совершенно непонятна. Я не могу согласиться с таким толкованием Берендея¹.

Все то, что он осуждает, относится ко мне, а не к Вам. При свидании я сообщу ему это.

Повторяю, что задуманный нами образ Вы передаете очень хорошо (если не свели его на общий тон).

Пусть же эта статья не пошатнет в Вас веру в себя.

Мой низкий поклон Вашей супруге.

Уважающий Вас К. Алексеев

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО²

Берлин [декабрь 1906 г.]

Дорогой Василий Иванович! Размышляю здесь о театре и его будущем... И частицу этих размышлений мне хочется передать Вам. Т. е. думы о Вас.

Видите ли, победа наша с «Брандом» окрыляет меня в том направлении, какое всегда было дорого мне в театре. В последние годы я уже начал приходить в уныние. Стремление к новизне формы, к новизне во что бы то ни стало, к новизне преимущественно внешней, — пожалуй, даже — только внешней, это стремление начало уже давить полет идей и больших мыслей. Оглядываясь назад до «Юлия Цезаря», я вижу, что какая-то часть меня была придавлена, угнетена. Я точно утратил ту смелость, которая создала репертуар Художественного театра, и голос моего внутреннего я раздавался робко в эти годы. Кураж исчез и из труппы. Мечты обратились в изготовление конфеток для публики первого представления — в мелкий жанр, маленькое изящество, севрские статуэтки...

... Разве Вы — положа руку на сердце — не чувствуете сами, что, работая над Брандом, Вы нашли в себе сил *гораздо больше*, чем ожидали? Что Вы нашли в себе *гораздо больше* темперамента, чем думал кто-нибудь из нас?

Представьте себе, что я думаю сейчас о Вас, как об актере, неизмеримо шире, чем думал до Бранда. А ведь Вы, пожалуй, думали, что результат выйдет

¹ Статья С. В. Васильева-Флерова о «Снегурочке» в МХТ, содержащая резко отрицательный отзыв об исполнении В. И. Качаловым роли Берендея, была помещена в «Московских ведомостях» 9 октября 1900 г.

² Письмо печатается с сокращениями.

обратный. Да, да. Я вижу, что если Вы и не настоящий трагик, то тем не менее в Вас есть столько преимуществ перед другими трагиками, что каждая трагическая роль дает так много всестороннего материала, который Вы можете использовать по-своему, что я верю в целый ряд Ваших созданий в этой области.

Сейчас я обдумываю одну пьесу с трагической ролью, требующей нервов, каких я еще не слышал в Вас. И мне все-таки кажется, что Вы овладеете и ею. И если это удалось бы, — «какие горизонты нам открылись бы», сколько великих мыслей бросили бы мы публике!

Вы получите это письмо в Новый год. Я желаю Вам для нового года «не угашать духа» ради мелких задач. Излишнего самомнения Вам бояться нечего, надо бояться другого конца — излишней самокритики и принижения задач.

Ваш Вл. Немирович-Данченко

Вл. И. Немирович-Данченко¹

[лето 1912 г.?]

Дорогой Василий Иванович!

Если мое отношение к Вам Вас, действительно, может радовать или тревожить, то вот Вам *искренно и раз навсегда*. Я Вас люблю тепло и нежно, — именно нежно, потому что Вас только так и можно любить. И любовь моя непрерывно крепнет. И чувство это неизменно, в чем я совершенно убежден. Убежден в том, что Вы ничего не можете сделать такого, что могло бы оттолкнуть от Вас, хотя бы какие-нибудь Ваши поступки были по отношению ко мне отрицательные. Если Вам показалось или когда-нибудь еще покажется, что я стал равнодушен к Вам, то это случайность. Именно потому, что я Вас крепко люблю, я и могу не обнаруживать этого, не подчеркивать, не искать случая показать Вам. Между мужчинами, относящимися друг к другу с доверием, только это и должно быть.

... Я очень доволен, — и старался об этом, — чтобы Вы не играли в этом году новой трагической роли. У Вас еще «Гамлет», над которым Вы будете работать.

«Гамлет» намечается вторым спектаклем (первым «Пер Гюнт»).

Но вдруг с «Пер Гюнтом» произойдет заминка?! Тогда ведь надо открывать сезон «Екатериной Ивановной». Значит, надо, быть наготове и тем более энергично не терять времени вначале.

Что будете еще играть?

Мне очень хотелось бы, чтобы Вы играли Тартюфа.

Вот отдохнули бы от трагедии!

Но это — в зависимости от многих соображений, о которых я вчера послал Константину Сергеевичу целую кипу листков.

... Может быть, еще Тригорин.

Но все это гадательно.

Необходим успех «Пер Гюнта» — тогда легко будет составлять репертуар.

Отдыхайте, пожалуйста.

¹ Письмо печатается с сокращениями.

Обнимаю Вас.

В. Немирович-Данченко

Я в Ялте до 5 авг., потом должен съездить на 2 – 3 дня в деревню. В Москве 10-го.

А. М. ГОРЬКИЙ¹

1 марта 1912 г.

Спасибо Вам, дорогой Василий Иванович, за Ваше милое письмо, очень оно тронуло меня, напомнив хорошие дни.

Все это время я внимательно следил за ростом Вашего прекрасного таланта, искренно радовался успехам Вашим, — хоть и издали, а все ж приятно смотреть на хорошего человека, который всегда как-то особенно, сердечно нравился мне. Почему-то я все думаю, что Вы, Москвин, Леонидов, Румянцевы весною приедете сюда: будем купаться в голубом море, ловить акул, пить белое и красное Саггі и вообще — жить.

А между делом — сочиним пьесу! Драму из быта рыбаков? Хорошо было бы, если б явился и сам чародей Константин Сергеевич — с ним можно бы таких делов наделать — Европа ахнет! Кроме шуток: приезжайте-ка сюда! Превосходно отдохнете, запасетесь здоровьем, бодростью, многому посмеетесь, многое удивит.

Поживем — славно!

... Итак?

Приезжайте, просим душевно!

Кланяюсь Москвину — с тоской ждут его тиррентские рыбы, все, на подбор, красавицы. Леонидову кланяюсь, Румянцевым и всем, кто меня помнит.

И всех зовем сюда: хорошо здесь.

А Вам еще раз спасибо и крепко жму руку.

А. Пешков

1/III 912

Саггі

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ²

1923, 12 июня

Дорогой Василий Иванович!

Вам надо играть Штокмана. На это много причин... 1) Я играть не могу, по старости; не дотяну. Поэтому я от роли совсем и навсегда отказываюсь и передаю ее Вам в наследство. 2) Вот роль, в которой Вы можете хорошо показаться, и Вы при разговоре со мной соглашались с этим. 3) Пьеса «Штокман» — отличный вклад в новый репертуар Москвы.

¹ Из письма.

² Письмо печатается с сокращениями. Ответ В. И. Качалова на это письмо см. на стр. [70](#).

Соглашайтесь. В остальных ролях, по Вашим указаниям, — мы будем, по возможности, облегчать Вас. В случае Вашего отказа — не знаю, что будем делать.

Обнимаю Вас, люблю. Отдыхайте.

Ваш К. Станиславский

Л. В. СОБИНОВ

10 ноября 1928 г.

Дорогой друг Вася!

Если бы ты знал, как ты тронул меня своим письмом!..¹

Я чувствую себя снова окрыленным и кому-то нужным. А эти чувства так редко теперь на старости лет приходится испытывать.

И твое письмо тем мне и дорого, что оно влило в меня бодрость духа и свежесть чувства. Спасибо тебе от души.

Наши все умилены и жаждут тебя видеть, так же как и я крепко жму твою руку.

Твой Леонид Собинов

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

24 ноября 1934 г.

В связи с 300-м представлением пьесы «У врат царства» искренно поздравляю режиссера и всех участников спектакля, и прежде всего Василия Ивановича Качалова, сыгравшего роль Карено все 300 раз.

Этот спектакль так долго сохраняется в репертуаре Театра потому, что в нем блистает великолепный, неувядаемый талант Василия Ивановича. Василий Иванович так прекрасен в роли Карено, он настолько ярко передает силу человеческого духа, что всякий раз после того, как пьеса временно сходила с репертуара, она неизбежно вскоре снова возвращалась на сцену МХАТ. Несмотря на то, что пьеса устарела, спектакль «У врат царства» остается в репертуаре потому, что он является прекрасным достижением искусства.

Участие Василия Ивановича и тот высокий уровень мастерства, на котором находится его исполнение, заставляют и всех остальных исполнителей стараться достигнуть этого уровня. Именно поэтому спектакль сохранил свою целостность.

Я пользуюсь этим случаем, чтобы выразить свое чувство уважения, дружбы и любви к Василию Ивановичу, которое разделяют со мною все работники Театра. Надеюсь, что мы еще долгое время будем наслаждаться мастерством Василия Ивановича и прекрасной игрой всех остальных участников спектакля².

К. С. Станиславский

¹ Письмо В. И. Качалова см. на стр. [74](#).

² Это письмо К. С. Станиславского было вывешено, по его поручению, за кулисами театра в день трехсотого представления «У врат царства».

ВЛ. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО, К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

12 февраля 1935 г.

Дорогой Василий Иванович!

Горячо и с большой любовью поздравляет Вас весь Художественный театр.

Сердечный привет! *Вл. Немирович-Данченко*

и любовь! *К. Станиславский*

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ

7 октября 1935 г.

Милый, дорогой и любимый Василий Иванович!

Сегодня день Вашего юбилея.

Вы не можете жаловаться на судьбу, так как провели свою артистическую жизнь — блестяще.

Как приятно и как правильно, что правительство отметило сегодняшний день, наградив Вас орденом Красного Знамени, который Вы вполне заслужили.

Вместе с женой от всего сердца поздравляем Вас и благодарим за многочисленные художественные радости, которые Вы давали нам, благодарим и за долгую, дружную, товарищескую совместную работу в Художественном театре.

Желаем Вам прежде всего — здоровья. Если оно будет, то будет все остальное, и Ваша дальнейшая артистическая жизнь пройдет еще прекраснее, чем ее начало. Ведь Вы один из последних Могикан.

Вы счастливец! Вам дан природой высший артистический дар.

Теперь, под старость, углубляясь думами и чувством в наше искусство, я прихожу к убеждению, что высший дар природы для артиста — сценическое обаяние, которое Вам отпущено сверх меры.

... Пользуйтесь же Вашим даром, это даст Вам большую творческую радость.

Обнимаю Вас, мысленно целую ручку Нине Николаевне, жму руку Диме и шлю поздравление Вашим сестрам.

Любящий Вас *К. Станиславский*

Не знаю, когда Вы получите это письмо. Жду okazji.

И. А. СЛОНОВ

10 ноября 1935 г.

Дорогой Василий Иванович!

По поручению Саратовского драматического театра, художественным руководителем которого я являюсь, Вам было уже передано нашим заведующим литчастью поздравление с сорокалетним юбилеем и поздравление с наградой правительства. Еще раз поздравляю Вас — и от имени коллектива и лично от себя.

17 с. м. наш коллектив устраивает закрытый (для работников театра) вечер,

посвященный Вам. Очень прошу прислать к 17/XI саратовскому театру Ваш портрет (хотелось бы с соответствующей надписью) и Ваши фото, главным образом в ролях пореволюционного периода. Какие у Вас есть, дорогой Василий Иванович, — нам нужно, чтобы саратовские актеры как можно лучше знали величайшего из своих товарищей по искусству.

Затем в фойе театра будет устроена маленькая выставка, посвященная Вам.

Хотелось бы и мне лично, Вашему давнему восторженному ценителю, иметь от Вас на память фотокарточку.

Уважающий Вас и любящий Ваш талант Засл. арт. республики

И. Слонов

АКАДЕМИК И. П. ПАВЛОВ

4 июня [год не указан]

Глубокоуважаемый Василий Иванович!

Вчера Сергей Митрофанович¹ сообщил мне, что вы не прочь посетить меня с Вашими товарищами. Я считаю это для себя чрезвычайною честью и наперед очень благодарен за огромный интерес и удовольствие, которые мне доставило бы Ваше посещение. К сожалению, сейчас я очень устал после 9-месячной сплошной и нелегкой работы (ведь я уже начал девятый десяток жития!) и на днях собираюсь ехать за город отдыхать летом. Но я был бы счастлив, если бы Вы не оставили Вашего намерения в будущем, после летнего перерыва. Устать-то я устаю, как не уставал раньше, но надеюсь, что умирать мне очень скоро все же не предстоит и что с моей стороны наша встреча может состояться, когда Вы после лета, в течение следующих девяти месяцев, как-нибудь надумаете опять порадовать нашу развенчанную столицу.

Искренно преданный Вам и благодарный

Иван Павлов

К. А. ТРЕНЕВ

8 мая 1937 г.

Дорогой Василий Иванович,

Поздравляю Вас с высокой наградой², пользуюсь случаем, чтобы сказать Вам, как восторженно люблю я Вас, великого артиста и редкого человека.

Ваш душою К. Тренев

В. Н. ЯХОНТОВ

9 ноября 1937 г.

Дорогой Василий Иванович!

Спасибо Вам большое за Ваше прекрасное письмо. Это самый лучший и

¹ С. М. Зарудный.

² 3 мая 1937 г. В. И. Качалов был награжден орденом Ленина.

дорогой подарок за всю мою тридцатисемилетнюю жизнь. Когда-то давно, еще в детские годы, после спектакля «У царских врат» мне снился сон, что я будто бы познакомился с Вами и Вы мне сказали что-то очень ласковое... И вот теперь, в двадцатую годовщину великой революции, когда сбываются лучшие сны народа, я получил от Вас это чудесное письмо! И к общей радости от нашего замечательного праздника прибавилась еще глубокая, интимная радость от Вашего ласкового слова.

Согретый им, поздравляю Вас, дорогой Василий Иванович, и думаю, что никогда еще Мельпомена не была столь молодой, жизнерадостной и веселой, как сегодня...

Крепко жму Вашу руку и очень люблю Вас!

Ваш В. Яхонтов

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР¹

12 февраля 1940 г.

Дорогой и любимый Василий Иванович!

Мы хотели бы, чтобы Вы сегодня особенно горячо и сильно почувствовали нашу нежную и благодарную к Вам любовь, наше глубокое уважение, наше безмерное восхищение Вашим огромным талантом. Нам близки и дороги те образы, которые Вы с таким мастерством, блеском и глубиной показывали на сцене театра. Нам близки и дороги Ваша благородная человечность, Ваша любовь к жизни, Ваша мудрая скромность, Ваша дружеская отзывчивость, Ваше внимание к людям. Мы любим Вашу неиссякаемую молодость, оптимизм, силу и нежную лирику. Великий актер — Вы большой человек. Лучшие традиции русской сцены и Художественного театра — лучшие художественные и моральные принципы — воплощены в Вас. Мы от глубины наших сердец желаем Вам сил и здоровья, потому что каждое Ваше появление на репетиции, каждое Ваше выступление на сцене — огромный и радостный подарок актерам и зрителям нашей Родины.

Вл. Немирович-Данченко

Ольга Книппер-Чехова

Мария Лилина

Л. Леонидов

А. Тарасова

Н. Хмелев

Фаина Шевченко

Б. Добронравов

М. Тарханов

Вас. Сахновский

¹ Приветствие В. И. Качалову в день его 65-летия и 40-летия его работы в МХАТ.

О. Л. КНИППЕР-ЧЕХОВА

12 февраля 1940 г.

Дорогой, любимый Василий Иванович!

Так много великолепных по существу слов написано тебе в день твоего шестидесятилетия, что мне остается только крепко обнять тебя и сказать тебе, что я тебя очень, очень люблю как художника и как человека, люблю нежно.

Пусть скупает в жилах кровь,
Но в сердце не скупает нежность!

Сохраняй на долгие годы все свое обаяние, и силу, и красоту. Прими мой поклон и любовь мою.

Ольга Книппер-Чехова

Драгоценный Василий Иванович!

Сорок лет пролетело с нашей первой встречи на Бронной в зале Романова, где мы репетировали «Снегурочку» и где первый раз я услышала твой голос, «ласковый и нежный».

За эти сорок лет много было всяких переживаний в нашей артистической жизни. Скажу словами мудрого старика из чеховского рассказа «В овраге»: «Жизнь долгая, было и дурное, было и хорошее. Вот и помирать не хочется, еще бы годочков двадцать пожил: значит, хорошего было больше».

И мне радостно сказать тебе после 40 лет, что я тебя очень люблю — весь твой артистический облик и всего тебя¹.

О. Книппер-Чехова

Н. П. ХМЕЛЕВ

18 октября 1940 г.

Дорогой, любимый Василий Иванович, прости меня, что так поздно приветствую тебя!

Я хотел поздравить тебя в день твоего творческого вечера, но к великому огорчению — вечер был отменен.

Дорогой Василий Иванович, прими мои самые, самые лучшие, сердечные поздравления, пожелания, благодарность за твой великий, изумительный талант и мою безграничную любовь и уважение.

Не умею выразить всего, что у меня на душе! Спасибо тебе, и будь здоров и живи долгие, долгие годы и доставляй нам радость.

С любовью и глубоким уважением
преданный тебе поклонник твоего гениального дарования

Н. Хмелев

¹ Письмо напечатано в газете МХАТ «Горьковец» 19 октября 1940 г.

С. Г. БИРМАН, С. В. ГИАЦИНТОВА

[без даты]

Дорогой, золотой Василий Иванович!

Я помню Вас всегда, но, когда в жизни блеснет радость, я вспоминаю Вас нестерпимо. Вы помогли мне перейти через пропасть и дойти до Константина Сергеевича. Это было в 1911 году.

Часто, если мне лень ответить людям на письмо или на просьбу, я думаю о Вас — и гоню лень — и делаюсь человеком. Верьте, что это так. С этим листком бумаги я шлю Вам часть души своей, вы должны это услышать, понять. Не пишу длинно, чтоб Вас не утомлять, но длинную-длинную любовь длинной Симы Бирман возьмите себе, пожалуйста, ненаглядный мой, чудный артист и самый чудный человек.

Ваша Серафима

Драгоценный и самый красивый на свете, любимый и дорогой! Спасибо за поздравление и за привет, спасибо за то, что Вы такой. Всю жизнь я Вас люблю — была влюблена, дружила, почитала, любила, обожала — все виды любви! Дорогой мой Василий Иванович!

Софья Гиацинтова

М. П. ЛИЛИНА

12 февраля 1941 г.

Дорогой Василий Иванович, поздравляю Вас, целую Вас и люблю!

Сегодня Вы и новорожденный и именинник; это усугубляет сегодняшнее торжество!

А для многих, очень, очень многих сегодняшний день — торжество.

Для Театра, в который Вы вложили лучшие свои артистические силы, — этот день большое торжество!

Для товарищей Ваших, которые прошли свой актерский путь с Вами и общались с Вами на сцене, — это незабываемая радость и торжество.

Для миллионов зрителей, которых Вы радовали, восхищали, умиляли, отрывали от повседневной жизни и уносили далеко и высоко — этот день не только торжество, но — незабываемая эпоха.

Да, да, — эпоха!

Через много лет после нас будут говорить: в эпоху Качалова, Станиславского, Москвина, Леонидова... МХАТ был в полном расцвете!

Вы внесли свою дань — в театральное искусство — прекрасной, неизмеримой мерой, чудесной, незабываемой!

Спасибо Вам, дорогой Василий Иванович, спасибо.

Кланяюсь Вам низко (старая спина еще гнется). Обнимаю горячо, искренно.

Ваш товарищ и верный друг

М. Лилина

31 марта 1943 г.

Дорогой Василий Иванович.

Вы, как всегда, чутки и правы. Нам сейчас видеться не надо. Мы друг Друга заразим большой хандрой¹. А вот доставьте мне огромную радость: как можно скорее вызовите Таню Орлову и прослушайте ее. Она, по-моему, способный самородок; теориям не поддается, а от себя может сыграть и прочесть талантливо. Хороший голос, очень хорошая внешность; на сцене может повторить Лешковскую. Умна, много читает, читает как-то по-своему. Вы ей можете очень помочь в чтении и в выборе читаемого. Иногда у нее пробивается вульгарность нот, надо убрать. Вы это сразу заметите и поможете ей с этим справиться. Только делайте это как можно скорее, не откладывайте. Мне хочется услышать Ваше мнение, которое Вы мне передадите через Киру.

Очень оценю исполнение этой моей просьбы. Благодарю от души. Целую Вас.

Любящая Вас М. Лилина

P. S. Нежный привет всем Вашим, всех крепко целую, не забудьте Агапитову и Васильевну и Виленкина.

В. Г. САХНОВСКИЙ

16 ноября 1943 г.

Дорогой Василий Иванович!

Вчера, 15/XI, я не пришел поздравить Вас². Я не мог. У меня горло сжимали спазмы. С первых дней своего юношества до сего дня я следил за Вами, Вы были моим вдохновением. Если прав Платон, что есть любовь такая, ради которой стоит жить, я так любил Вас и люблю. Что мне было говорить Вам? Милый, чудесный Василий Иванович, странно Вам наверно от меня получить такое письмо, но так я хочу Вас назвать!

От всего сердца, от всего человеческого существа моего посылаю Вам благодарность. Я так восхищен, я так преклоняюсь перед Вашим искусством, что у меня нет слов. Вы — великий человек, Вы — великий артистический ум...

Да здравствует Ваш гений!

Вас. Сахновский

СТУДЕНТЫ ШКОЛЫ-СТУДИИ МХАТ

[март 1944 г.]

Дорогой Василий Иванович!

Ваше посещение Школы-студии МХАТ 12.3.44 г. и Ваше замечательное чтение произвели огромное впечатление на всех студентов. Школа и сейчас

¹ Это письмо написано во время тяжелой болезни М. П. Лилиной. Она скончалась 23 августа 1943 г.

² 15 ноября В. И. Качалов выступал в Доме актера ВТО.

живет впечатлениями встречи с Вами.

Эта встреча ценна для нас не только как для людей, получивших возможность видеть и слышать Качалова, гениального актера-чтеца, но еще и потому, что каждый миг общения с Вами обогащает нас, как людей, поставивших своей целью служение искусству театра.

Огромную благодарность приносим мы Вам за замечательный вечер 12 марта.

Мы надеемся, что связь, установившаяся у нас с Вами, будет длительной. Ведь не может быть большей радости для студента Школы МХАТ, как видеть Василия Ивановича *Качалова* шефом своей Школы!

35 подписей

Е. Д. СТАСОВА

12 февраля 1945 г.

Дорогой Василий Иванович.

Шлю Вам, любимому артисту и старому другу, горячий привет в день Вашего семидесятилетия и желаю прежде всего много, много здоровья, а в настоящую минуту — быстрого выздоровления. Очень жалею, что не могу сама придти позвать Вам руку, но уверена, что мы скоро с Вами встретимся и проведем чудесный вечер в сердечных беседах и воспоминаниях.

Обнимаю Вас, дорогой Василий Иванович.

Ваша Елена Стасова

В. Т. ВАРТАНЯН

Ереван, 17 февраля 1945 г.

Глубокоуважаемый Василий Иванович!

Шлю Вам из далекого Еревана мои искренние поздравления по поводу получения Вами высокой награды в день Вашего славного полувекового служения искусству.

Я не могу забыть дни Вашего пребывания в Ереване, я не могу забыть дни, которые были днями общения с Вами.

Ваше имя для каждого творческого работника стало идеалом. Не секрет, что когда приходится приводить пример идеального актера — первым представляется Вы. О Вас мы передаем своим ученикам — будущему пополнению актеров армянского театра.

Я не могу забыть Вас в товарищеском кругу на прощальном вечере в Ереване. Я Вас всегда помню молодым, с задором... Ваша юность на театре никогда не покидает Вас и не покинет. Вы юны творчески. Вы юны идеалом. Вы юны сердцем и душою.

Дорогой Василий Иванович, Вы живете в сердцах актеров армянского театра, которые сегодня с большим благоговением вспоминают Вас. Желаю Вам здоровья и долгой, долгой жизни.

Уважающий Вас

заслуженный деятель искусств

Вавик Тигранович Вартанян

СЕМЬЯ УЧЕНИКА ШКОЛЫ-СТУДИИ МХАТ СЕРГЕЯ БУЛГАКОВА

22 мая 1947 г.

Дорогой Василий Иванович!

Нам известно Ваше прямое вмешательство и участие в лечении нашего сына — студента 2-го курса Студии-школы им. Немировича-Данченко при Московском Художественном академическом театре — Булгакова Сережи.

Нам известно Ваше посещение Московского Комитета ВЛКСМ, где Вы ставили об этом вопрос.

Это внимание великого артиста и учителя вселяло бодрость и надежду в больного.

Однако тяжелая болезнь не дала возможности осуществиться его заветным мечтам и дерзаниям — стать в ряды сотрудников Московского Художественного академического театра, и безжалостная смерть преградила путь.

Позвольте, Василий Иванович, поблагодарить Вас за всю теплоту, чуткость и внимание настоящим письмом, приветствием и пожеланием Вам здоровья на многие годы.

Отец *В. Булгаков*
Мать *Г. Булгакова*
Сестра *А. Булгакова*

СТУДЕНТЫ ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА ИМЕНИ Б. В. ЩУКИНА

[1948 г.]

Дорогой Василий Иванович!

Вам пишут студенты Театрального училища имени Щукина. Письмо это не должно быть для Вас неожиданным. Вы — наш любимый актер. Говоря о современном театре, мы в первую очередь думаем о Вас. Ваш благородный артистический и человеческий образ всегда служит примером для молодежи. Видя Вас, слушая Ваш голос, мы идем в театральные школы, понимаем красоту искусства. Образы, созданные Вами в театре, служат для нас образцами, и с каждой новой работой Вы приобретаете не только новых почитателей своего таланта, но и новых учеников. Вы для нас очень близкий и дорогой человек, тот родной Василий Иванович, который приезжал к нам в прошлом году, близкий нам своей молодой душой, дорогой своим человеческим обаянием. Мы всегда мысленно с Вами, гордые тем, что являемся Вашими современниками, благодарные Вам за Ваш чудный труд.

Узнав о Вашей болезни, мы решили написать это письмо, чтобы передать Вам частицу той любви и благодарности, которую мы к Вам питаем. Многого

нельзя рассказать словами, тем более трудно передать Вам в письме, кем Вы являетесь для нас. Нам хочется, чтобы Вы почувствовали рядом с собой горячее биение нашего сердца, услышали наш голос, поняли нашу благодарность — благодарность учеников.

Поправляйтесь, дорогой Василий Иванович, поскорее! Мы всем сердцем желаем Вам скорейшего выздоровления, ждем новых встреч с Вами, ждем от Вас новых чудесных работ.

Бесконечно благодарные и любящие Вас
студенты Театрального училища имени Щукина
(75 подписей).

А. В. Агапитова
ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
В. И. КАЧАЛОВА

I

ДЕТСТВО. ГИМНАЗИЧЕСКИЕ ГОДЫ

Василий Иванович Качалов (Шверубович) родился в Вильно 12 февраля 1875 года в семье православного священника. В роду, и со стороны отца и со стороны матери, было много лиц духовного звания. В семье он был младшим. От старшего поколения братьев и сестер его отделяли 10 – 15 лет. Старший брат Анастасий, которого товарищи за добродушие звали «Настенькой», был певцом-любителем, мечтал об оперной сцене, но кончил юридический факультет и стал чиновником. Эразм, увлекавшийся военной службой, был кавалеристом. Саша и Соня кончили гимназию, обзавелись семьями, но рано овдовели и оказались под опекой младшего брата. Последние 26 лет обе жили вместе с ним.

В старом Вильно времен качаловской юности в 12 часов дня жители прислушивались к кряхтящему выстрелу ветхой пушки. Люди шли по кривым, узеньким переулкам, мимо крытых черепицей невысоких домов. А недалеко высились древние костелы, виднелись остатки замка Гедимина. По окраинам — следы еврейского гетто с покосившимися домами и нависающими над головой рядами мелких этажей.

Родился и вырос Качалов в доме на Николаевской улице. Играл во дворе при старинной, немного мрачной, веющей холодком церкви со множеством закоулков, где для игр открывался большой простор. Уже в шестилетнем возрасте, по рассказам сестер, у него проявлялся инстинкт ребенка-актера: Вася любил в большой церковный праздник 9 мая идти перед крестным ходом с иконой. Этот день считался «Васиным» днем, и когда он выступал на этом торжестве, то как-то необычайно выпрямлялся, даже походка у него становилась «особенной».

«Вася — первый затейник, изобретатель всяких забав, — вспоминал товарищ его детства проф. К. Галковский. — И вместе с тем он не забияка, никогда не горячится. Выражаясь по-взрослому, он корректен и выдержан»¹. Первая виленская гимназия, где учился Качалов, помещалась в университетском доме. «Знаки Зодиака на аркадах большого двора. Здесь опять Вася — изобретатель гимназических игр, не расстаётся с книжкой,

¹ Проф. К. Галковский. Встречи с В. И. Качаловым. «Советская Литва», 1945, № 45.

зачитывается литературой, что-то декламирует».

В черновых набросках воспоминаний Василий Иванович с присущим ему мягким юмором рисовал свое первое «революционное» выступление под влиянием двоюродного брата «Ваньки»: «Был я, кажется, уже в четвертом классе, когда произошло знаменитое “чудесное” крушение царского поезда 17 октября. По классу пустили подписной лист на сооружение “неугасимой” лампы перед иконой, по случаю “чудесного” спасения царской семьи.

“Разорви! — шепеляво зашептал мне брат Ванька. — К цертовой матери эту парсывую бумаску, когда эта сволоц тебе ее поднесет!”»

Бумажка была разорвана.

Настоящее влечение к театру Качалов почувствовал под впечатлением спектаклей в виленском театре. Четырнадцатилетним гимназистом он попал на оперу «Демон» с участием баритона Брыкина, приятеля брата Анастасия. Это было решающим моментом — в Качалове стал «расти актер». В. И. вспоминал: «В поповской отцовской рясе с широкими засученными рукавами, с обнаженными до плеч руками... я влезал на большой шкаф и, стоя на нем, под самым потолком, орал на всю квартиру: “Проклятый мир!” или: “Я тот, кого никто не любит и все живущее клянет!” И меня действительно проклинали все живущее в доме»¹. На шкафу мальчик был способен в увлечении пробыть целые часы: он мечтал стать оперным певцом. От отца страсть к театру приходилось скрывать, а остальные члены семьи были зрителями все новых и новых «героических» представлений. Задрапированный в сестрины платки, Вася выскакивал из-под стола со злодейским шепотом, иногда с настоящим топором в руке.

В. И. полагал, что на его страсть к театру имела влияние профессия отца-священника, относившегося к церковной службе «артистически». Сильный голос, священнически-актерский пафос во время «богослужения» не могли не производить впечатления на сына. Несомненно и его моральное воздействие на мальчика. В Вильно, где было много бедного еврейского населения, отец Качалова, в противовес многим другим представителям церкви, тепло и дружески относился к евреям. В этой домашней атмосфере надо искать истоки убеждений, характерных для зрелого Качалова: В. И. всегда считал антисемитизм одним из самых гнусных человеческих преступлений.

Впервые он выступил на сцене в роли Хлестакова, в гимназическом общежитии. Он учился в шестом классе. «До сих пор помню ощущение своего восторга от полного успеха, — вспоминал Качалов. — Я стал кумиром Большой улицы и “Телятника” (сквер в Вильно)»². Началось увлечение драматическим театром, вечера на галерке. На переменах между уроками юный актер «жарил» монологи Гамлета, Отелло, Уриэля Акосты, рассказывал комические истории. В том же 1891 году, 16-летним гимназистом, он сыграл Подколесина и Ноздрева. Уже в этом возрасте он знал и ценил величайшие литературные памятники. Один из гимназических товарищей Василия Ивановича, увидав в 1935 году в

¹ В. И. Качалов. Мои первые шаги на сцене. «Экран», 1928, №№ 6, 7, 8.

² В. И. Качалов. Мои первые шаги на сцене. «Экран», 1928, №№ 6, 7, 8.

Музее МХАТ портрет Качалова в гимназическом мундире, писал ему: «Я живо вспомнил тогда, как я, забыв все и вся на свете, смотрел Вам в рот, из которого лились удивительные стихи “Илиады”. Вы читали их в полутемном гимназическом актовом зале, кажется, в присутствии попечителя Сершевского. Экспрессия и удивительный уже и тогда качаловский тембр голоса до сих пор живут в моей памяти. Мы были тогда, кажется, в 6 классе. Много лет прошло с тех пор, а качаловское обаяние не только осталось, но так беспредельно выросло. И я ощущаю в себе что-то огромное уж от одного того, что сейчас, на склоне лет, могу сказать, как живой свидетель, что я помню Качалова гимназистом, помню, как уже тогда он пленял наши молодые сердца так, что ненавистный нам греческий язык в его устах и в его передаче получал для нас особенную прелесть».

О гимназическом режиме и старых учителях теплых воспоминаний не осталось. В старших классах Качалов и его товарищи вырастали под впечатлением книг и традиций русских революционных демократов — Белинского, Добролюбова, Некрасова, Чернышевского, Щедрина. Были близки и особенно волновали гимназиста-театрала Пушкин, Гоголь, Лев Толстой, Достоевский. Многие стихи Пушкина и Некрасова он знал наизусть. Сильно увлек его репертуар Андреева-Бурлака, заезжавшего в Вильно.

В 7 классе Качалов «гастролировал» в Минске, «конечно, конспиративно — для усиления фонда какой-то рабочей организации». В 1892 году произошла знаменательная встреча гимназиста Качалова с молодым актером П. Н. Орленевым, снимавшим комнату у дьячка в том же самом дворе, где жила семья Шверубовичей. Для водевиля «Школьная пара» Орленеву понадобился гимназический мундир. Качалов с удовольствием предложил ему свой, но рукава оказались длинны. Мундир пришлось взять у другого гимназиста — Квашнина-Самарина. Завязались дружеские отношения. «После одного из спектаклей, — рассказывает в своей книге “Жизнь и творчество” П. Н. Орленев, — пришел ко мне на квартиру один гимназист и просил прослушать его чтение. Я сказал ему, что свободен в субботу, и просил его придти в 7 часов вечера. Гимназист пришел. Я принял профессорскую позу и начал слушать. По мере того, как он читал, он все более захватывал меня; во время некоторых его интонаций у меня слезы подступали к горлу. Когда он кончил, я бросился к нему на шею и сказал: “Вы просите у меня совета, поступать ли вам в драматическую школу. Да вы сам — школа! Вы учиться никуда не ходите. Вас только испортят. Поступайте прямо на сцену, страдайте и работайте”. Гимназист был ученик VII класса виленской гимназии Василий Шверубович, теперь знаменитый актер Василий Иванович Качалов».

В последнем классе гимназии Качалов сыграл Несчастливцева в «Лесе» и Ихарева в «Игроках». «Орленев решил мою судьбу, — рассказывал В. И. Он первый сказал, что я должен быть актером. И я уже знал, что буду им, что мой путь — в театр».

После Несчастливцева Качалов получил признание друзей: «Ты готовый актер!» По окончании гимназии, ранней осенью 1893 года, он уехал в Петербург и поступил на юридический факультет Петербургского университета.

УНИВЕРСИТЕТ И НАЧАЛО АКТЕРСКОЙ РАБОТЫ

Восемнадцатилетний Качалов занимался в университете, сдавал экзамены, жил интересами студенческой среды, но мысли его были заняты театром. Он упорно искал путей в искусство. Александринский театр стал его вторым университетом. «Я воспитывался на искусстве таких крупнейших актеров Александринского театра, как Давыдов, Варламов, Дальский, Далматов, Сазонов, Савина, Комиссаржевская, Мичурина-Самойлова, Потоцкая, Стрельская»¹, — вспоминал Качалов уже в наши дни. Было трудно разобраться в многообразии впечатлений, расчленить свои симпатии, разгадать, в чем сила воздействия того или другого актера, — рассказывал он. Хотелось все запомнить и всем подражать: правдивости и глубине Давыдова, неудержимой жизнерадостности Варламова, Мамонту Дальскому с его стихийными, вулканическими взрывами темперамента, завершенности и пластичности образов Далматова. Не могли не покориť удивительное мастерство М. Г. Савиной, внутренняя красота и поэтическая одухотворенность В. Ф. Комиссаржевской, только что переступившей порог императорского театра. Наиболее сильное воздействие на студента Качалова оказало, по-видимому, громадное мастерство Давыдова и проникновенное дарование Комиссаржевской, в природе творчества которой были элементы, родственные Качалову. Очень помог ему крупный актер М. И. Писарев, популярный среди молодежи. Он выслушал чтение студента, заинтересовался, захотел посмотреть его в спектакле. По его рекомендации Качалов получил роль Валера в мольеровском «Скупом» в театре за Невской заставой, где режиссировал Евт. Карпов. Взмолновав всех своим неожиданным появлением, Писарев после спектакля сказал Качалову: «У вас несомненное дарование. Не бросайте, учитесь, играйте... Хотите, буду с вами заниматься. А пока играйте»². Это было новое признание и первая роль в настоящем театре. Студенты создали свой собственный кружок, которым руководил В. Н. Давыдов, большой артист и признанный театральный педагог. Уроки Давыдова Качалов считал «прекрасной сценической школой». Давыдов воспитывал в молодежи «сознательное отношение к делу», «требовал постоянного контроля мысли над собой и делился всем, что имел, ничего не скрывая, не делая никаких тайн, никаких секретов из творчества». До Художественного театра В. Н. Давыдов был, в сущности, первым и единственным учителем Качалова.

Первой работой студенческого кружка был «Трудовой хлеб» А. Н. Островского, где В. И. играл роль Грунцова. Во второй половине сезона 1894/95 года было уже четыре спектакля, из которых надо отметить «Тайны» Николаева, где роль профессора Доронина с Качаловым проходил сам Давыдов, игравший эту роль в Александринском театре, и «Лес» Островского, где Качалов выступил в роли Несчастливцева. Этот последний спектакль был настолько удачен, что его 19 ноября 1895 года вынесли на широкую публику в

¹ Статья В. И. Качалова в сборнике «А. А. Яблочкина. К 50-летию сценической деятельности», «Искусство», М.-Л., 1937.

² Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

помещение так называемого «Благородного собрания» и в том же зале повторили 11 декабря. Сбор шел в уплату за неимущих студентов в университет. По окончании спектакля 19 ноября Давыдов вышел на аплодисменты вместе с 20-летним Качаловым. Этот спектакль был крупнейшей вехой на творческом пути Василия Ивановича. Н. Е. Эфрос сравнивал его по значению в истории театра со спектаклем 30 января 1870 года — дебютом юной М. Н. Ермоловой. После спектакля 11 декабря уже не две-три, а почти все петербургские газеты отмечали успех студентов и выделяли Качалова: «большой талант», «тонкая и артистическая игра», «бесспорно мог бы выработаться недюжинный артист», «в его игре замечается неподдельное чувство», «истинный самородок», «играть самостоятельно эти роли, созданные Писаревым и Бурлаком, — заслуга». Выделяли пленительный тембр голоса, пластичность фигуры, открытое лицо и угадывали те качества, которые впоследствии раскроются в артистической индивидуальности Качалова: тонкую мысль, завершенность художественного рисунка, острую характерность и искренность сценического чувства. И. Е. Репин и Н. Г. Гарин-Михайловский (автор «Детства Темы») пришли к Качалову за кулисы. Н. Г. Гарин поместил в одной из газет восторженную рецензию. Передавали, что восхищение Давыдова игрой Качалова было так велико, что при встрече с Варламовым он сказал: после Рыбакова я еще не видел такого Несчастливцева. Он советовал Варламову посмотреть этот спектакль. Уже в первых работах любителя-студента чувствовались глубокое обдумывание роли, отсутствие «голового» темперамента, мягкость в передаче чувств. У Качалова не было стремления играть непременно роли первых любовников.

В годы своих первых театральных выступлений Качалов был тесно связан со студенческой средой, с землячеством, с кружками самообразования. «Вспомните 1894 — 1895 годы. Петербург. Петербургская сторона. Большой проспект, дом № 2. Мезонин маленького домика, — писала ему в 1937 году Т. Кузьмина-Михайлова из Опочки, посылая старые фотографии. — Студенческая вечеринка, на которой Вы читали так много и так интересно. Затем рабочий район за Невской заставой. Вы в роли Любима Торцова».

После успеха в «Лесе» студенты были приглашены участвовать в сборном утреннем спектакле в Михайловском театре в пользу «Литературного фонда». Им была поручена постановка комедии Тургенева «Завтрак у предводителя». Режиссировал М. И. Писарев. Центральную роль играл Качалов. Первый актерский гонорар — 3 рубля — был получен Василием Ивановичем в рабочем театре за Невской заставой 18 декабря 1895 года.

Весной 1896 года, не порывая с университетом, он становится актером-профессионалом. После спектакля «Лес» 19 ноября 1895 года И. Е. Репин посоветовал Качалову начать работать в каком-нибудь настоящем театре. Н. Г. Гарин дал рекомендацию к Суворину, видевшему Василия Ивановича в «Завтраке у предводителя», и Качалов поступал в Суворинский театр на оклад 50 руб. в месяц. При оформлении договора Суворин посоветовал молодому актеру переменить свою «тяжелую фамилию» (Шверубович). В ожидании заключения контракта студент прочел в лежавшем на столе номере «Нового

времени» объявление о смерти Василия Ивановича Качалова. Фамилию «Качалов» он сделал своим псевдонимом. Постепенно эта фамилия слилась с его именем органически.

Почувствовав себя актером-профессионалом, Качалов в радостном настроении вступил на летний сезон 1896 года в товарищество актеров в Стрельне, под Петербургом, и там начал с увлечением играть в маленьком театрике Л. А. Ленского. За два месяца он сыграл свыше 35 ролей, преимущественно в водевилях и комедиях, таких, как «Школьная пара» Бабецкого (Дедушка), «Супружеское счастье» Северина (Виленский). Но здесь же он сыграл чеховского Иванова, Досужева, Жадова и Несчастливцева. И материальные условия и обстановка сценической работы были, конечно, тяжелы, но в воспоминаниях Василия Ивановича эти месяцы, когда на остатки сборов покупали картофель и колбасу для всей артели и кормились сообща, вставали в розовой дымке. Молодежь умела обходиться без чая и без обедов. Качалов иногда даже гастролировал по соседству в селе Мартышкине — в поместительном сарае семьи Цветковых. После блестящего успеха в «Иванове» был получен гонорар — 3 рубля, который тоже пошел в общий котел. Последующие гонорары, доходившие до 5 — 10 — 15 рублей, «мартышкин гастролер» (его прозвище) вносил в общую кассу, и деньги шли на покупку белья и еды для всей труппы.

С осени Качалов стал работать в Суворинском театре. В состав труппы входили Яворская, Далматов, Судьбинин. Молодежью не интересовались. В. И. очень скоро почувствовал себя лишним. Он переиграл десятки крохотных ролей: в «Графе Ризооре» (4 роли), в «Дачном женихе», в «Ожерелье Афродиты». Все это не давало ничего ни уму, ни сердцу. Выполнить совет Суворина — «требовать роли» — Качалов по свойствам своей натуры не мог: он никогда ничего не требовал. Артистическую радость он получал, выступая на других сценах Петербурга в ролях Дудукина, Незнамова, Бориса, Жадова, Несчастливцева.

1 ноября в «Благородном собрании» под руководством В. Н. Давыдова ставился студенческий спектакль «Доходное место». Жадова играл Качалов и оказался в положении гастролера, имевшего наибольший успех (остальные участники спектакля «только подыгрывали»). Рецензент подчеркнул своеобразие качаловского Жадова. В том же сезоне в постановке артиста Александринского театра П. Д. Ленского шел в зале Кононова в пользу студенческой столовой спектакль «Без вины виноватые». «Особенно хорош был г. Качалов, — говорилось в рецензии, — так сыгравший старого барина (Дудукина), как дай бог сыграть его самому Ленскому». В той же роли и с тем же успехом выступил В. И. в зале «Благородного собрания» с актерами театра Литературно-артистического кружка в пользу больного баритона Кручинина. «За отсутствием собственных брюк пристойных играл в сереньких брюках П. Н. Михайловского и усердно гримировал башмаки: чернил под их дырами белые носки»¹, — рассказывал Качалов; но все это покрывалось беззаботностью

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

молодости и страстным увлечением сценой. Сохранялась связь со студенчеством: книги, вечеринки виленского землячества, политические споры, столкновения марксистов с народниками. На репетицию Качалов нередко приносил с собой том Плеханова (Бельтова).

Летний сезон 1897 года он провел в артистической поездке с В. П. Далматовым. Труппа побывала в Кишиневе, Елисаветграде, Полтаве, Харькове, Смоленске. Качалов играл первые после Далматова роли: Годунова в «Смерти Иоанна Грозного» А. К. Толстого, доктора Пальмьери в «Семье преступника» Джакометти, Таффи в «Трильби» Гр. Ге. В фарсе «С места в карьер» Орленев играл мальчишку-сапожника, Качалов — «актера Несчастливцева». В этой поездке он семь раз сыграл в «Лесе» Островского роль Несчастливцева.

По совету и рекомендации В. Н. Давыдова и П. Д. Ленского с осени 1897 года Качалов, не найдя себе применения в Суворинском театре, решил уехать в провинцию. У него были сданы экзамены и зачеты за восемь семестров юридического факультета. Он надеялся перейти в Казанский университет и через год закончить курс.

КАЗАНЬ — САРАТОВ

«В клетчатых штанах, в цилиндре на голове и в огненно-рыжем пальто явился я в Казань»¹, — вспоминал Качалов. Он вступил в «Казанско-Саратовское товарищество актеров». Антрепренером, или, вернее, представителем коллектива, был М. М. Бородай, по словам Василия Ивановича, «один из талантливейших людей театрального мира». Далекий от художественных исканий, Бородай страстно и неутомимо руководил своим «делом». В связи с 60-летием Саратовского театра Станиславский приветствовал этот «рассадник национального искусства... — колыбель Качалова» и называл Бородаю «умнейшим театральным деятелем»². Пройдя тяжелую жизненную школу от мальчика-рассыльного до директора театра, М. М. Бородай умело и любовно подбирал труппу, угадывал молодые дарования, давал толковые советы, но в работу режиссера не вмешивался. Да и вообще режиссерской работы, по существу, не велось. Труппа была на редкость сильной: Каширин, Лепковский, Михайлович-Дольский, Неделин, Соколовский, Свободина-Барышева, Шателен, Чарусская. Гастролеры — Шувалов, братья Адельгейм, П. В. Самойлов. Труппа играла половину сезона в Казани, половину — в Саратове. Скоро выяснилось, что продолжать занятия в университете, как предполагал Качалов, нет возможности: утро постоянно занято на репетиции, потому что почти каждый день «премьеры» (в первый месяц было до сорока премьер). Такие спектакли, как «Бедность не порок» и «Мадам Сан-Жен», шли в один вечер. В репертуаре было до восьми пьес Островского, несколько переводных и пьесы Суворина, Невежина, Шпагинского, Евтихия Карпова. Ставились чеховские пьесы («Иванов» и

¹ В. И. Качалов. Мои первые шаги на сцене. «Экран», 1928, №№ 6, 7, 8.

² В. И. Качалов в Саратове. «Коммунист», 8 октября 1935 г.

«Дядя Ваня»), Мольер и даже Расин. Первое выступление Качалова состоялось в массовой сцене спектакля «Таланты и поклонники».

Академик А. Е. Арбузов в своих воспоминаниях рассказывает: «Это было более пятидесяти лет тому назад. Казанский драматический театр был на вершине своей славы. В 1897 году я был студентом второго курса университета и страстно увлекался театром. Здесь я увидел Василия Ивановича Качалова. Когда из глубины сцены раздался голос еще неизвестного артиста, в театре произошло что-то небывалое. Весь зрительный зал насторожился и затаил дыхание. Это впервые прозвучал голос Качалова. Голос артиста, обладающий какой-то особой тембровой окраской, проникал всюду, и казалось, для него не существует физических преград. Это первое впечатление музыки голоса сохранилось у меня на всю жизнь»¹. Среди 33 ролей казанского полусезона роль Досушева в «Доходном месте» была самой значительной. В Саратове Василия Ивановича ждала удача: после роли жандарма в «Ревизоре» он — с одной репетиции — сыграл Бориса Годунова в «Смерти Грозного» (эта роль была им сыграна не раз в далматовской поездке). Критика отмечала успех и хорошие данные, красоту тембра и гибкость голоса, «обдуманность к достаточную рельефность исполнения». Вместе с тем указывали, что «создать характер Бориса артисту не удалось», упрекали в «декламации», однотонной и тусклой. Напевность звуковой волны рецензент называл «несчастливым» свойством артиста. Не был найден тон «умного, сильного, жаждущего царской власти царедворца»², — утверждал рецензент.

Качалов по-прежнему тщательно играл Барина с большими усами в «Горячем сердце», г-на Д. в «Горе от ума». Но ему уже поручили Горацио в «Гамлете». В этот сезон критикой было установлено, что «рубашечных» ролей ему не следует давать. По окончании сезона, 18 февраля, он уехал в Вильно. С виленскими актерами и любителями сыграл Митю в спектакле «Бедность не порок», старика Пришельцева в «Семье» В. Крылова и Вафлю (Телегина) в «Дяде Ване». Во всех ролях заслужил похвалы рецензентов («прекрасно», «талантливо», «выразительно»). В Телегине «дал тип обиженного природой обедневшего помещика», но «пересоллил» в гриме. Весенний сезон 1898 года оказался для Качалова немного более интересным: Шпекин, Горич, Муров, Арриго («Семья преступника»), Досушев (во время гастролей П. В. Самойлова). По поводу качаловского Мурова рецензент писал: «Артист этот, если будет работать, может заметно выиграться; теперь ему мешают еще не совсем свободные манеры». Летний сезон труппа работала в Тамбове. Играли в убогой обстановке, в деревянном театрикe, при керосиновых лампах. Качалов играл Годунова, Мурова, а главное — Грозного в «Василисе Мелентьевой» и Скалозуба с Фамусовым — Давыдовым (во время гастролей Давыдова).

За неполных три месяца саратовского полусезона Качалов сыграл свыше 70 ролей. Наряду с Карноуховым в «Простушке и воспитанной», Раулем Медаром в «Контролере спальных вагонов» и десятком таких же пустых ролей

¹ А. Е. Арбузов. Великий артист. «Красная Татария», 28 октября 1948 г.

² «Саратовский вестник», 9 ноября 1897 г.

он играл Бориса Годунова и президента фон Вальтера в «Коварстве и любви». За роль графа де Гиша в спектакле «Сирано де Бержерак» был отмечен в журнале «Театр и искусство». В рецензии наряду с лестным отзывом о сценических данных молодого актера указывалось, что для роли пожилого человека у него не хватает еще надлежащего тона, жеста и грима. В бенефис Агарева в «Горе-злосчастьи» Качалов был выделен «в крошечной роли начальника отделения». Какого-то саратовского рецензента он восхитил в роли Деларю («Теща» Онэ): «Сделать живое лицо из этого ходячего благородства и страдания — большая заслуга артиста».

Н. А. Соколовская вспоминала Саратов тех лет: «Домишки маленькие, все в один рост... У Бородая труппа была хорошая, и сам он любил дело. В. И. играл еще маленькие роли, а Литовцева уже играла Юдифь. Внешность подходила к этой роли, умная, красивая. Жила она со своей матерью и актрисой Милич. По субботам небольшой компанией, человек восемь, собирались у них — в складчину: по рублю с человека. До чего весело, бывало, В. И. смешные истории рассказывает! Чудесный, добрый, мягкий. Его и тогда все любили».

С 27 ноября в Казани у Качалова — то же фантастическое количество ролей. Среди театрального мусора («Стрелы Амура», «Клуб обманутых мужей») на этот раз рядом с Годуновым — Кнуров в «Бесприданнице». Очень хвалили Качалова в роли президента («Коварство и любовь») и особенно Годунова: «Холодная, расчетливая, властолюбивая натура Годунова очень удалась Качалову. Длинный и в исполнении многих скучноватый монолог Бориса “Чего душа моя давно желала” артист провел превосходно, ни на минуту не теряя внимания зрителя» («Волжский вестник»).

Года за два до Великой Отечественной войны, во время спектакля, В. И. получил письмо от старого врача: «Пишу под свежим впечатлением Вашей чудесной игры. Нахлынули воспоминания дней молодости. Много-много лет тому назад я познакомился с Вами в Казани, когда Вы играли в труппе Бородая, а я был студентом медицинского факультета. Мы, студенты, любили Вас, предчувствуя в Вас будущую гордость русской сцены. Спектакли с “нашим дорогим Васей” (так любовно мы звали Вас между собой) были радостными днями нашей студенческой жизни. Самым горячим Вашим поклонником был я... И вот сегодня смотрю на Вас, слушаю Ваш по-прежнему чарующий голос, наслаждаюсь Вашей высокохудожественной игрой, и мне кажется, что я не старый обыкновенный врач, а снова студент казанского университета. Спасибо Вам, дорогой Василий Иванович, за эти сегодняшние радостные минуты!»

Решающей ролью для Качалова казанско-саратовского периода следует считать, по-видимому, не столько Годунова, сколько шекспировского Кассия в «Юлии Цезаре», которого В. И. сыграл в 23 года. Всегда преувеличенно требовательный к себе и снисходительный к другим, терпеливо пробираясь сквозь чащу провинциальных актерских будней, не уставая с любовью готовить свои маленькие роли, Качалов уже после революции, в беседе с Н. Е. Эфросом, отзывался о себе, казанском актере, очень скептически, как об «актере актеровиче», который играл, как и все, по готовым образцам, с установленными «тончиками», «с выразительностью лишь внешней». Если это так, то чем же

объяснить исполнение им роли Кассия, где необходима была тонкая, умная, выразительная характерность? В то время как роль Марка Антония не удалась Агареву, качаловский Кассий получил единодушное признание. Было ясно, что актер еще не овладел искусством перевоплощения, не совсем свободно чувствует себя на сцене, еще неопытен в области мастерства художественного слова. Но налицо был природный ум Качалова, его артистическое дарование, большая стойкость в любимой работе, что-то свое, вынесенное из студенческих лет. «Качалов был превосходным Кассием», — признала казанская пресса. Эта роль отмечалась как «большой шаг вперед»: она требовала «тонкой обдуманности и строгой выдержанности». «Качалов безукоризнен. Он одинаково ярок во всем — и в читке, и в жесте, и в гриме» («Волжский вестник»). Наиболее требовательные зрители, ценя труппу Бородай, все-таки вспоминали блестящую антрепризу П. М. Медведева. Шекспировская постановка на сцене казанского театра не вызывала у них доверия. К такой категории театральных критиков принадлежал П. П. Перцов. По его словам, Цезарь — Соколовский казался не столько Цезарем, сколько самим собой, Каширин — Брут был «непереносен». «Но вот Кассий... Среди общей нелепицы выделялась на сцене эта фигура. Худое, с острыми чертами, взаправду “римское” лицо Спокойные и верные, вовсе не шокирующие жесты, уверенная и в то же время верная декламация — без всякого крика. А главное — настоящее слияние с ролью. Эти зловещие, колющие черты, превосходно подчеркивающие знаменитые слова Цезаря о худобе, которой надо бояться... Словом, Кассий»¹.

Когда 7 марта 1899 года, в день открытия весеннего сезона, Качалов должен был выступить в роли Несчастливцева, в газетах появился анонс о дебюте молодого артиста в «большой серьезной роли», с напоминанием о его успехе в ролях Кассия и Годунова. Теперь он играл Карлоса в «Дон Жуане» Мольера, Бен Иохан в «Уриэле Акосте», Эдгара в «Короле Лире». Когда с членами «Общества изящных искусств» он выступил в пушкинском вечере и читал монолог из «Скупого рыцаря», «Волжский вестник» отмечал «наибольший успех» Качалова, но грим его вызвал недоумение: «Такого добродушного лица у скупого рыцаря не может быть».

С 25 апреля труппа переехала в Астрахань, Качалов в течение пяти недель сыграл 35 ролей. Среди них выделялись Грозный, Альмавива (с Сюзанной — Литовцевой) и князь Шаховской («Царь Федор Иоаннович»).

В письме Качалову от 3 марта 1940 года Е. А. Мелкобродова, в 1899 году 16-летняя начинающая актриса, дочь оперного певца А. П. Петрова, вспоминала: «Как сейчас вижу и слышу: Астрахань. Летний театр. Идет репетиция “Федора Иоанновича”. Бородай и Смирнов сидят в партере. Качалов репетирует сцену с княжной: “Ко мне, княжна! Она моя... ее сейчас веду я под венец, и первый, кто из вас...”

— Пойдет! — сказал о Качалове Бородай.

— Только не у тебя! — возразил Смирнов. — Ему Москва нужна».

¹ «Декада московских зрелищ», 11 февраля 1940 г., № 5.

Несмотря на то, что в сезон 1899/1900 года Качалов был в труппе чем-то вроде премьера и было ясно, что в его судьбе назревает какая-то перемена, ему приходилось по-прежнему нести весь основной репертуар во второстепенных ролях. В Саратове он опять сыграл за неполных три месяца около 50 ролей, в Казани — около 60 (старых и новых). Стал играть Лаэрта в «Гамлете», Серебрякова в «Дяде Ване», Елецкого в «Нахлебнике», Лавра Мироныча в «Последней жертве», Стародума в «Недоросле», Митю в «Бедность не порок», Дудукина в «Без вины виноватые», Бориса в «Грозе», Ракитина в «Месяце в деревне» и т. д. Типичен был отзыв: «Качалов, по обыкновению, дал уверенный и яркий образ в своей второстепенной роли».

В журнале «Театр и искусство» в заметке о труппе Бородаев были строчки: «Сильно выдвинулся молодой артист Качалов, которому, без сомнения, будущее улыбается». В саратовских газетах появилась фотография — Качалов в роли Шаховского, с похвалой за «горячую сцену». На последнем спектакле «Царя Федора» Качалову был поднесен подарок. «Настоящее подношение, — писал рецензент, — надо считать выражением признательности публики, которая, очевидно, ценит игру много работающего и начинающего выдвигаться Качалова»¹. К концу полусезона в той же газете появилось целое обращение ведущей части зрительного зала в Саратове к М. М. Бородаев: «... В персонале мужских молодых сил на первом плане Качалов. Приятный звучный голос, отличные, сдержанные манеры, умение преображаться в разных ролях от ворчливых стариков до бурливых молодцов и чванных джентльменов, естественная горячность в драматических местах — таков Качалов. Актер молодой, но уже достаточно опытный, актер, который ничему не повредит, а, напротив, всему окружающему поможет, — это Качалов. Сколько он переиграл — одному богу да Бородаев известно. И сколько наблюдательности и вдумчивости проявил он во всей длинной галерее сценических образов. Этаким актером везде будут дорожить. Но надо же дать ему больше хода, больше размаха. Качалов рос и вырос до первой величины. Дайте же ему, г. Бородаев, более выгодное место. *Экзамен сдан прекрасно, курс кончен, позвольте этому таланту высшую программу службы*». Казанская общественность поддержала Саратов, и в то время как какой-то рецензент хвалил Качалова в незначительной роли Застрахаева в «Соколах и воронах», внимательный зритель требовал: «Такого способного юношу грешно и стыдно совать везде и повсюду. Это значит мешать человеку работать и коверкать его»². «Голос из публики» звучал почти угрожающе: «Если Качалов и дальше будет идти в таком же направлении, тогда можно с уверенностью предрешисть его печальное грядущее»³. Бородаев должен был задуматься над тем, что Качалова выдвигало не актерское «товарищество», а широкая общественность двух крупных городов.

Это признание совпало с решительным поворотом в качаловской судьбе: после того как его видели на сцене И. А. Тихомиров, товарищ по далматовской

¹ «Саратовский листок», 24 ноября 1899 г.

² «Казанский телеграф», 6 декабря 1899 г.

³ «Волжский вестник», 24 января 1900 г.

поездке, тогда уже московский актер, и М. В. Лентовский, Качалов получил телеграмму: «Предлагается служба в Художественном театре. Сообщите крайние условия». До тех пор В. И. в Москве не бывал, а о Художественном театре, возникшем только два года тому назад, имел смутное представление. Театральная молодежь, учившаяся в Москве (Литовцева, Голубева и др.), видела в Художественном театре явление *большого* искусства, но общий тон был недоверчивым и даже враждебным: «Театр плохой, актеров нет, мальчишечки-ученики, выдумщики-режиссеры...» Бородай всячески удерживал Качалова от московской «любительщины»: «Да вы же там погибнете, да я же из вас всероссийскую знаменитость через год сделаю!» В своих черновых набросках (архив «Из далеких воспоминаний») В. И. писал: «Да не идите вы в этот театр! — убеждал меня своим полтавским говором казанский антрепренер Бородай. — Да вы же настоящий актер, вам бы к Коршу попасть, у Корша “имена” — Светлов, Яковлев! Кабы вас туда позвали, я бы не отговаривал. А этот “Художественный” — разве ж это театр! Ни одного имени...»

Не только радость, но и острое сомнение и колебание вызвала у Качалова телеграмма москвичей. Что-то его тянуло к Художественному театру. Но казались странными отзывы о гениальных московских режиссерах. В. И. откровенно вспоминает свои размышления по этому поводу: «Зачем режиссеру быть гениальным?» Сомнения разрешил один старый актер: «Театр этот Художественный — конечно, вздор. Но... Москва! Увидит тебя Корш и возьмет к себе, а то еще, чем черт не шутит, увидит тебя кто-нибудь из Малого театра, и возьмут тебя на императорскую сцену!»

Художественному театру нужен был актер «качаловского» типа, а на кандидатуре Качалова остановились все видевшие его на сцене. После обмена телеграммами и решительного: «Выезжайте!» Качалов решил ехать. Прощальное выступление Василия Ивановича состоялось в концерте в день годовщины Казанского университета. Он читал монолог Чацкого. Ему преподнесли большой лавровый венок с лентой от казанского студенчества и два громадных букета живых цветов. 27 февраля 1900 года Качалов приехал в Москву.

МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА

«Это — чудо! Вы — наш!»

К. С. Станиславский

Давно уже стала «качаловской легендой» встреча Василия Ивановича с Художественным театром. В «Романовне», где шли репетиции «Снегурочки», Качалов после двух-трех репетиций должен был показать руководителям театра Годунова в трагедии «Смерть Иоанна Грозного» и, pereгримировавшись, Грозного. По провинциальной привычке Качалов решил на репетиции пробормотать роль, а «заиграть» только на дебюте. Но когда он убедился, что даже в самых маленьких ролях актеры Художественного театра живут

подлинной жизнью, он растерялся и заволновался. «Насколько они были просты и естественны, настолько я ходулен и декламационно напыщен, — вспоминал В. И. — Помню, что к исполнителю самой маленькой роли (боярин в Думе — 3 – 4 строки вся роль), к громадному косому детине с наивным лицом — Баранову я почувствовал что-то вроде благоговения». Провал был полным — «на всех репетициях повторилось то же мучение». На дебюте в присутствии всей труппы Качалов, однако, собой владел, но веры и радости в душе, отравленной какой-то новой правдой, уже не было. По окончании дебюта в артистическую уборную Качалова пришел Константин Сергеевич и, застенчиво улыбаясь, пытался оттянуть момент беспощадного приговора и подготовить «обвиняемого». Наконец слова были произнесены: «Чужие друг другу, говорим на разных языках... испорчен провинцией». «В таком виде, какой вы сейчас из себя представляете, мы вами воспользоваться не можем»¹. Однако К. С. допускал возможность, что со временем — после большой работы над собой — Качалов, может быть, и сделается настоящим актером Художественного театра (формально он был уже принят в труппу). Приблизительно то же повторил и Вл. И. Немирович-Данченко.

Качалову предстояло самое суровое испытание характера и всех свойств его личности. Решался вопрос будущего. Бежать обратно в «милую Казань»? Но, в сущности, прежней цельности казанского актера уже не было. Уверенность в «правде» своего прежнего дела была потеряна. Через 40 лет, в статье «Памятный день моей жизни», на вопрос редакции «Комсомольской правды», какие свойства характера помогли ему в жизни, он рассказал историю своего прихода в МХТ. Острая заинтересованность тем новым, что ему открылось, помогла Качалову преодолеть уколы самолюбия и заставила его в течение двух месяцев не пропускать ни одной репетиции «Снегурочки», хотя его никто не вызывал. Он первым приходил, последним уходил, жадно всматривался и вслушивался во все, и когда Станиславский предложил ему попробовать роль царя Берендея, которая ни у кого не ладилась, Качалов совершил то, что К. С. назвал «чудом». Через три дня после разговора со Станиславским, взгромоздясь на сооружение из табуретов, изображавшее трон, он почувствовал «приятнейшее спокойствие уверенности». После первого монолога Берендея, прослушанного в напряженной тишине, Качалов хотел уйти со сцены, но был остановлен: «Вдруг вижу, ко мне устремляется Станиславский с сияющим лицом и начинает аплодировать. В ту же минуту раздался другой взрыв аплодисментов всех присутствующих». К. С. попросил продолжать, прочесть сцену с Купавой. После этого он обнял Качалова, поцеловал и взволнованно произнес: «Это — чудо! Вы — наш! Вы все поняли! Поняли самое главное, самую суть нашего театра. Ура! У нас есть царь Берендей!»²

Берендей был только началом нового пути, только счастливой находкой. Качалову предстояло расти и обогащаться, чтобы подготовить себя к сценическому разрешению социальных проблем, которые выдвигала эпоха.

¹ В. И. Качалов. Мои первые шаги на сцене. «Экран», 1928, №№ 6, 7, 8.

² Там же.

П. А. Марков раскрыл этот творческий перелом в жизни Качалова: «Качалов был юн, когда на сцене еще царил восторженный и преувеличенный героизм Дальского и когда Южин довел до блеска красоту жеста и речи... Качалов не пошел по этому, казавшемуся таким легким, пути. Напротив: он убил угасающего, торжественного, театрального “героя”. Он, обладавший всеми данными для старого театра, встретившись с Художественным театром, со Станиславским и Немировичем-Данченко, по-новому оценил искусство актера и свою роль на сцене»¹.

Когда 27 февраля 1900 года Качалов приехал в Москву из Казани, с ним была его невеста, молодая даровитая актриса Н. Н. Литовцева. По окончании сезона В. И. уехал в Вильно, Н. Н. — в Севастополь. Летом в Кисловодске состоялась их свадьба.

24 сентября 1900 г. — исторический день в биографии Качалова: произошла его встреча с Москвой. Играли «Снегурочку». «Очарование тонких вымыслов» лилось со сцены. Среди гулко шумящего пестрого насаждения, на высоком сидении — «старик, какой-то необычайный, совсем особенный, точно даже не из плоти сотворенный, а из сгущенных сияний, лучезарностей. Прямой, тонкий, белый и словно прозрачный. Весь тихо-благостный и благородно-беспечальный», — вспоминал Н. Е. Эфрос. «Откуда взялся он? Где отыскивали этот клад?» — спрашивала публика. Зрителей восхищала гармония внутреннего облика Берендея с его внешностью византийского письма.

Горький писал Чехову: «Как все это было славно! Как сон, как сказка! Великолепен царь Берендей — Качалов, молодой парень, обладающий редкостным голосом по красоте и гибкости»².

Критика выделяла не только голос артиста, но и большой сценический такт, сдержанную манеру игры, контроль мысли. Молодость Качалова (ему было 25 лет) заставляла предполагать «скованность» юных сил старостью Берендея и верить в исключительное исполнение молодых, горячих ролей. И тут Качалов загадал загадку: какого характера сценическим дарованием он обладает?

Л. В. Собинов после спектакля «Снегурочки» записал: «Качалов фигурой, голосом, интонацией дает то, что мне всегда хотелось в опере, — столько мягкости, добродушия, какого-то патриархального величия в его Берендее»³. Свой рисунок оперного Берендея Собинов делал с учетом трактовки Качалова. Не менее интересно впечатление юного А. А. Остужева: «С первым же его словом в груди моей что-то затеплилось, и меня охватило глубокое волнение... Какое благородство пластики, какой жест!» Остужев привел слова А. П. Ленского: «Какое изумительное дарование! Это будет огромный актер»⁴. А между тем на этом спектакле В. И. волновался почти до физического недомогания.

¹ «Правда», 3 октября 1935 г.

² М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951.

³ Н. Д. Волков. Творческий путь Собинова. В кн. «Л. В. Собинов. Жизнь и творчество». Музгиз, М., 1937.

⁴ А. А. Остужев. Народный артист. «Правда», 12 февраля 1940 г.

В черновых отрывках «Из далеких воспоминаний» В. И. рассказывает о впечатлениях первого сезона в Москве, об учителях-режиссерах и о товарищах, — о «тоненьком, щупленьком» Москвине, о Книппер, Савицкой и Роксановой, — «типичных курсистках». Ясный, солнечный день сентября в саду «Эрмитаж». Нет репетиции — все свободны. «Как-то по-медвежьи приплясывает на месте Санин, возбужденный, умиленный. От восторга утыкается головой в живот Лужского.

— А ну-ка, Васюша, дай нам теперь Федотову Гликерию Николаевну с Музилом Николаем Игнатьевичем — из “Волков” сцену. Только тише, дети! Абсолютная тишина! Уймите эту банду. Этот номер весь на полутонах...»

Вспоминает Качалов «новгородское вече» — группу театральной молодежи, наперебой цитирующей Герцена, Чернышевского и Кропоткина. Вспоминает нападение на только что приехавшего в Москву Сулержицкого: «Вы, толстовцы, оказали медвежьё услугу учителю...» «Та я ж не тоуствоец! — истошным голосом уже вопит Сулержицкий. — Я тоустоуцев сам терпеть не могу, а Льва Никуаича уважаю и прекуоняюсь!»

Через два месяца после «Снегурочки» Качалову была поручена ответственная роль Рубека в драме Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Приемы символизма и импрессионизма, присущие этой пьесе Ибсена, были органически чужды такому актеру-реалисту, как Качалов, всегда искавшему опоры только в своих наблюдениях над действительностью, всегда идущему в искусстве от живого трепета жизни. Чтобы лепить образ, он всегда должен был его понимать и чувствовать до конца. Ставивший спектакль Вл. И. Немирович-Данченко позднее писал, что «Качалов вышел с честью из испытания». Однако больше всех остался неудовлетворен сам В. И.: «У Рубека громадное прошлое, им уже все пережито до начала пьесы, — этого я не мог передать и ясно чувствовал, что у меня не выходит. Я был совершенно измучен работой, удовлетворения она мне не давала». Качалову не помогало то, что среди театральных критиков были и сочувствующие, которые подчеркивали в своих отзывах «минуты истинного наслаждения» от его игры стать «ибсеновским» актером он никогда не мог. «Он интересно играл Рубека, — писал Вл. И. Немирович-Данченко, — но, помню, он говорил мне потом, что ему понадобился год, чтобы понять, что такое настоящий темперамент: игра не на голосе, а на настоящем переживании»¹. Характерно, что в этой работе критика отметила «заслугу молодого исполнителя, заслугу совершенно личную, свидетельствующую о его любовном отношении к своему искусству и о труде, какой он кладет в своем служении ему».

Когда в январе 1901 года «Царь Федор» шел в сотый раз, все роли исполнялись лучшими силами: Станиславский выступил в роли гуслира в сцене на Яузе, Качалов — в роли нищего, без слов, в толпе.

ЧЕХОВ И ГОРЬКИЙ

На одной из репетиций ибсеновской пьесы А. П. Чехов подошел к Качалову

¹ «Московский Художественный театр». «Рампа и жизнь», 1913, т. I.

и участливо спросил:

«— Сколько вам лет?..

— Двадцать шесть.

— Слишком мало! Жалко, что вам сейчас не сорок шесть. Ну, да от этого недостатка вы еще исправитесь.

И прибавил ласково, улыбаясь глазами:

— А какой вы еще будете большой актер! Очень, очень большой! И какое счастье, что вам не сорок шесть»¹.

В период работы над пьесой Чехова «Три сестры» Станиславский в письме к Чехову (в декабре 1900 г.) просил: «Дублером же вместо Судьбинина разрешите попробовать Качалова. Он будет приятен и благороден, Судьбинин же не годится даже в денщики к Вершинину», и прибавлял в январском письме 1901 года: «У Качалова гораздо больше данных для Вершинина»². Позднее В. И. вспоминал, что в разговоре с ним Чехов сказал о Вершинине: «Он же настоящий полковник. Я думаю, что у вас это может выйти»³.

В Москве Качалов заменял Станиславского в этой роли только раз, но был вызван для этой цели на весенние гастроли в Петербург. А в следующем сезоне ему пришлось дублировать Станиславского и в Тригорине («Чайка»). Роль Вершинина Станиславскому удалась великолепно — у него этот чеховский полковник был действительно «красавец-человек». Тем более интересно впечатление зрителя первых спектаклей от качаловского Вершинина: «Когда Вершинин — Станиславский говорил о “прекрасной жизни”, которая будет на земле через 200 – 300 лет, то так и представлялось, что “невообразимо-прекрасная жизнь” действительно будет через 200 – 300 лет. Но когда Вершинин — Качалов произносил те же слова, то верилось, что эта прекрасная жизнь наступит не через 200, а через 20 лет. Своей сердечной уверенностью в возможности и неизбежности счастливой жизни, своим внутренним соучастием в ней этот Вершинин как бы сокращал сроки ее наступления, укорачивая путь к ней»⁴.

Лето Качаловы жили в Москве. В августе у них родился сын Вадим. «Димка на свете», — записал потом В. И. в дневнике. Сын остался самой сильной привязанностью Качалова до конца жизни.

В сезоне 1901/02 года в репертуаре МХТ были уже две ибсеновские пьесы. 19 сентября шла премьера «Дикой утки». Качалов играл блестящего по внешности, ничтожного и ходульного тунеядца, живущего за счет трудов жены и дочери, но драпирующегося красивыми фразами. Он ханжит, «умеет казаться несчастным», склонен восторгаться собой и жалеть себя. Отдельные моменты пьесы, вроде возгласа: «Солененького!» (после тяжелой семейной драмы),

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

² Письма К. С. Станиславского и М. П. Лилиной к А. П. Чехову. «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. I.

³ В. И. Качалов. Чехов и Горький в Художественном театре. «Правда», 19 октября 1938 г.

⁴ С. Н. Дурылин. Образ человека. «Советское искусство», 9 февраля 1940 г.

вызывали восхищение еще на репетициях. Н. Е. Эфрос находил, что в исполнении этой роли у Качалова «попадались черточки почти гениальные».

В декабре 1901 года шла пьеса Вл. И. Немировича-Данченко «В мечтах». Качалов играл роль молодого князя Старочеркасова, в собственной жестокой оценке — «бездарного философствующего дилетанта из отживающего барства». Его драма разворачивается в среде изолированной от народа артистической и научной интеллигенции, пропагандирующей «жизнь в мечте». В этой растленной обстановке индивидуальность качаловского Старочеркасова всей своей искренностью и нравственной чистотой противостояла среде эпикурейцев и «мнимых пророков» Костромских с их декадентскими блужданиями и мнимо-утонченными переживаниями. Качаловский образ вызывал острое сочувствие, вопреки сомнительным мизансценам, которые могли бы сделать его смешным и жалким. Он был вне этой толпы прожигателей жизни, в чем-то он ей противостоял.

Москва признала в Качалове крупную артистическую силу. Интересный психологический материал роли, по-видимому, разбудил в Качалове его артистический вкус, его сдержанность в выражении страданий «не жестикуляцией, а грацией» (Чехов), его дар глубоко чувствовать и доносить подспудный смысл роли, ее подтекст. Много лет спустя он говорил Н. Е. Эфросу: «Я хорошо почувствовал эту роль. Мне было легко, приятно и радостно ее играть». В этом было какое-то чувство освобождения от прежней актерской скованности театральной провинцией, качаловский «вкус к правде, к искренности». Тут же критикой была впервые отмечена основная черта человеческого и артистического облика Качалова — благородство. Сама пьеса явно не удовлетворяла своей расплывчатой идеалистической концепцией ни взыскательного актера, ни зрителя, жаждавших ролей совершенно иного социального звучания. Нельзя не вспомнить, что в том же 1901 году появилась горьковская «Песня о Буревестнике».

Во вторую половину сезона новых ролей не было. После петербургских гастролей Качалов жил лето с семьей в Краскове. С осени Н. Н. Литовцева тоже вошла в труппу Художественного театра.

27 октября 1902 года Качалову передали роль Тузенбаха, и он перестал дублировать Станиславского в Вершинине и Тригорине. Роль Тузенбаха была одной из тех чеховских ролей, в которых В. И., по его признанию, не играл, а «отдыхал».

В роли Тузенбаха Качалов нес на сцену свое страстное утверждение жизни и веру в победу «грядущей бури». Это был качаловский «буревестник» — чеховской, а не горьковской тональности, воплощенный не в гордой птице, а в образе провинциального артиллериста-интеллигента. Лиризм образа, мягкий юмор чисто качаловской прелести заставляли предполагать, что актер вложил сюда частицу собственной индивидуальности. Но вместе с тем, в этом образе были налицо все признаки класса, профессии, биографии. Качалов не щадил своего героя: он показывал его некрасивым, житейски беспомощным, немного смешным, даже чудаковатым. Внешнюю характерность (манеру держать голову чуть вбок, легкое заикание) он свел почти до намеков и сквозь эту мягкость в

характеристике сильнее и бережнее доносил до зрителя живую силу и очарование этого насквозь русского человека с тройной немецкой фамилией, доносил главное в нем — его упорное сопротивление обывательской пошлости, душевной инертности, его открытость завтрашнему дню «Чудесно же! Чудесно!» — приветствовал этот качаловский образ сам Чехов. Многие справедливо считают эту роль жемчужиной, самым высоким достижением актера в дооктябрьский период. Глубокая простота и правдивость, большая любовь к жизни, стремление приобщиться к будущему — все это без нажима, легко и прозрачно окрашивало каким-то внутренним светом облик этого очень некрасивого, но пленительного человека. Первая же реплика Тузенбаха, с которой он входил в пьесу, — «Конечно, вздор!» — давалась Качаловым в той интонации, которая больше всего говорила о душевной переполненности, о наличии огромного жизнелюбия и до конца не раскрытых взрывчатых начал, не могущих не протестовать против всякого кисляйства и душевной прострации. Эта качаловская интонация вскрывала сразу почти всего Тузенбаха, по крайней мере все главное в нем. Легко и даже весело отмахивался он от колкостей Соленого, приветливо встречал Вершинина, терпеливо нес равнодушие Ирины. В нем бродила живительная энергия. Даже в петербургском произношении барона Качалов давал какую-то интересную характерность: это был качаловский голос без его тембра. Даже в походке Тузенбаха была горячая, застенчивая молодость. Он весь искрился, он чуть сдерживал наслаждение минутой, стремительно включаясь в философствования Вершинина, и казался рядом со статным Вершининым — Станиславским почти юношей (хотя ему под тридцать). Он весь гораздо ближе к жизни, чем его собеседники, гораздо конкретнее в своей мечте: «Надо работать». У Качалова — Тузенбаха чувствовалось, что реплика Маши: «Эта жизнь проклятая, невыносимая», ему просто-напросто непонятна, несозвучна. Она до него не доходила потому, что ему все казалось прекрасным и преодолимым, в нем все время звенела эта радость, даже в его общительности, даже в его распыленных репликах, в его «домашности», даже в его упорном: «О чем вы думаете?», обращенном к Ирине. Вот почему в такую естественную, в такую удивительно музыкальную форму выливался его гимн труду, неразрывно связанный с «грядущей бурей». У Качалова звучала неуловимая интонация в словах: «Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось оберечь, едва ли!» Вот это «едва ли» звучало тонкой иронией, почти угрожающе. И дальше — «пророчество», поданное в такой простой, почти домашней форме и потому особенно убедительное: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка...» В разговоре с Вершининым он готов наскочить, поспорить. «По-вашему, даже не мечтать о счастье! Но если я счастлив!» И в полете журавлей его волнует больше всего: «Лишь бы летели!» Ему важно это движение, в процессе которого и раскроется его «смысл». От качаловского Тузенбаха веяло молодостью, почти студенческим задором, ясностью большой и упорной мысли, которую надо бережно донести до других. Он видел себя уже на кирпичном заводе, в обстановке, приближающей завтрашний день. Зрителю, особенно молодому, от всего облика *такого* Тузенбаха нестерпимо хотелось

жить, и жизнь сама по себе казалась изумительной. Даже в 3-м и особенно в 4-м акте, где мы видели Тузенбаха надломленным в его личном чувстве, это окрыляющее впечатление не тускнело, не отмирало. Напротив, это острое приятие жизни становилось удивительно звенящим. Прощание, потрясающее прощание с Ириной на крыльце западало в душу навсегда: «Скажи мне что-нибудь... Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение...» И, наконец, такое глубоко качаловское в какой-то паузе, в повороте головы, в том, как он опускал глаза: «Прощай, моя милая... Твои бумаги...»

В день 65-летия Василия Ивановича в 1940 году московский профессор невропатолог В. К. Хорошко писал: «Одно из сильнейших театральных впечатлений сохранилось у меня. Вы чудесно играли Тузенбаха, а М. Н. Ермолова сидела в ложе и плакала в 4-м действии». В 1938 году провинциальный врач, современник первых чеховских спектаклей, вспоминал постановку «Трех сестер». Он признавался, что слова этих чеховских героев становились его собственными словами: «Что Вам больше от публики надо? Из пушек я не стрелял, геройских подвигов не совершал, но максимум театрального воздействия был достигнут».

Старый врач ошибался — спектакль звал к борьбе. Об этом свидетельствовал корреспондент А. В. Луначарского, юноша-гимназист, который после «Трех сестер» «весь дрожал от злости». «Ведь до чего довели людей... как замуровали! А люди хорошие — все эти Вершинины, Тузенбахи... Когда я шел из театра домой, то кулаки мои сжимались до боли, и в темноте мне мерещилось то чудовище, которому хотя бы ценою своей смерти надо нанести сокрушительный удар»¹.

Через два месяца после Тузенбаха Качалов сыграл горьковского Барона. Спектакль «На дне» был историческим, этапным спектаклем Художественного театра, создавшим ему мировую славу. В книге «Из прошлого» Вл. И. Немирович-Данченко вспоминал атмосферу, в которой шла работа над пьесой Горького: «Театр отдает все свое мастерство, максимум своего вдохновения, вся труппа охвачена радостью... все находятся в том высшем напряжении, когда человек успешно и радостно выполняет главнейшую задачу своей жизни». Эти слова в полной мере можно отнести к Качалову.

Спектакль «На дне» 18 декабря 1902 года имел у современников успех «неслыханный, потрясающий». Горький признавался: «Игра — поразительна... Я только на первом спектакле увидел и понял удивляющий прыжок, который сделали все эти люди, привыкшие изображать типы Чехова и Ибсена. Какое-то отрешение от самих себя». М. Н. Ермолова в письме к А. Л. Вишневскому признавалась, что после этого спектакля «не могла опомниться две недели»². Драма Горького прозвучала как пьеса-буревестник, как страстное, глубокое и убедительное свидетельство того, что *так больше жить нельзя*.

Именно так подходил Качалов к своей роли опустившегося на «дно»

¹ «Правда», 27 октября 1928 г.

² С. Н. Дурылин Первая встреча Художественного театра с Горьким. «Театр», 1937, № 5.

Барона, которому жизнь отказала даже в праве вспоминать. Автор считал, что этот образ ему не удался, хотя писал он его с живого человека, барона Бухгольца. От этой живой модели, от портрета В. И. взял только форму головы, гладкие белесые волосы; остальное, по его выражению, он собирал «с миру по нитке», то наблюдая босяков у «питейных заведений» и кладбищ, то вспоминая известных ему аристократов, а подчас и специально для работы знакомясь с ними.

На генеральной репетиции Горький был потрясен. Он сказал Качалову: «Ничего подобного я не написал. Но это гораздо больше, чем я написал. Я об этом и не мечтал. Я думал, что это “никакая!” роль, что я не сумел, что у меня ничего не вышло». И прибавил, объясняя свою оценку качаловского исполнения: «А его, понимаете, жалко»¹.

В нелепой фигуре, одетой в рубище, которому этот бывший барон стремился придать вид когда-то сшитой по моде одежды, в оттенках голоса, мимики, движений, выхваченных из жизни, в переходах от жалкого чванства к тяжелому самопрезрению Качалов в изумительно завершенном рисунке роли давал одновременно все этапы деградации дворянства. Всем памятна его глаза, то наивные и растерянные, то наглые и издевательские, переход от ломанья к беспомощности, к испугу, его нелепая походка потерявшего устойчивость человека, у которого даже имя стерлось, но который по временам все еще петушится, ища опоры хоть в прошлом, хоть в «каретях дедушки». Нельзя забыть хриплый тембр его высокого голоса, смех, то резкий, то притушенный, его манеру кутаться в лохмотья.

Сила образа качаловского Барона была в том, что он создан был человеком, который считал, что больше так жить нельзя Качалов воплотил этот образ со всей силой революционного гуманизма, не имеющего ничего общего с толстовским «жалением» и «всепрощением». В игре не было ни намека на шарж, на «нажим». Тончайший качаловский артистизм, его «вкус к правде, к искренности» сказались здесь уже в полной мере. Реплики Барона навсегда слились с качаловскими интонациями: «Ну, дальше!», или «Цыц, леди!», или его растерянное и медлительное: «Я, б'гат, боюсь... иногда... Понимаешь? Т'гушу...» Это было больше, чем мастерство характерного актера. Образ требовал от зрителя непосредственных выводов, — он звал к протесту. Тут была не только любовь к человеку, но и ненависть ко всему, что его уродует. Сила качаловского искусства раскрывалась в его целеустремленности. Роль Барона стала классической и сохранялась в репертуаре Качалова до последних лет его жизни, обогащаясь тончайшими деталями исполнения. Последний раз он играл Барона 24 ноября 1946 года.

Содружество молодого Качалова с Горьким и Чеховым обогащало его мысль, обостряло его социальную зоркость.

24 февраля 1903 года театр поставил пьесу Ибсена «Столпы общества», где автор бичевал пороки буржуазного мира, но, оставаясь в пределах философского идеализма, предлагал в качестве «столпов общества» «дух

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

правды и свободы».

Качалов играл жалкую личность, труса, хвастливого рамоли, возомнившего себя общественным деятелем. Василию Ивановичу с трудом давалась эта комедийная роль. Присущий ему тонкий жизненный юмор не находил себе здесь применения — не было сочного материала знакомой действительности. Режиссер принимал сатирическое толкование образа, но требовал *полноценного* юмора. В. И. часто вспоминал эпизод, имевший место на одной из репетиций. Н. Н. Литовцева рассказывает о нем в своих воспоминаниях: «Владимир Иванович ничего не принимал. И вот однажды, после какой-то, как показалось Качалову, “находки”, он услышал из зрительного зала фразу Вл. И., в которой уловил слово “смешно”. Окрыленный надеждой, он радостно переспросил: “Смешно, Владимир Иванович?” — “Нет, не смешно!” — послышался ответ»¹.

Критика приняла этот качаловский образ общественного паразита. Но эта работа никак не могла заинтересовать Василия Ивановича. Через много лет, уже в советскую эпоху, Н. Е. Эфрос, думая о комедийном даровании Качалова, писал: «Как жаль, что не сбылась одно время заветная мечта Качалова — сыграть Хлестакова. Он играл Бранда и Гамлета, последнего с исключительным благородством, но мечтал он сыграть Ивана Александровича». Нельзя не вспомнить, что в письме к О. Л. Книппер от 16 марта 1902 года А. П. Чехов писал: «Ставить вам нужно прежде всего “Ревизора”, Станиславский — горюничий, Качалов — Хлестаков»².

«ЮЛИЙ ЦЕЗАРЬ»

Постановка в Художественном театре шекспировского «Юлия Цезаря» явилась для Москвы крупным художественным событием. Театральная Москва ждала этого спектакля, для постановки которого потребовались поездка Вл. И. Немировича-Данченко с В. А. Симовым в Рим и мобилизация всех сил театра. Центром трагедии явился Рим в эпоху Цезаря, героем — римский народ, кульминацией — политическое убийство. В спектакле участвовало более 200 человек.

Качалову хотелось играть Кассия, роль которого он любил и играл еще в Казани. Театр прочил ему роль Антония. Но Немирович-Данченко угадал в Качалове великолепного исполнителя роли Цезаря. «У вас есть внутренняя значительность, импозантность», — говорил он ему, а в ноябре 1903 года, через месяц после премьеры, писал А. П. Чехову: «От Цезаря все чурались, а я говорил, что это самая эффектная роль, и чуть не силой заставил Качалова прославиться»³.

Качалову понадобился для этой роли весь комплекс его актерских данных, огромная сосредоточенность, особая продуманность грима, мимики, жеста и интонации. Перед ним была задача стать центром спектакля. Цезарь появлялся

¹ Н. Н. Литовцева. Из прошлого МХТ. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

² А. П. Чехов. Полное собрание сочинений, том 19, М., 1950.

³ Переписка Вл. И. Немировича-Данченко с А. П. Чеховым. «Ежегодник МХТ» за 1944 г., т. I.

на сцене четыре раза: на носилках в разговоре с прорицателем — 5 минут, в момент возвращения с игрищ — 2 минуты, во дворце на Палатине — 15 минут и в сенате — 20 минут. В течение 42 сценических минут Качалов, как говорили, «овладевал атмосферой всего спектакля», раскрывая за великолепным внешним рисунком внутреннее содержание образа Цезаря. На сцене ожил древний Рим с узкими улицами и пестрой толпой. Портрет качаловского Цезаря нарисовала Л. Я. Гуревич: «Острый, сверкающий молниями ум глядел из его глаз. Железная воля чувствовалась в его сдержанном, негромком низком голосе. На губах презрительная, высокомерная и усталая усмешка. Нижняя челюсть подергивается иногда судорогой. Этот человек, позволяющий себе все, должен сделать страшное усилие над собой, чтобы отстранить предлагаемую ему корону. Качалов ведет всю роль в полутонах, заставляя многое угадывать. Вся сцена во дворце полна тонких художественных намеков»¹.

Тонкое лицо с нездоровым цветом кожи, высокомерная полуулыбка, полугримаса победителя Рима, усталый, но властный тон скрывали острый интеллект, крупнейший государственный гений, недоверчивость, презрение, высокомерное сознание своего глубокого понимания событий. За внешне великолепной породистостью Цезаря — Качалова уже таилось вырождение, но об этом никто из римлян не должен был догадываться. Так именно играл Качалов сцену с прорицателем: убедительно сохраняя позу властелина, он тревожно следил за стариком; в сцене перед уходом в сенат Цезарь предлагал заговорщикам выпить вина и, как будто подозревая их в темных замыслах, играл с ними в тайную игру. В сцене с Калпурнией, в благодарность за ее женский страх, который он хотел использовать в политических целях, Цезарь милостиво ласкал стилем ее волосы. Одна брезгливая и надменная интонация — «Прочь! Олимп ты сдвинуть хочешь...» — или один звук качаловского голоса, когда он медленно и уверенно произносил только два слова — «Причина — воля!», по словам современников спектакля, продолжали звучать в памяти зрителей десятки лет. Успех был единодушным. «Качалов, по-видимому, сделал шаг вперед в развитии своего огромного дарования», — утверждала театральная критика. Сцены Цезаря были признаны в спектакле лучшими. Критика отмечала в актере способность поразительного перевоплощения и остроту исторического воображения. Вместо торжественного, величественного, «оперного» Цезаря Качалов играл Цезаря, близкого к историческому.

Артист не давал ни полного разоблачения Цезаря, ни его героизации. Его Цезарь — живой человек во всей сложной противоречивости своих сильных и слабых сторон. Он стар, слаб, глуховат, смешон в мечтах о потомстве, подвержен эпилепсии, но одновременно в нем сосредоточено ядро трагедии — идея цезаризма. Цезарь преодолевает свою физическую слабость, но он титан, не имеющий поддержки народа. Качаловский образ противопоставляли шекспировскому герою у «мейнингенцев». Писали, что актеру удавалось достигнуть впечатления «мрамора и бронзы».

¹ Л. Я. Гуревич. Возрождение театра. Журнал «Образование», 1904, № 4.

На Качалова обрушились «Московские ведомости» за «искажение» истории, за якобы «смещение» Цезаря с едким старцем Тиверием, — боялись, что такой Цезарь посрамит престиж «цезаризма» («Кто же может любить такого старого, отвратительного изверга?»). Обратный упрек был со стороны рецензента журнала «Театр и искусство», находившего качаловского Цезаря такой обаятельной фигурой, которая компрометировала образы энтузиастов Римской республики «Что же это было? — спрашивала себя Л. Я. Гуревич. — Да, я видела Цезаря!» Ей казалось, что это был настоящий Цезарь, о котором она читала у Светония. «Ваш Цезарь говорил нам больше, чем он сам в “Записках о галльской войне” или о нем Тит Ливий», — вспоминал через 37 лет после спектакля профессор В. К. Хорошко.

Признание многогранности качаловского дарования было общим. Почти в начале своего творческого пути он создал такие полярные роли, как горьковский Барон и шекспировский Цезарь.

13 ноября 1903 года Станиславский, сообщая Чехову о возобновлении ранней драмы Гауптмана «Одинокие», писал «Участие Качалова оживило весь спектакль».

«Ваше дело — “Одинокие”, это тип, которого вы должны держаться, хотя бы они, т. е. “Одинокие”, имели бы даже неуспех», — советовал А. П. Чехов в письме к О. Л. Книппер еще 14 октября 1900 года.

С первой постановкой «Одиноких» произошло, по выражению одного из рецензентов, «художественное недоразумение». Гауптман хотел показать столкновение молодого ученого Иоганна Фокерата, последователя Дарвина и Геккеля, со средой обывателей, окружающих его в собственной семье. Но роль Кэте, жены Иоганна, проникновенно играла обаятельная М. Ф. Андреева, играла так, что при жестком Иоганне — Мейерхольде, неврастенике и эгоисте, все симпатии зрителя оказались на стороне семьи. Спектакль прозвучал не так, как хотел театр. С целью изменить в спектакле соотношение сил на роль Иоганна был введен В. И. Качалов. Вместо чрезмерного самолюбия и сухого эгоцентризма прежнего исполнителя зритель видел и чувствовал душевную и интеллектуальную драму Фокерата. Молодой дарвинист мучительно вырывался из узкого круга мещанских понятий о науке, религии, семье. Но приемы его борьбы были несостоятельны: они определялись его интеллигентской замкнутостью и социальной беспомощностью. Нащупать пути к новым формам жизни он не умел, и это предрешало его гибель. Таким играл Фокерата Качалов. Герой становился понятным и симпатичным широким слоям зрителей. Всем характером своей игры Качалов приблизил эту драму к русской действительности, «русифицировал» образ интеллигента. Признавали, что теперь драма волнует и возбуждает мысль. В. И. был собой недоволен — работа была спешной, так как только что был сдан «Юлий Цезарь». Но в публике созданный им образ вызывал у многих сочувственный отклик и высокую оценку.

ГОДЫ РЕВОЛЮЦИОННОГО ПОДЪЕМА И ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

В 1903 году артистка Художественного театра М. Ф. Андреева познакомила Качалова с человеком, о котором В. И. впоследствии сказал: «У меня осталось впечатление, что это был лучший человек из всех, с кем я близко встречался за всю мою жизнь». Это был Николай Эрнестович Бауман. Встречу с Бауманом Качалов считал «самой незабываемой, наиболее дорогой, радостной и вместе с тем печальной» встречей.

С паспортом на имя германского подданного, коммивояжера по профессии, Бауман, значительно изменив свою наружность, в декабре 1903 года нелегально вернулся в Россию. Остановившись в московской гостинице «Париж», он сейчас же заметил, что за ним следят филеры.

«Бауман немедленно покинул гостиницу “Париж”, — пишет его биограф М. Новоселов. — Он нашел надежное убежище у одного из корифеев Художественного театра, талантливейшего артиста МХАТ, гордости и славы русского сценического искусства — Василия Ивановича Качалова. Его квартира была конспиративным адресом для связи редакции “Искры” с московскими искровцами. В архиве ИМЭЛ имеются письма Ленина, написанные в московскую организацию “Искры” Крупской. Письма эти шли в адрес Качалова. У Качалова встречались агенты “Искры” и обменивались искровской литературой. Бауман также неоднократно укрывался от преследований шпииков в квартире Качалова... Как опытный конспиратор, Бауман всегда принимал большие меры предосторожности: была изобретена целая система “крестов и точек” мелом на водосточной трубе одного из домов, расположенных неподалеку от квартиры Качалова. Изменение в условном знаке должно было служить сигналом о провале конспиративной явки, и Бауман с присущей ему в подпольной работе аккуратностью и точностью, прежде чем возвратиться на квартиру Качалова, неизменно убеждался в “отсутствии дождя”, то есть в наличии условной пометки на водосточной трубе»¹.

В 1947 году в издательстве «Московский рабочий» вышла брошюра «Из истории Московской организации ВКП (б) (1894 – 1904 гг.)». В главе «Московская организация ленинской “Искры” (1900 – 1903 гг.)» говорится: «Квартира русского артиста В. И. Качалова была явкой, куда адресовались письма В. И. Ленина, написанные Н. К. Крупской для московской организации “Искры”».

Н. Э. Бауман жил у Качалова две недели, а потом в течение года неоднократно на один-два дня опять скрывался у него от московской охраны. Новый, 1904 год В. И. встречал вместе с Николаем Эрнестовичем в Художественном театре. «Это был один из самых лучших, из самых чистых и светлых людей, промелькнувших в моей долгой и богатой встречами жизни», — рассказывал В. И. — «Бауман поражал своей исключительной жизнерадостностью, талантливостью натуры, широтой интересов живого,

¹ М. Новоселов. Бауман. «Жизнь замечательных людей». «Молодая гвардия», 1951.

творческого ума. Пламенность и непримиримость революционера соединялись в нем с душевной мягкостью, добродушием. Он очень любил искусство, хорошо понимал его, умел и любил о нем говорить»¹. В одном из качаловских черновиков есть набросок, где В. И. с большой теплотой вспоминает о своих беседах с Бауманом: «В чеховском “Дяде Ване” есть такой скромный персонаж Вафля, который говорит профессору Серебрякову о своем отношении к науке: “Я, ваше превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственные чувства: брат жены моего брата был магистром”. Я часто цитирую эти милые слова. Приятно бывает даже и посмеяться над собою. Сидим мы как-то компанией молодежи после спектакля и, кажется, как раз после “Дяди Вани”. Был с нами Бауман. Николай Эрнестович любил слушать мои рассказы о детстве, о виленской гимназии, о первых моих революционных связях. Больше всего рассказывал я о своем двоюродном брате-реалисте Ваньке Смирнове, который и был первым моим революционным учителем.

— Ага, стало быть, вы питаете к революции не только благоговение, но и родственные чувства... через брата Ваньку! — перефразировал Николай Эрнестович из “Дяди Вани” слова Вафли, очень похоже скопировав тон и голос покойника Артема, игравшего Вафлю.

Шутка была, конечно, добродушная и безобидная, и я продолжал рассказывать о революционных влияниях на меня и брата Ваньки и других гимназических товарищей».

17 января 1904 года шла премьера «Вишневого сада». Этот вечер потом вспоминался как прощание театра и зрителей с А. П. Чеховым. В. И. рассказывал, как после чествования Антона Павловича, которое его очень утомило, Горький привел Чехова в качаловскую уборную и просил: «Полежите тут в тишине, помолчите с Качаловым. Он курить не будет»².

Качалову был органически близок весь душевный строй Чехова, в особенности его коренной, глубочайший оптимизм, который Горький называл «необходимой нам нотой бодрости и любви к жизни». В. И. не играл в чеховских пьесах: он в них «жил». По его личному признанию, «просто так приходил в театр отдохнуть в чеховских буднях, в чеховском уюте»³. Так было и с «вечным студентом» Петей Трофимовым. «Роль эта родилась у меня без всяких мук», — говорил Качалов Эфросу. Он играл Петю с редким артистическим тактом. Душевной организации Качалова был интимно близок образ «облезлого барина», «недотепы», искавшего высшего смысла жизни, питавшего отвращение к буржуазно-помещичьей действительности и крепко верившего, что «вся Россия — наш сад». Зрители сближали этого юного энтузиаста и чеховскую Аню с другой знакомой молодой парой на картине Репина «Какой простор!» Этот бег навстречу наплывающей волне вызывал разные ассоциации — вплоть до «Сокола» и «Буревестника». Это была мечта о строительстве «нового сада», новой России.

¹ «Театральная неделя», 1941, № 11.

² В. И. Качалов. Из воспоминаний. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

³ «У Качалова». «Современный театр», 1928, № 2.

После Цезаря Качалов был неузнаваем в этой роли. Лицо, фигура, речь стали совсем другими. В качаловском Пете современники узнавали знакомую фигуру студента в старой тужурке, некрасивого, с красноватым лицом, в никелевых очках, с редкой растительностью где-то у подбородка. Зрителя трогала и волновала не только убеждающая нота качаловского предвидения: «Я уже предчувствую счастье, Аня, я уже вижу его...» Петю — Качалова любили в каждой сцене: и в его чудаковатой непосредственности в сцене 3-го акта с Раневской, и в эпизоде с калошами, и в его столкновении с Лопахиным, и особенно — во 2-м акте «Вишневого сада», где он больше слушает и понимает самого себя, чем других, но крепко верит, что «человечество идет к величайшему счастью». Воображение зрителя легко переносило такого Трофимова куда-нибудь на сходку или в студенческое общежитие на Бронной, где он горячился в спорах с товарищами, такими же студентами-бедняками.

Для самого Василия Ивановича Чехов остался навсегда «неиссякающим живительным источником правды на сцене, в каждой репетиции, в любом спектакле до сих пор»¹. Творчество Чехова и Горького было той основой, на которой вырос Качалов — любимый актер русской демократической интеллигенции.

В июле пришла весть о смерти Чехова. В это же лето умерла в Вильно мать Василия Ивановича.

По-видимому, перед новым сезоном Качалов получил от М. Ф. Андреевой предложение уйти из МХТ (М. Ф. в это время числилась в отпуске) и вступить в какой-то новый театр². Предложение было передано через С. Т. Морозова. Качалов ответил не сразу и ответил отрицательно. Уже в эти ранние годы определилось исключительное отношение Качалова к Станиславскому. «Этот необыкновенный человек имеет надо мной и власть необыкновенную», — писал он М. Ф. Андреевой и, признавшись, что в нем заговорили «благородные чувства, какие редко, может быть, раз в жизни вдруг заговорят в человеке», продолжал: «Вы легко поймете, какое это чувство, если вспомните, что сделал для меня Станиславский. Я, конечно, говорю не о том, что я обязан ему своим положением, успехом, некоторым именем и т. д. Все это суета. Я говорю о том, что он разбудил во мне художника, хоть маленького, но искреннего и убежденного художника. Он показал мне такие артистические перспективы, какие мне и не мерещились, какие никогда без него и не развернулись бы передо мной. Это дорого, это обязывает, это вызывает благодарность»³.

«Иванов» был первой чеховской пьесой, которая шла в Художественном театре после смерти автора (19 октября 1904 года). Образ качаловского Иванова появился в предгрозовой, предреволюционной атмосфере, когда зрительный зал реагировал не столько на спектакль и игру актеров, сколько на общественные

¹ «Правда», 19 октября 1938 г.

² Можно предполагать, что речь шла о проекте организации нового театра во главе с Горьким и о слиянии его с труппой театра Комиссаржевской (см.: И. Груздев. А. М. Горький. Краткая биография. Гослитмузей, М., 1946).

³ Архив В. И. Качалова. Музей МХАТ.

события и на затронутый Чеховым и театром большой вопрос русской жизни, — вопрос об исторической роли русской интеллигенции. Противоположные мнения столкнулись в спорах о том, удалось ли Качалову показать в Иванове недавнего большого и сильного человека или артист ограничился только показом человека сломленного. В. В. Вересаев, например, просто не пошел смотреть этот спектакль, потому что, читая пьесу, решил, что Иванов «слякотный, противный нытик», а когда из отзывов критики узнал, как играл его Качалов, то решил, что тут проявилась «качаловская способность облагораживать людей»¹. Одни обвиняли артиста в вялости и сухости, другие — в отсутствии у качаловского Иванова достаточной иронии над собой. Многих покоряла гармоничность качаловского образа, отсутствие грубых, крикливых эффектов, изящество и благородство. Особенную искренность находили в сцене нарастающего гнева в третьем акте, в разговоре с Шурой. Тонко передавалась Качаловым, подмеченная им в Иванове «рисовка человека, привыкшего, что к нему прислушиваются» (П. Ярцев), и исчезновение этой позы, когда подлинная измученность брала верх. Убедительным казалось раскрытие жестокой правды финальной сцены с характерным для такого Иванова возгласом: «Заговорил прежний Иванов!» Особенно взволнованно воспринимал этот качаловский образ молодой зритель, понимавший, что самоубийством чеховского Иванова так же, как и падением горьковского Барона на «дно», Качалов доказывал, что «жить так больше нельзя».

В этот период московский обер-полицмейстер Трепов, махровый реакционер, в связи с выступлениями артистов Художественного театра в студенческих концертах с общественной целью (а Качалов систематически выступал в пользу нуждающихся студентов), собирал сведения о степени благонадежности ряда московских театральных деятелей. В областном историческом архиве обнаружено среди материалов московского учебного округа дело «О запрещении публичных лекций и литературных чтений». Дело возникло в начале 1904 года. Кроме Качалова, были затронуты А. И. Адашев, Г. С. Бурджалов и Вл. И. Немирович-Данченко, последний как инициатор устройства в МХТ «утренников» «в видах привлечения на них рабочих». Впоследствии эти утренники, говорилось в донесении, послужили сближению рабочих с интеллигенцией с пропагандистской целью «Артист Художественного театра Василий Иванов Качалов» был назван в донесении «личностью политически неблагонадежною».

После «Иванова» в сезоне 1904/05 года у Качалова не было интересной работы. Тусклые роли на материале сомнительного литературного достоинства. Промелькнула в репертуаре пьеса П. Ярцева «У монастыря», где у Бартеньева — Качалова звучала, по словам одного из рецензентов, «настоящая жизнерадостная молодость».

Обстановка в стране становилась все более напряженной. Грянула весть о расстреле мирной демонстрации рабочих перед Зимним дворцом.

Художественный театр искал пьесу, в которой он мог бы откликнуться на

¹ В. В. Вересаев. О Качалове. «Литературная газета», 10 февраля 1945 г.

развертывающиеся в стране события. Но такой пьесы найти не удалось. 28 января 1905 года МХТ поставил двухактную драму С. Найденова «Блудный сын». Может быть, в истории Максима Коптева, пытающегося порвать со своей буржуазной средой, режиссура МХТ надеялась найти материал для больших социальных обобщений. Но, конечно, пьеса не давала для этого ни малейших оснований. О Качалове — исполнителе роли Максима Коптева — рецензент писал: «Качалов глубоко и искренне, хотя и не без некоторой “робости”, провел заглавную роль».

31 марта была поставлена популярная в России ибсеновская драма «Привидения». Качалову пришлось играть роль пастора Мандерса, в котором сосредоточены предрассудки и верования буржуазного круга, доведшие семью Альвинг до трагической развязки. Качалов обличал этого торгаша совестью, особенно сильно подчеркивая в финале пьесы его эгоистический расчет, его подлинный цинизм, обнажая полную несостоятельность принципов, которые Мандерс защищает. Либеральная пресса нашла этот акцент излишним.

8 октября 1905 года Н. Э. Бауман вышел, после 16-месячного заключения, из московской Таганской тюрьмы. В один из октябрьских дней он пришел к Качалову. «Я расстался с ним буквально накануне его убийства, — рассказывал В. И. — Уходя, он сказал: “Увидимся теперь, если не завтра или послезавтра, то во всяком случае при совсем других обстоятельствах, совсем других, — подчеркнул он слово “совсем”, — при гораздо лучших обстоятельствах”. Я запомнил эту его фразу. Потом записал ее в свой дневник»¹.

Хотя с января 1904 года Художественный театр начал готовить «Горе от ума» и в дальнейшем был намечен «Бранд», в сезоне 1905/06 года прошла только одна премьера — «Дети солнца» Горького (24 октября). Обстановка была тревожной. Вслед за царским манифестом прокатилась в провинции волна еврейских погромов. Черная сотня готовила погром интеллигенции. «До начала премьеры по городу пронесся слух, — вспоминал Качалов, — что черносотенцы, считавшие Горького и нас врагами “царя и отечества”, совершат во время спектакля нападение на Художественный театр»².

Атмосфера ожидания черносотенного погрома интеллигенции, по-видимому, была причиной того, что ни режиссура, ни актеры не услышали в пьесе той иронической интонации, в которой был написан Горьким образ Протасова. Для театра термин «интеллигенция» продолжал звучать нерасчлененно, тогда как общественные события давно противопоставили интеллигенцию, идущую с народом, буржуазной интеллигенции. В пьесе вскрывалась слепота, оторванность молодого ученого Протасова от того, что совершается в стране, в ее широких массах. Протасов не хочет «бури», он «смотрит в микроскоп», хочет быть только ученым, замкнуться в своей науке. Сестра Протасова Лиза о таких, как он, говорит: «Вы оставили людей далеко сзади себя... Вы хотите жить, наслаждаясь и не замечая ничего грубого, страшного». Аполитизм Протасова объективно враждебен революции.

¹ «Театральная неделя», 1941, № 11.

² В. И. Качалов. Из воспоминаний. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

Кого же играл Качалов? Горький в этот период мало бывал в театре, почти не помогал режиссуре, всецело погруженный в революционные события. В центре режиссерского замысла оказалась трагедия одиночества оторванной от масс интеллигенции. Но и этой теме не было дано всестороннего освещения. Качалов, работая над ролью Протасова, как всегда, искал «живую модель» и остановился на фигуре талантливого физика П. Н. Лебедева, профессора Московского университета, «пользовавшегося огромной любовью студенчества, обаятельного в кругу своей семьи и друзей, сосредоточенного на своей науке, глухого к шуму “улицы”, к гулу надвигавшейся первой революции»¹. Качалов, весь под обаянием талантливого физика, играл, в сущности, не Протасова, а Лебедева, того Лебедева, который через шесть лет, в 1911 году, уйдет из Московского университета в знак протеста против реакционной деятельности министра Кассо. «Образ стал обаятельным, трогательным, хрупким, влекущим», — писал С. Н. Дурылин.

Напряженностью общественно-политической атмосферы вокруг театра объясняется реакция зрительного зала на «народную» сцену спектакля. «Как только из-за кулис донеслись первые голоса наступающей толпы... — рассказывает Вл. И. Немирович-Данченко в книге “Из прошлого”, — публика сразу насторожилась, с приближением шума заволновалась, загудела, начала оглядываться, вставать. Когда же показался пятящийся задом и отмахивающийся платочком Качалов, а за ним группа штукатуров с угрожающими жестами, то в зале поднялся шум, крики... Мою артель штукатуров публика приняла за черносотенцев, которые пришли громить театр... Один молодой профессор готов был присягнуть, что видел в руках этих черносотенцев несколько револьверов, направленных на Качалова». Спектакль с трудом был доведен до конца.

Горьковская пьеса была сыграна всего несколько раз, так как всеобщая забастовка 1905 года приостановила спектакли во всех театрах. Художественный театр в феврале 1906 года выехал в заграничную поездку. «Четыре месяца нервного подъема и напряженного труда», — вспоминал потом Вл. И. Немирович-Данченко. Играли пять пьес: «Царь Федор», «Дядя Ваня», «Три сестры», «На дне» и «Доктор Штокман». Отсутствие цензуры позволило вернуть в трагедию «Царь Федор» митрополита Дионисия и архиепископа Иова в современных эпохе костюмах. Эти роли исполняли Станиславский и Качалов.

Одновременно с Художественным театром в Берлине был Горький. На литературном вечере, происходившем на окраине Берлина, в зале, переполненном демократической публикой, Горький читал «Песню о Соколе», Качалов — «Песню о Буревестнике» и «Ярмарку в Голтве». «Вся эта публика наполнила театр только для того, — вспоминал Качалов, — чтобы увидеть живого Горького и выразить свою любовь к Горькому — художнику и политическому борцу»².

¹ В. И. Качалов. Из воспоминаний. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

² В. И. Качалов. Из воспоминаний. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

ЧАЦКИЙ И БРАНД

«Горе от ума» впервые прозвучало со сцены Художественного театра 26 сентября 1906 года. Передовой русский театр, завоевавший всеобщее признание глубиной раскрытия чеховских и горьковских образов, вызывал напряженный интерес своей работой над жемчужиной русской национальной классики — комедией Грибоедова.

Режиссура, стремясь снять с «Горя от ума» весь накопившийся десятилетиями шлак сценической рутины, читала комедию заново, чтобы «сыграть эту пьесу, как если бы она была совершенно новая, никогда не игранная»¹. Режиссеры Художественного театра исходили из убеждения, что актер должен прекрасно знать общественное содержание эпохи, но жить на сцене не словами, а чувствами. Воспоминания Вл. И. Немировича-Данченко о провинциальных Чацких «с длинными баками без усов, с лицом министерского швейцара» или трагиках «с крупной фигурой и мощным басом» убедили его в необходимости дать на сцене прежде всего и больше всего влюбленного юношу, освободить актера от внешней декламационной патетики. Режиссер был категорически против «нахмуренных бровей» Чацкого даже во время его обличительных монологов: «Не умнее ли со стороны Чацкого принять рассказ о Максиме Петровиче, как забавный анекдот, который столько же злит, сколько смешит»². Поэтому, по предложению Владимира Ивановича, весь монолог второго акта состоял из «ярких переливов непринужденного смеха и острых язвительных колкостей».

Качалов был против такой трактовки грибоедовского героя. Он видел в Чацком прежде всего «борца», «рыцаря свободного духа и героя общественности»³. Ему был дорог Чацкий, который «каждую минуту готов зажечься гневом и ненавистью» «Если бы в “Горе от ума” вы пришли к сцене бала, то, не услышав еще ни одного слова, не зная Качалова в лицо, вы — среди огромной толпы гостей — с полнейшей уверенностью указали бы на Качалова: “Вот он, Чацкий!” — писал В. В. Вересаев. — Таким умом и интеллигентностью выделялось лицо Качалова из остальных лиц, как и должен выделяться Чацкий из толпы Молчалиных, Репетиловых и Загорецких»⁴.

У режиссуры, конечно, и в мыслях не было снижать общественное звучание образа грибоедовского героя, но внимание было направлено на уничтожение декламационно-напыщенного пафоса монологов, на влюбленность Чацкого.

Молодому Качалову в 1906 году пришлось подчиниться режиссерскому замыслу и принять на себя последствия. Прав был Н. Е. Эфрос: «Самоотречение художника мстит за себя» «Мне было ужасно обидно за

¹ Вл. И. Немирович-Данченко «Горе от ума» в МХТ. «Вестник Европы», 1910, №№ 5, 6, 7.

² Вл. И. Немирович-Данченко. «Горе от ума» в МХТ «Вестник Европы», 1910, №№ 5, 6, 7.

³ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

⁴ В. В. Вересаев. О Качалове. «Литературная газета», 10 февраля 1945 г.

Качалова!» — эта реплика одного из зрителей отражала общее настроение. В эпоху революции 1905 года только влюбленный Чацкий не мог удовлетворить передового зрителя. В течение двух первых актов Качалову никак не удавалось найти свой обычный искренний тон. Только в сценах с Софьей в третьем действии актер, очевидно, чувствовал себя до конца свободным. «Где его горечь оскорбленного умницы, огненность натуры, быстрая воспламеняемость?» — спрашивал рецензент. Критик «Обозрения театров» иронизировал: «О том, как любит, по Качалову, Чацкий, можно написать целую монографию». Большинство похвал звучало как сочувствие или обида. Зато Молчалины распоясались. «Московские ведомости» и «Новое время» торжество вали победу: они защищали Чацкого от Художественного театра! Суворин глумился: «Чацкий умен: он знает, что в большом свете не поднимают голоса». «Качалов, — писал Н. Ежов, — от которого ждали “всем Чацким Чацкого”, обманул надежды публики. Ясно: в труппе мало талантливых актеров».

Друзья театра приветствовали спасение роли от театрально-декламационной риторики. По-видимому, артистическое дарование Качалова все-таки взрывало поставленные ему пределы, потому что иному казалось, что это «воскрес Бестужев или Лунин». Качалов вернул Чацкому его горячую юность, живую непосредственность. Номо повус (А. Кугель), в те годы заклятый враг Художественного театра, признавал качаловского Чацкого «одним из умнейших». Наш советский исследователь С. Н. Дурылин находит, что и в 1906 году этот Чацкий «вольным и свежим ветром проносился по всем четырем актам Грибоедовской комедии, волнуя, радуя и освежая чувства»¹.

Незадолго до Октябрьской революции Вл. И. Немирович-Данченко в письме к Л. Я. Гуревич признавал неполноценность грибоедовского спектакля 1906 – 1914 годов: «Увы... я не могу с Вами согласиться, что “Горе от ума”, наше “Горе от ума”, было бы сейчас подходящим спектаклем. Потому, 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».

Значительный интерес представляют указания на то, чего достиг Качалов в те годы в борьбе за сценический реализм, за простоту. Он играл Чацкого горячим, непосредственным юношей, искал жизненных деталей: этот Чацкий мог в объяснении с Софьей (третий акт) в застенчивости тереть спинку кресла, а во втором акте, в беседе с Фамусовым, во время «монолога» принять самую будничную позу, прислониться к стенке или сесть на диван. Своим Чацким Качалов убивал ложный пафос на сцене, и это предельно раздражало рутинеров. Стремление к правдивости и искренности уже тогда находило свое воплощение в качаловских ролях. Но довести работу над ролью Чацкого до конца, создать своего Чацкого Василию Ивановичу пришлось только через тридцать два года, в 1938 году. Однако и в 1906 году была часть зрительного зала, которая чувствовала и понимала актера. «Так естественно, так сильно, так

¹ С. Н. Дурылин. Качалов — Чацкий. «Театральный альманах», 1 (3), ВТО, 1946.

захватывающе может играть только творческий талант, — писал Качалову старый театрал. — Пусть силы Ваши, как лучи солнца, согревают и живут души сильных, страдающих людей».

Сезон 1906/07 года был очень значителен в творческом росте Качалова. Работа всячески обогащала его, наталкивая на мысли о судьбах русской интеллигенции в первой русской революции, углубляла его знакомство с эпохой, с социальной борьбой. Через три месяца после Чацкого он сыграл Бранда (20 декабря 1906 года). Поиски современной трагедии, которая все-таки могла бы прозвучать в условиях жестокой скованности цензурой, опять вели театр к Ибсену.

Драматург, объявивший войну мещанству в своей маленькой отдаленной Норвегии, оставался глухим к политической борьбе, охватившей Европу. Бранд с его догмой «все или ничего» был венцом ибсенизма: он был в достаточной мере вне времени и пространства, он был почти схемой. Бранд хочет уничтожить в человеке разлад между «хотеть» и «быть». Он идет напролом в своем решении вести народ к «вершинам». Жертвует ребенком, матерью, женой. Отдавая все сам, он и от других требует той же способности выжечь дотла прошлое. На вопрос Агнес: «Бери. Но что возьмешь ты с нищей?» отвечает: «Твою тоску, твои воспоминанья и наслаждение горькою печалью». Ибсен ненавидит в людях склонность к компромиссам, но сам не знает, куда и как должны стремиться люди, в чем обрести цельность.

Работа началась с конфликта режиссуры Художественного театра с драматургом. Текст был значительно сокращен и отчасти переработан, совершенно была опущена сцена избиения Бранда камнями. Холодный, схематический образ героя надо было наполнить теплотой ума и сердца, приблизить к русскому зрителю.

«Я очень много работал над Брандом, — говорил В. И. — Работа была трудная и детальная. Роль, на которую затрачено столько сил, стала одной из моих любимых»¹. Роль Бранда требовала совершенства техники и затраты огромных физических сил. Иным критикам казалось, что актер должен найти тот «страшно ледяной тон, который обжигает сердце острым холодом, закаляет душу и уводит ее навстречу лавине»². Но Качалов в этой роли дал свое. Этот спектакль оказался для него значительным потому, что в работе над ролью западного драматурга вновь раскрылось глубоко национальное звучание качаловского дарования, его гражданское чувство, его русский темперамент.

Ибсеновского Бранда на сцене не было — таков был общий приговор. Был русский Бранд, которого Качалов сделал близким и понятным русскому интеллигенту, своему современнику. Он раскрыл в нем не «гранит и сталь», как полагалось по схеме, а то, что было ближе к русской жизни. Интеллигенция нуждалась в закалке воли. Воля вырастала из ясности и прочности мировоззрения. В ибсеновскую схему надо было вложить живое русское общественное содержание. Никого, кроме либеральствующих слизняков, не

¹ «Раннее утро», 4 февраля 1910 г.

² «Товарищ», 3 мая 1907 г.

могли увлечь «религиозные» мотивы «Бранда». И не к ним обращался тот Бранд, которого играл Качалов. Отсутствие революционной закалки было болезнью широких слоев интеллигенции. Реплики Бранда били по саднящему месту. О том, как воспринимал зрительный зал эту роль в исполнении Качалова, свидетельствует ряд ссылок зрителей на то, какой живой отклик вызвала бы эта драма в 1905 году. «Бранд от печали российских равнин», — так назвал рецензент качаловского Бранда. Артист слышал немало полуупреков, полупохвал за то, что дал не борца из стали, а с «редкой проникновенностью, граничащей с гениальностью», слишком очеловечил этого титана. Качаловский Бранд был сделан на русском материале. Он был пронизан страстной жаждой преодолеть и победить, и оттого, что это ему давалось нелегко, ему верили. Вот этот призыв к торжеству воли над стихией чувства и был призывом, в котором особенно нуждалась демократическая интеллигенция в период поражения первой русской революции.

Лучшими были признаны сцена у новой церкви и сцена с Агнес, где «исходит кровью сердце Бранда», где Качалов был особенно правдив и трогателен. «Качалов вырос, — писал Н. Е. Эфрос о сцене у церкви. — Он был весь вдохновение, весь экстаз. Говорил вождь и пророк. И его призывы могуче гремели над толпой, зажигали души, перекачивались через рампу... Бранд победил». Другие современники спектакля вспоминали, что когда толпа на сцене, вдохновленная Брандом, кричала: «Видим, великое время грядет!», был охвачен волнением весь зрительный зал. А за занавесом — по окончании сцены — участники спектакля целовали руки потрясенного Бранда, по лицу которого катились слезы.

Успех качаловского Бранда был настолько огромен, что по значению его сравнивали с успехом М. Н. Ермоловой в «Орлеанской девице» и «Марии Стюарт». Реакция почувствовала в этом спектакле нечто опасное. Шипело «Новое время» по поводу «сенсационных новинок и режиссерских трюков». Под флагом «защиты» Ибсена выступила черная сотня. Рецензент «России» Н. Лендер, называя качаловского Бранда «полусумасшедшим упрямым», «преступником» без единой смягчающей черты, раскрывал свои карты и восклицал с негодованием: «Это какой-то маньяк, мечтающий переделать мир по своему рецепту! Он исходит в своих стремлениях из религиозных побуждений, но на деле его призывы составляют грубую пропаганду социализма. Думается, что Ибсен в уродливой и мрачной фигуре Бранда символизировал социализм».

Что бы сказали эти охранители устоев, если бы они до конца знали, какой отклик вызвал образ качаловского Бранда в сердцах зрителей. Конечно, ни в пьесе, ни в спектакле не было «пропаганды социализма». Но спектакль был явлением безусловно прогрессивным. Этим спектаклем театр нашел легальный путь для пробуждения общественной мысли. Письма современников спектакля были полны одним вопросом: куда идти и что делать? Зрителя волновало одиночество Бранда: «Все как-то в раздумье стоят, не знают, куда идти, — обращалась к Качалову 9 марта 1907 года девушка из Тулы. — Старое поколебалось, нового не нашли. Вы своими словами бросили мощный призыв к

свету, к другой жизни. Потому-то и написалось письмо».

Сила качаловского Бранда была в его победе над собой. Это был Бранд *преодолевающий*. В слабых он поднимал веру в себя, в свои силы. Он был убедителен тем, что по избранному пути шел с великой человеческой болью. Советский театровед П. И. Новицкий писал: «Качалов достигал монументального пафоса и величайшей силы мысли в таких ролях, как Бранд. Но и этому, самому сильному образу Качалова, не хватало воздуха, перспективы, будущего»¹.

Об этом сезоне В. И. записал в дневнике: «Сезон интересный. Работаю много». После сложных и волнующих образов Чацкого и Бранда Качалов в том же сезоне сыграл умирающего от туберкулеза конторщика Копейкина в «Стенах» Найденова.

После гастролей в Петербурге Качаловы прожили лето вместе с Эфросами в Пузыреве (Новгородской губ.) в большом помещичьем доме, расположенном в хвойном лесу на берегу светлого озера. Качалов с молодых лет как-то особенно, «по-качаловски», любил русскую природу. С собакой Джипси он забирался в лодке в камыши и проводил там целые часы. Н. А. Смирнова рассказывает, что при совместной жизни В. И. обнаруживал один недостаток — полную непрактичность, «совершенное отсутствие деловитости». «Общение с Василием Ивановичем, — вспоминает она, — было непрерывной большой радостью. Огромное чувство особенного, присущего Качалову юмора наполняло жизнь теплотой. Его присутствие придавало каждому явлению и событию особенную прелесть. Для него не было незначительных вещей. Все в жизни было интересно той или другой стороной». Большой радостью для Качалова был его маленький сын.

Осенью обнаружилось тяжелое заболевание Н. Н. Литовцевой, приведшее к сложной операции в рижской больнице. «Страшный год, — записал В. И. в дневнике. — Поездки в Ригу».

ИВАР КАРЕНО

10 октября 1907 года Качалов сыграл пушкинского Пимена в трагедии «Борис Годунов». «Качалов читает Пимена так, — утверждал П. Ярцев, — как сейчас никто на русской сцене не мог бы читать»². Восхищали «густые, бархатные, мощные волны великолепного органа», вырывавшиеся из груди Пимена в момент, когда зрительный зал затихал в ожидании надтреснутого старческого голоса.

Либеральная критика пыталась исказить качаловский образ: «Какой-то король Лир в монашеской келье». На самом деле нам нетрудно представить себе качаловского Пимена 1907 года — это проникновенный, «нестеровский» старец, а не политический враг Годунова. Нужен был огромный общественно-политический и творческий рост Качалова, его острая, углубленная мысль

¹ П. И. Новицкий. Качалов. «Горьковец», 19 октября 1940 г.

² П. Ярцев. «Борис Годунов» в Художественном театре. «Утро России», 12 октября 1907 г.

советского актера, весь блеск его мастерства, чтобы в годы перед Великой Отечественной войной прозвучал по-новому проникновенно и незабываемо, как одна из вершин качаловского творчества, не «благостный» образ Пимена, а образ умного и страстного летописца, участника больших исторических событий.

В марте 1908 года была закончена Немировичем-Данченко еще одна ибсеновская постановка — «Росмерсхольм», по всему своему духу чуждая русской действительности. Работа над ролью Росмера снова ломала качаловское дарование, заставляя терять найденное, заниматься филигранной отделкой «трагедии» норвежского пастора, снявшего с себя «сан».

«Я не понял пьесы, я не понял и не почувствовал роли, — говорил потом Качалов Эфросу. — Остались мне чуждыми, не взволновали, не подожгли фантазии “белые кони” Росмерсхольма, ни символы, ни идеи, ни чувства произведения»¹. В этих мягких, но решительных словах очень много качаловского. Он мог воплощать только то, что понимал до конца, что делалось для него «своим».

Спектакль не только не стал событием, но просто не имел успеха. Актер, который через три года создал изумительного русского Гамлета, не мог нащупать реальной почвы «трагедии» Росмера в отвлеченной схеме ибсеновской пьесы. Но никто не вступил в спор с театром, никто не оценил по достоинству, что в Качалове протестовал национальный русский художник. Вопреки складу его чисто славянской натуры ему приходилось играть роли, лишенные теплоты, русского юмора. Его не грели, не волновали ни Ибсен, ни Метерлинк. Глубоко человеческое дарование Качалова оказывалось в тисках реакции, под давлением репертуарной трагедии.

Постановка в Художественном театре драмы Гамсуна «У врат царства» заняла большое место в творческой жизни Качалова. Сложна и противоречива судьба первой части гамсуновской трилогии в русской интерпретации. Пьеса, в основной своей авторской направленности ницшеанская, в годы столыпинской реакции прозвучала со сцены передового русского театра как пьеса явно бунтарская, протестующая, ломающая гнилые общественные устои. Театр был увлечен образом человека, который «не хотел преклониться» в своей борьбе против либералов и предателей, и не придавал значения воинствующему индивидуализму Карено. Качалов играл образ, вступающий в резкое противоречие с ницшеанскими тенденциями, вложенными в уста Карено как автора «философской» книги. Зритель, завороченный образом упрямого «лопаря», переставал слышать его повисавшие в воздухе реплики о «сверхчеловеке», о «великом деспоте», настолько они были чужды всей натуре, всему поведению Карено — Качалова, Актер вступил в единоборство с автором и победил высшей художественной убедительностью своего образа. Это был не гамсуновский, а качаловский Карено.

Качалов играл не абстрактную «трагедию мысли»: это была трагедия одиночества в буржуазном обществе фанатика-борца, борца с компромиссами,

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

рутиной и приспособленчеством. Он раскрывал этот образ изнутри, он проникал в каждый затаенный уголок души этого бесстрашного человека, волновал независимостью его мысли и простотой его мужества. Все было естественно и ясно в его поведении с либералом-профессором Хиллингом и ренегатом Иервеном, — здесь от него требовалась только закалка воли, твердость убеждений. Но вот перед ним область, где нет прямых линий, где все спутано. Точно слепой, наткнувшись на что-то острое, он останавливался в изумлении перед возможностью потерять Элину.

Он любит жену глубоко и нежно, ее близость укрепляет его мужество, помогает ему отстаивать свои идеи, но даже во имя сохранения любви Элины он не пойдет на компромисс, не сдастся и, спасаясь от грозящей нищеты, не изменит в своей рукописи ни слова в угоду торжествующему мещанству. Рассеянный и сосредоточенный одновременно, беспомощный, мягкий и наивный во всем, что не касается его работы, Качалов — Карено и в моменты колебаний заставлял зрителя верить, что такой человек «преклониться» не может. Он пытается поступить, как все, как большинство людей его круга. И не может. В те несколько минут, когда Ивар уходил с рукописью, а потом медленно, продолжая ее читать, возвращался и, придя к окончательному решению, стучал Элине в дверь, зритель успевал — не мыслью, а чувством — внутренне проверить себя: а как бы я поступил на его месте? Эта сцена западала в душу навсегда. Каждая деталь качаловской игры была насыщена чувством интимного доверия к зрителю.

«Бунт Пети Трофимова или Карено, — говорил Качалов, — это подлинно человеческий, благородный бунт. Я любил за внешней мягкостью и лиризмом образов ощутить и раскрыть большое и упорное человеческое негодование и возмущение. Это был протест против несправедливости реального мира, против ограниченности, жестокости, никчемности тогдашнего нашего общества. И эти роли, вернее, протест, выраженный в них, находил большой непосредственный отклик в сердцах зрителя».

Строки эти — подлинно «качаловские» по всему их звучанию. В. И. никогда не был «благостным» и примиренным. И та «гармония» его человеческого облика, о которой принято говорить, была совсем особого рода. Это был всепобеждающий оптимизм всей его натуры, всего его огромного интеллекта художника. Но «упорное человеческое негодование и возмущение» никогда не оставляло его при столкновении с уродством и ложью буржуазного мира.

Качалов был упорен и стоек при всей своей глубокой мягкости и лиризме. Когда он стал играть Карено, успех в этой роли пришел не сразу. Сравнение с петербуржцем Бравичем в глазах многих рецензентов было не в пользу Качалова: нет «обаяния силы, представляющей основу влечения к Карено его Элины»; дает образ «недалекого педанта», «расслабленного недалекого мужчину, честного философствующего обывателя»; «старательно играет героя».

Не следует думать, что путь Качалова всегда был только солнечным. Немало горьких слов пришлось выслушать и ему. Он любил настоящую критику, особенно суждения своих собратьев по искусству. Для Качалова

характерно, что после такого «приема» он не только добивается полного признания своего Ивара Карено, но эта роль становится его любимой, органической ролью его репертуара и проходит почти через всю его сценическую жизнь, начиная с 1909 года и до 27 июня 1941 года — с небольшим перерывом.

Были голоса, горячо принимавшие качаловского Карено и в первый сезон: «Едва ли не самый совершенный из всех образов, созданных артистом... предстал прямо в ослепительном блеске...» Уже тогда останавливали внимание превосходные штрихи в целом ряде сцен. В годы зрелого мастерства игра Качалова в этой роли вырастала в радостный праздник искусства, который захватывал весь зрительный зал. Уже в первом акте работа Карено представляла как основное содержание его жизни. Это сознание закреплялось сценой с Хиллингом: Карено с трубкой во рту стоит за спиной профессора, готовый отстоять каждое свое слово. Великолепен был момент, когда Карено — Качалов, утверждая в борьбе с либерализмом свою любовь и ненависть, ударив кулаком по столу, говорил: «Во мне течет кровь маленького, но упрямого народа...» Чудесно звучали легкие и покоряющие интонации первого акта, сопровождавшиеся таким же легким движением руки: «Раз ты философ, совсем не нужно прочно устраиваться и иметь довольство в жизни! Надо жить под открытым небом. Пусть нас лишают крова!» Эту сцену Качалов вел так, что она убедительно выявляла существо этого открытого миру человека, любящего людей, чуждого человеконенавистнических инстинктов. А сцены в третьем и четвертом актах, когда он чувствует, что почти теряет Элину! «Что же будет дальше? Свидание? Элина!» — эти слова пьесы слились неразрывно с качаловскими интонациями. Их можно было воспроизвести, как музыку.

Если либерала Хиллинга Карено знает до конца, то предательство Иервена для него неожиданно. Решающая сцена чтения книги, резкая перемена отношения к Иервену шла на качаловских паузах и коротких словах-ударах. Над деталями этой сцены Качалов продолжал работать до последнего спектакля, чуть заметно меняя мизансцену, слова и паузы.

Качалов делал убедительным контраст между огромным запасом нежности в душе Карено и его идейной несокрушимостью. Навсегда оставалась в памяти фигура спускающегося по маленькой лесенке Карено в черной паре, со сконфуженной полуулыбкой, а рядом с этим проникновенное мужество финальной сцены («Что я написал, то так и будет написано!») — и почти ошеломленность покинутого Карено, сосредоточенного, ушедшего в себя. В финале спектакля Карено как бы вставал во весь рост. В нем идет подготовка к новому фазису борьбы: при входе «властей» в руках у Карено рукопись и лампа (подробность, отсутствующая в пьесе).

Еще весной 1908 года шла борьба за Качалова между Художественным театром и Малым. Но он остался со Станиславским и Немировичем-Данченко. Перед разездом труппы была прочитана новая пьеса Леонида Андреева «Анатэма», намечены роли, и хотя у Василия Ивановича текста с собой не было, но во время одиноких прогулок в лесах Богемии роль внутренне была пережита и приготовлена. В Москве предстояло слить ее с текстом.

АНАТЭМА И ГЛУМОВ

Уже в 1909 году Немирович-Данченко говорил: «Я нахожу, что наш театр за последние годы отстал от своего назначения — идейности... Мы очень отстали от идей свободы, в смысле — от сочувствия страданиям человечества»¹.

В 1909 году Художественный театр поставил пьесу Л. Андреева «Анатэма». Неумение материалистически понять ход истории привело Л. Андреева к утверждению бессмыслицы существования, к анархизму, к попытке не социально, а «космически» охватить судьбы человечества. Вместо выяснения жизненно важного вопроса «что делать?» писатель требовал ответа на абстрактный вопрос «что есть истина?» Писатели этого типа привыкли «вскакивать на крошечные ходули маленького пророка». В своей трагедии «Анатэма» Леонид Андреев ставил вопрос о безнадежности борьбы против рока, о бесполезности добра, о бессилии любви, — словом, оперировал «вечными» категориями старой философии. Наряду с натуралистическими картинками жизни местечкового еврейства, точно перенесенного с окраин Гродненской и Могилевской губерний, в трагедии была дана полусимволическая фигура протестующего Анатэмы, «преданного заклятию» сатаны, стремящегося отнять у человека надежду, внушить ему неизбежность отчаяния, чтобы человек проклял самые истоки жизни. Цель Анатэмы — «поднять последним бунтом землю».

Чем могла увлечь андреевская пьеса режиссуру МХТ? Тяжело переживая отсутствие идейно-насыщенного, действенного репертуара, Немирович-Данченко на первых порах увидел в «Анатэме» «воплъ мировой нищеты», жажду «справедливости». Однако режиссура МХТ напрасно искала в этой декадентской пьесе глубокого социального содержания и прогрессивных идей.

Попытка театра переосмыслить пьесу в целом не удалась. Только Качалов сумел преодолеть надуманность и абстрактность образа и наполнить его живым и сложным психологическим содержанием. Рядом с качаловским Анатэмой ничтожным казалось то, что было дано Леонидом Андреевым. Образ качаловского Мефистофеля был признан «мировой фигурой», «скульптурой первоклассного мастера». «О гриме Качалова можно было бы написать целую книгу, — заявил один из рецензентов. — Откуда он взял эту страшную химеру? Кто такой этот Качалов, после которого не веришь, что могут найтись другие актеры, которым под силу будет поднять на плечах эту роль?»

Сила качаловского образа была в полном разрыве с «романтической» театральной традицией, со всякими приемами изображения «ветхозаветного» сатаны. Качаловский Мефистофель все время оставался на грани человеческого. Артист играл трагедию бунтующего человеческого разума, олицетворенного в прологе в образе сражающегося с небом Анатэмы, В дальнейших сценах этот «дьявол» выступал в черном сюртуке корректного адвоката Нуллуса. Бескровное, искривленное усмешкой лицо, уродливый череп, извивающееся тело, движения тигра или ящерицы, доходящий до тончайших вибраций голос — и вдруг сюртук и портфель адвоката. В качаловском образе

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 118.

отсутствовала мистика: его Анатэма был человеком, но только человеком с болезненно обостренной и бессильно протестующей мыслью.

Какие бы действующие лица ни были на сцене, смотреть надо было на Анатэму. Он приковывал внимание, он являл собой воплощенную дисгармонию, исступленную тоску по правде и одновременно беспощадное отрицание. В самой его ненависти сквозила жажда, чтобы в результате его дьявольской игры раскрылось торжество разоблачаемого им «добра». Это был воплощенный человеческий интеллект, раздираемый противоречиями. Качалов был страшен, когда он вел хоровод нищих, инсценированный Немировичем-Данченко в стиле Гойи.

Спектакль стал поводом для горячих споров. Зерно протеста в образе, созданном Качаловым, было налицо. В тесных пределах насквозь идеалистической пьесы Андреева оно, разумеется, не могло сказаться со всей силой. Но уже вскоре после премьеры, в гнезде черносотенства, в епархиальном доме, священник Колосов выступал публично с критикой этого спектакля. Лектор так увлекся, что цитировал наизусть некоторые места из пролога, для большей убедительности на экране, рядом со священными изображениями, Качалов — Анатэма, по выражению рецензента, «поражал набожных черносотенцев своим грешным видом». Реакция обличала в спектакле сознательное издевательство над основной христианской легендой (Давид Лейзер — Христос, встреча с нищими — вход Христа в Иерусалим и т. д.). Началась упорная борьба монархистов за снятие спектакля. Служители церкви соревновались в благонадежности, грозили обратиться к «его величеству». Победил духовный академик епископ Феофан. Спектакль был снят после того, как прошел с аншлагом 38 раз. Некоторые газеты ответили на запрещение «песенками Анатэмы», пародиями. Пестрели заголовки: «К ликвидации Анатэмы», «Анатэма разъяснен». А студенты засыпали Качалова письмами с выражением негодования по поводу снятия спектакля.

Леонид Андреев признал: «Качалов вступил со мной в борьбу и победил меня. Поставил своего Анатэму над моим. В моих словах он раскрыл новое содержание».

В связи с 50-летием со дня рождения А. П. Чехова, 30 января 1910 года, Качалов поделился воспоминаниями о писателе. На чеховском вечере он читал рассказ «Студент».

11 марта 1910 года в Художественном театре состоялась премьера комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Спектакль шел в блестящем ансамбле (Крутицкий — Станиславский, Голутвин — Москвин, Мамаев — Лужский, Манефа — Бутова, Городулин — Леонидов, Глумов — Качалов). Всех ошеломило разрушение Качаловым привычной традиции. Глумов всегда «числился» на амплу «романтического злодея», «мерзавца». Качалов эту роль переносил в план «трагикомедии», превращая Глумова в живого современника. Артиста волновало в этой роли «творческое» начало личности, «игра» Глумова, и свой замысел В. И. доводил до конца. «У меня была задача показать, — рассказывал он Н. Е. Эфросу, — что Глумов не только умен, но и очень талантлив... Глумов из тех натур, для которых жизнь —

увлекательная игра. Эта игра сильнее тешит его, чем правит им злоба на людей или забота о карьере. В основе Глумов — чуткий наблюдатель, улавливающий все смешное в окружающих людях»¹. В Глумове Качалов было больше всего ума и едкости, меньше всего — грубого пройдошества и зависти. В нем чувствовался талантливый эпиграмматист, автор язвительного дневника. Для него вся история проникновения в недра общества Мамаевых, Турусиных и Крутицких была азартной игрой. Глумов в исполнении Качалова прежде всего умен. Он честен только тогда, когда пишет дневник. Актер все время давал понять зрителю, что Глумов играет роль, и зритель наслаждался всеми оттенками этой «игры» — от смирения до сарказма, от растерянности до страстности. Качалов выдвигал в Глумове упоение успехом, удачей, риском. Надо вспомнить задорную качаловскую интонацию в сцене с Мамаевой: «На каких рысках я буду подъезжать к вам!» («Подъезжайте, подъезжайте!» — отвечала Мамаева.) Актер раскрыл в своем герое своеобразное саркастическое начало, когда Глумов в кабинете Крутицкого в почтительной позе предельного смирения, чуть склоняясь, тщательно повторял наизусть «сильно выраженные» мысли из «трактата» генерала, издевательски подчеркивая церковнославянское произношение некоторых слов: «... для успешного и стройного течения дел подчиненный должен быть робок и постоянно трепетен». Качалов лукаво обыгрывал тончайшими деталями виртуозное глумовское притворство, и зритель видел, какие «чертики» прыгали в глазах этого талантливого авантюриста. Исчезала ходульность ампула, качаловский персонаж становился много сложнее и интереснее традиционного «мерзавца». Живым реальным содержанием была наполнена вся роль. Чего стоила одна очень длинная пауза, которую Качалов и не собирался сокращать: это секунды, когда он ищет свой дневник и напевает, все усиливая темп. «Зритель следит за ним, настораживается в самом напряженном внимании, — вспоминал одесский критик, — так эта пауза правдива, пережита и богата подробностями. Это под силу только большому таланту». Обличительный монолог последнего акта Качалов проводил блестяще.

Позднее Качалов «переписал» этот образ, до конца убедившись в глубокой ответственности художника за то, что звучит со сцены и как воспринимает сценические образы молодежь. Трактровка Глумова 1910 года была результатом той творческой «игры», которой требовал ум молодого Качалова. Образ был блистателен, но и ответственность была огромна. Группа московских студентов писала Василию Ивановичу, что молодежь привыкла видеть в его образах «путеводную звезду»: «Качалов — Бранд, Качалов — Карено, Качалов — Тузенбах смутил нас, внес разлад в нашу душу, дав нам Качалова — Глумова. Зачем Вы заставляете нас сочувствовать Глумову против нашего желания, против совести? Вчера мы встретили Вас. Увидели близко — не на сцене — Ваши хорошие, правдивые глаза и поверили, что Вы поможете нам разобраться в сомнениях».

13 марта 1910 года в Художественном театре состоялся «капустник», на

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

котором, как отзвук снятия «Анатэмы», была дана мимическая сцена с участием «властей предержащих» и остроумная карикатура — похороны «Анатэмы».

В пародии на оперетку «Прекрасная Елена» Качалов, пародируя опереточного режиссера и антрепренера Блюменталь-Тамарина, играл Менелая, которого вынесли на сцену в «неудобоназываемой посудине». Был не только отмечен «тонкий комизм и благородный шарж» в исполнении этой роли, но и подчеркнуто, что лишь в суматохе «капустника» можно было не оценить по-настоящему этот очаровательный образ. После того как на этом «капустнике» дружным шиканьем было встречено известие об избрании в Государственную думу А. И. Гучкова, газета «Земщина» не забыла в нескольких словах упомянуть о «бездарной поре Художественного театра».

Весной 1910 года умер отец Качалова. В следующем году сестры Василия Ивановича переедут в Москву. Вильно понемногу начнет отходить в прошлое.

После весенних гастролей театра в Петербурге состоялись гастроли Качалова в Киеве и Одессе. Художественный театр разрешил ему эту поездку, так как он, единственный из ведущих актеров, не был пайщиком театра. Шли спектакли «Иванов» (Сарра — Смирнова, Шура — Веригина, Боркин — Курихин), «На дне» (Василиса — Смирнова, Сатин — Неделин), «Горе от ума» и «У врат царства» с Юрневой.

Большие театральные города встретили Качалова исключительно тепло: это был итог его десятилетней работы в Художественном театре. В это время провинция считала его признанным «премьером» Художественного театра, «крупнейшей звездой выдающегося художественного созвездия, каким, безусловно, является театр Станиславского и Немировича». В газетах писали о «великом свойстве таланта Качалова — простоте и особенной глубине», о близости его духовной организации Чехову, об отсутствии в нем традиционных черт «актерства», о разнообразии его репертуара и удивительном даре перевоплощения. «В Москве все влюблены в Качалова, он соперничает в популярности с Шаляпиным, — писал незадолго до гастролей один московский критик. — И успех Качалова — это не дешевый успех: он достигнут годами тяжелой работы»¹. Его называли «в подлинном смысле слова художником современности». «Как актер, Качалов охвачен тем трепетным чувством, что и современность, — ожиданием, — писал рецензент. — Актер Качалов ждет своей роли. Может быть, где-нибудь в неизвестности большое, настоящее дело готовится для него. Из-под маски чужой, безразличной роли глянет на вас страстно желанное лицо родного героя. Поэтому Качалов не только чарует, но и тревожит. Тревожит ожиданием и радуется предчувствием».

В следующем сезоне был намечен «Гамлет». Но К. С. Станиславский летом на Кавказе тяжело заболел и вынужден был по состоянию здоровья на зиму остаться в Кисловодске. «Гамлет» откладывался. С осени Вл. И. Немирович-Данченко предложил начать работу над «русской трагедией». Это была попытка инсценировать роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

¹ «Киевская мысль», 20 мая 1910 г.

ИВАН КАРАМАЗОВ

Репертуарная трагедия, пережитая Художественным театром в полосу реакции, заставила Вл. И. Немировича-Данченко в 1936 году в своей книге «Из прошлого» сказать: «Неувядаемое “На дне” непрерывно блестело в репертуаре, но то, что я назвал “горьковским” в самых недрах коллектива, таяло с охватившей Россию реакцией».

Работа над инсценировкой «Карамазовых» началась при участии почти всей труппы. Спектакли были отменены, репетиции шли и днем и вечером. В течение двух месяцев (110 репетиций) работа была доведена до премьеры (12 октября 1910 года).

Режиссеру казалось, что, отбросив всю «богоискательскую» сторону романа Достоевского, театр этим обезвредит вошедший в инсценировку психологический материал. Вот этот «очищенный» художественный текст, думал режиссер, вскроет, поднимет в душе актеров еще не тронутые театром «пласты»; «отечественные образы» дадут актерам импульс к творческому росту. Театр в те годы — в силу своей политической близорукости — упустил из виду, что художественная ткань романа Достоевского *едина*, и если даже из нее изъята наиболее чуждая и враждебная революции идейная ее часть, то теми же ядами, по существу, пронизан и весь остальной «сугубо психологический» материал, в целом сохраняющий авторскую мировоззренческую направленность. Режиссура была увлечена тем, что открывались возможности роста для актера, и не осознавала социальной опасности воплощения на сцене образов, в которых, как позднее писал Горький, Достоевский «изобразил две болезни, воспитанные в русском человеке его... тяжелой и обидной жизнью: садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста и — противоположность ее — мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием, не без злорадства однако рисуясь им пред всеми и пред самим собою»¹.

Когда думаешь о ролях Качалова, созданных им на материале романов Достоевского, прежде всего поражает его глубокий аналитический ум, позволявший ему не холодно, не рассудочно, а активно и темпераментно, с творческим азартом подчинять себе образ, переосмысливать его, когда он был ему не созвучен или интересовал его только какой-нибудь одной стороной.

«Я любил в Иване Карамазове его бунт против бога, навязанного человеку, как камень на шею, его страстную веру в силу разума, дерзновенно разрушающего все преграды на пути к познанию, — говорил Качалов. — И эта идея освещала для меня каким-то особенным светом каждое, пусть и страшное, переживание Ивана»².

Спектакль шел два вечера. Наиболее значительные для Качалова — Ивана сцены были перенесены во вторую половину спектакля. Во второй вечер образцом неповторимого сценического мастерства Качалова явилась сцена

¹ М. Горький. О «карамазовщине». Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., 1953.

² В. И. Качалов. Три образа. «Известия», 21 октября 1938 г.

кошмара («Разговор Ивана с чертом»). Хотя у Достоевского «черт» описан подробно — вплоть до лорнета, Качалов понимал, что дело идет о болезненной раздвоенности сознания Ивана, об его умственной одержимости, о кипучей и разрушительной работе мысли, об его внутреннем «споре» с самим собой, об острой борьбе между идеей торжества человека и «пошляческим» ее преломлением (вот этот «пошляк» внутри самого Ивана и был персонифицирован в образе «черта»).

Качалова волновала в этой роли трагедия острой критической мысли, не могущей найти путей к настоящему торжеству человека. Всей силой своей жизнеутверждающей личности он вступил в конфликт с тем подлинно «карамазовским», что вложил автор в своего героя. Качалов играл *своего* Ивана. Он пытался лишить, этот образ его социального нигилизма, его «беса плоти», его равнодушия к людям. Он обнажил сильный, хотя уже и отравленный ум 23-летнего «философа». Его Иван подлинно страдал, стремясь уничтожить в себе «карамазовское» наследие, он рвался к людям, к жизни из пут психической болезни.

Сцену кошмара Качалов проводил в реальном плане, превращая «диалог» в «монолог» Ивана. «Рампа совершенно потушена. Сцена освещается только неверным пламенем одинокой свечи на столе перед самоваром, от которого на заднюю стенку падает причудливая человекообразная тень. Входит Иван. Проходит между свечой и стеной, и опять на сцене ползет гигантская тень от него. И вся сцена кажется заполненной колеблющимися тенями; среди них намечается контур кресла, на котором Ивану мерещится черт»¹.

Монолог длился 32 минуты. Качалов одним собой заполнял сцену. Одиноким человек тихо говорил сам с собой перед колеблющимся пламенем свечи...

Но если в отдельные моменты спектакля Качалову порою и удавалось переводить образ в свой «качаловский», жизнеутверждающий план, то такие сцены, как «Третье свидание со Смердяковым» или «Суд», неизбежно погружали актера в болезненно-надрывный и беспросветно-мрачный мир Достоевского.

Как отнеслась к спектаклю печать? Либеральной критикой, разумеется, поднимался вопрос не о реакционности идейных концепций Достоевского. «Драка» разгорелась на почве споров о том, обескровила инсценировка роман или нет, имел ли тут место «вандализм» по отношению к автору. Дошло до того, что Художественный театр был назван «маленьким и жалким зверинцем», превратившим «кошмарнейшую симфонию Достоевского в отбивную котлету».

Никто в театре и в легальной прессе не осознал, что чем сильнее и талантливее была игра актеров, тем вреднее оказывался этот спектакль. Через три года после постановки «Братьев Карамазовых» Горький, протестуя против инсценировки романа Достоевского «Бесы», дал анализ подлинного образа Ивана Карамазова, каким он прозвучал на страницах романа, разоблачил «свободолюбие» Ивана, назвав его «Обломовым, принявшим нигилизм ради

¹ «Вестник Европы», 1910, XI.

удобств плоти и по лени». Горький показал, что «его “неприятие мира” — просто словесный бунт лентяя, а его утверждение, что человек — “дикое и злое животное”, — дрянные слова злого человека»¹.

Горький восстал против сценического воплощения «гнойных язв» «карамазовщины» и гневно заявил, что русский человек не таков, каким изображает его Достоевский. В противовес этому признание спектакля «Братья Карамазовы» частью буржуазной критики явно толкало Художественный театр к дальнейшему отходу от прежних, горьковских традиций и усиливало у его руководства тенденции аполитизма. Это был самый мучительный период в истории замечательного театра: шла борьба за его подлинную «жизнь в искусстве», за его роль в жизни народа. Горький и здесь отвоевывал Художественный театр для революции.

В том же сезоне, в связи с болезнью К. С. Станиславского, Качалов стал играть Ракитина в тургеневском спектакле «Месяц в деревне».

ПОИСКИ ХАРАКТЕРНОСТИ

28 февраля 1911 года была поставлена в Художественном театре пьеса Гамсуна «У жизни в лапах». Московская демократическая интеллигенция считала, что пьеса была недостойна того, чтобы ее играли Книппер, Качалов, Леонидов. Агония буржуазного общества была истолкована автором в биологическом, а не в социальном плане: человек — беспомощная щепка в водовороте жизни, он обречен, он «маленькая посиневшая искорка жизни», он на закате. «Пусть играют музыканты! Чтоб нам было весело, несмотря ни на что. Чтобы мы погибли, по крайней мере, на всех парусах!» — таков был лейтмотив пьесы. Спектакль рассматривался передовой критикой как «падение» Художественного театра, хотя и отмечали «маявинскую силу» в отдельных моментах исполнения. Зрителя захватывало исключительное по блеску, легкости и непринужденности исполнение Качаловым роли набоба Пер Баста. «Качалов не давал ни на минуту отвести от себя глаз», — писал один из рецензентов. Аргентинец с медно-красным, загорелым в прериях лицом, в мягкой широкополой шляпе, с седой гривой волос и молодым блеском глаз, этот набоб таил под обликом «европейца» кипучую кровь жителя прерий, натуру чувственную, искреннюю и непосредственную. Зрителя, хорошо знавшего Качалова по ролям мыслителей и борцов, поражала способность актера до такой степени отойти от своей индивидуальности. Некоторые находили, что Качалов здесь переступил даже меру нужного — «лишил Баста всякой элегии».

Как-то не замечали, что некоторые качества, которые в актерской индивидуальности Качалова обычно звучали чуть слышно, «акварельно», в образе Баста были подняты до зенита: такова его кипучая жизнерадостность, его веселое добродушие, грубоватый юмор. Простота внешних приемов покоряла зрителя в этом приподнятом, «гиперболическом», ярко театральном образе. А где-то в глубине теплились искорки качаловского обаяния. Может

¹ М. Горький. Еще о «карамазовщине». Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., 1953.

быть, именно поэтому Пер Баст своей непосредственностью, искренностью, широтой натуры выпадал в исполнении Качалова из круга хищников типа Гиле и Блюменшена и, продолжая оставаться человеком того же мира, точно все-таки не укладывался в буржуазно-обывательские рамки, точно дышал не совсем тем же воздухом, каким дышали они. Чем-то он все-таки разрушал их растленную «блюменшеновскую» мораль. Казалось, что этот образ находится вне качаловского репертуара, по сценическим приемам перекликаясь, пожалуй, только с первоначальным замыслом роли Глумова.

О Качалове в период весенних гастролей в Петербурге у студенчества сохранились теплые воспоминания. 11 февраля 1940 года в письме к Василию Ивановичу бывшие питерцы, муж и жена, врач и инженер, рассказывали: «1911 год. Старый Петербург. Зал бывшей городской думы. Вечер памяти Гаршина. Вы на эстраде. Высокий, стройный, белокурый. Читаете “Красный цветок”. Ваше выступление превратилось в яркую демонстрацию против самодержавия. Мы, тогда студенты, бесконечно Вас вызывали. Наконец в зал вошли городовые, стали тушить электричество. Нас всех выгнали».

Лето Качаловы провели вместе со Станиславскими в Бретани, и к началу сезона В. И. и К. С. вернулись вдвоем в Москву. Предстоял крайне трудный сезон. Новых ролей намечалось три: Каренин, Гамлет и Горский.

Спектакль «Живой труп» на сцене Художественного театра (23 сентября 1911 г.) был первой постановкой этой драмы Л. Н. Толстого. Театр был увлечен огромной художественной правдой, силой и простотой толстовского текста, подрывавшего самые основы старого строя. Для изголодавшегося по живой правде театра это был праздник искусства. Даже маленькие роли исполняли большие артисты. В Москве ждали, что играть Федю Протасова будет Качалов, индивидуальные данные которого могли бы помочь ему в этой роли. Но режиссерский план был иным. Перед Качаловым поставили задачу дать характерный образ «камергера, действительного статского советника 38 лет», Виктора Каренина, светского человека, бюрократа, о котором родная мать говорит: «Это гордая душа. Он был горд еще семилетним мальчиком. Горд не именем, не богатством, но горд своей чистотой...» Материал для лепки образа Каренина Толстой дал очень скупое. Кроме сцены у следователя, образ Каренина везде только намечен. А между тем это одна из наиболее ответственных ролей в пьесе. «Я считаю его очень скучным, но очень хорошим, честным человеком», — говорит о Каренине его антипод Федя Протасов.

Каренин как будто не способен ни на один поступок, ни на одно решающее слово Эта «замороженная душа» — продукт своего застывшего класса. Была опасность засушить роль, дать бесстрастную мумию, но пристальный взгляд Качалова разглядел в этом «гордом» человеке тоже какое-то микроскопическое «движение» на протяжении пьесы. Однако это «движение образа» ни в какой мере не разрушало ту скорлупу непроницаемой корректности, в которую заключен Каренин. Эту неблагоприятную и несимпатичную роль Качалов играл так, что перед зрителем везде был живой человек и именно тот самый Виктор Каренин, который, по его собственному признанию, чувствовал, что в его дружбе с Лизой Протасовой есть «маленькая искра чего-то большего, чем

дружба». Именно эта «маленькая искра» и обнажала его противоположность Феде: федины душа была объята пламенем, в котором сгорал мир Карениных и Абрезковых, Грим «камергера» был на редкость удачен, он попадал в цель. В каждой его позе, в выражении глаз, в походке безошибочно угадывался человек без огня. «Эти два грима, два портрета (Качалов и Станиславский) — они положительно гениальны! — восхищался рецензент. — Оба персонажа — сама жизнь. Я ломаю голову, устанавливаю имя — и не могу. Качалов похож на саратовского депутата Львова. Есть сходство и с П. А. Столыпиным, а, пожалуй, и с Криво-шейным». Какой контраст с трагической фигурой Феде представлял собой этот внешне подтянутый петербургский барин, никак не позволяющий себе «выйти из берегов»! Особенно выразителен был качаловский Каренин в сцене «величания» у цыган, где до души этого «камергера» так и не доходило обаяние песни Маши. Предельно выразительна была в эти минуты его молчаливая, корректная, негибающаяся фигура, как будто насильственно ввергнутая в круг живых, чувствующих людей, застывшая в неестественной позе. Образ был совершенен.

Когда в сцене у следователя Федя задавал чиновнику, получающему «по двугривенному за пакость», простые, ясные и правдивые вопросы, Каренин, этот человек без «изюминки», казался ушедшим в себя и в состоянии был выдать только какой-то мертвый «параграф»: «Я бы просил вас оставаться в рамках исполнения своих обязанностей». Здесь в суде, рядом с протестующим, мятущимся Федей Протасовым, Каренин и Лиза чувствовали друг в друге «родную» душу.

Одна сцена, когда по коридору суда проходили Абрезков — Станиславский и Каренин — Качалов, могла бы служить обвинительным приговором старой России. Это было явление большого искусства.

Часть театральной критики придерживалась мнения, что образ Каренина — продукт собственного творчества Качалова, и неизвестно, совпал ли бы он с толстовским образом, если бы тот был «дописан». Среди общего признания большой творческой удачи особняком прозвучало мнение человека, очевидно, задетого «замороженностью» качаловского камергера. Это был князь С. М. Волконский. Он утверждал, что Качалов разошелся с Толстым. «Помоему, — писал С. М. Волконский, — образ надо переписать, как говорят художники, переписать, не смущаясь». По-видимому, автор рецензии не мог принять интонации, в какой прозвучал у Качалова образ Каренина. Для нас это лишнее подтверждение его глубокой социальной правды.

ГАМЛЕТ

Постановка шекспировской трагедии была задумана Художественным театром еще в 1908 году. Художественное руководство принадлежало Станиславскому. Для участия в этой работе театра был приглашен английский режиссер Гордон Крэг задумал осуществить на русской сцене шекспировскую трагедию в духе своей декадентской, условной системы. Новая работа театра в печати заранее была встречена полемически. Потратив на постановку

«Гамлета» много сил и творческой энергии, Художественный театр не был удовлетворен результатом. Но то, что произошло в *процессе работы* над трагедией, представляет большой общественный интерес.

Обстановку на сцене Крэг предельно «упростил», довел до голой схемы, якобы для того, чтобы все внимание зрителя было устремлено на артиста. На самом деле из спектакля должна была быть изъята история, а живому человеку предстояло превратиться в марионетку в руках режиссера. Живопись на сцене заменялась архитектурой, ширмами и усиленным светом. Крэг настаивал, чтобы актер «играл, а не анализировал» Гамлет, по Крэгу, должен был противостоять «страшному миру, где копошатся залитые золотом, покрытые какой-то золотой мишурой чудища, полузвери, полузмеи, полужабы». Весь двор Клавдия представлял собою огромную золоченую пирамиду, у подножия которой в темном одеянии сидел Гамлет, отвлеченно трактованный Крэгом как «лучший человек», почти Мессия, воплощение высокого «духа».

Образ качаловского Гамлета шел вразрез с метафизическим замыслом Крэга, разрушал его изнутри. Органически не принимавший приемов условной игры, Качалов всем своим существом протестовал против метафизической символики постановки, чувствовал себя скованным безрадостной зависимостью от крэговских «ширм»: в сцене с тенью ему приходилось взбираться на высокий помост в тяжелом меховом плаще, свет резал глаза, большие масштабы сцены «Мышеловка» требовали крупных движений, подчеркивания мимики и интонаций. Все разрушало интимность и глубину реалистического исполнения. «Было такое чувство, — признавался Качалов, — точно я на площади. Я сразу заметил в себе, в своем актерском самочувствии, что меня тянуло к театральности, к условным сценическим выражениям подъема»¹. Актер создавал своего Гамлета в таких условиях, в которых все ему мешало, все ломало его огромное дарование художника-реалиста.

Почти четверть века спустя Крэг во время своего пребывания в СССР, вспоминая работу над Шекспиром в Художественном театре, все еще негодовал: «Они меня зарезали! Качалов играл Гамлета по-своему. Это интересно, это даже блестяще, но это не мой, не мой Гамлет, совсем не то, что я хотел! Они взяли мои ширмы, но лишили спектакль моей души. Качалов, как я ни старался его увлечь, играл Гамлета так, как если бы он был живым человеком»².

В сущности, сценическая площадка, на которой разыгрывалась шекспировская трагедия, была местом схватки двух враждебных мировоззрений, двух противоположных восприятий мира — мужественного качаловского реализма, крепнувшего в поисках человечности и простоты на сцене, искавшего живого, конкретного содержания образа, сквозь оболочку шекспировской трагедии прорывавшегося в современность, в сегодняшний день, и декадентского символизма Крэга. Гамлет — Качалов был русский Гамлет. «Слишком умный, слишком думающий», — возмущался Крэг. Качалов

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

² Н. Н. Чушкин. Гамлет — Качалов. «Театральный альманах», ВТО, 1947, кн. 6.

самой жизнью образа на сцене взрывал всю сложную архитектуру режиссера — «зодчего». Качаловский Гамлет был бы немыслим без великих традиций русской классической литературы. Творчество Качалова питалось мыслями Белинского, Чернышевского. Л. Толстого, Чехова, Горького. Качалов не только свел с котуры традиционного сценического Гамлета, «человека вечной устремленности ввысь», но и нашел его историческое место на стыке двух эпох.

Он играл Гамлета — студента Виттенбергского университета, человека, значительно опередившего свою эпоху. Актер ввел нас во внутренний мир Гамлета. Этот Гамлет вырывался далеко за пределы датского двора, сохраняя все исторические черты эпохи.

Острием этого образа актер разил современность, императорскую Россию с ее Полониями и Розенкранцами. Вместе с тем он сохранял историческое содержание образа. «Трагедия Гамлета, — говорил Качалов, — проклятие от двойного сознания: несовершенства жизни и невозможности обратить ее в совершенство. Не потому я, Гамлет, не могу восстановить гармонию, что слаба во мне воля. Гамлет — живой человек с очень нежными покровами. Он уже проникнут новым духом гуманизма. Он понял, что убийством ничего не восстановишь, не свяжешь распавшуюся связь времен. Таков источник его бездействия»¹. Качалов играл трагедию мысли человека волевого, но бездействующего в силу понимания безвыходности своего исторического положения. Он преодолел мыслью первобытный инстинкт убийства — месть. Ему ясно, что уничтожение Клавдия не изменит общего порядка вещей, что его, Гамлета, трагедия — только одно из звеньев «распавшейся связи времен». На сцене разворачивалась философская трагедия, трагедия разума, начинающего догадываться, как сложны причины, руководящие действиями отдельных людей. На протяжении всей трагедии актер раскрывал идею попорченного и оскорбленного человеческого достоинства. Валерий Брюсов писал: «Качалов сводит Гамлета с пьедестала, на который поставили его столетия. Но о Качалове — Гамлете можно говорить, как об определенном типе, созданном артистом»². Интимно раскрывая общественную драму Гамлета, Качалов оставался трагическим героем: «Бледное, чеканное лицо, обрамленное длинными волосами. Лицо аскета и философа, — вспоминал рецензент, — и вместе с тем лицо актера, где каждый мускул нервно ждет своей очереди, своего выхода, — лицо Качалова».

Вся методология создания образа, вся человечность и простота качаловской передачи роли Гамлета были молчаливым сопротивлением традиции и рутине не только на сцене, но и в жизни. От него требовали «подъема ненависти, ужаса, самобичевания и затем безнадежной прострации духа», — словом, всякой метафизической чепухи, заштампованного традиционализма, которому противостояло даже лицо качаловского Гамлета, полное мысли, «хорошее, умное, тонкое, северное лицо». От Качалова ждали сценического пафоса,

¹ Н. Е. Эфрос. В. И. Качалов, 1919.

² В. Я. Брюсов. «Гамлет» в Художественном театре. «Ежегодник императорских театров», 1912.

судили об его игре в традициях архаической эстетики, и хотя на генеральной репетиции его провожали бурей оваций, поверхностная либеральная критика не умела оценить все новаторское значение этой качаловской роли. «Бескровный», «вялый», «неинтересный», «потухший», «придушенный» — эпитеты сыпались один за другим. Актеру пришлось принять на себя лавину колких, продуманных и непродуманных упреков и осуждений. В стиле качаловской игры видели не замысел актера, а холодок и отсутствие темперамента. Какое-то опасное направление ощутили в этом сценическом образе охранители устоев. Очень зло ошестинились «Новое время» и «Московские ведомости». «Одежда Гамлета немного походила на подрясник, а сам Гамлет напоминал Григория Отрепьева, но без порывистости пушкинского героя, — Хострил Бен. — Одно хорошо: Качалов воплощает настоящего принца крови, он царственная особа и внушает к себе уважение». «У него не оказалось даже тени нужного здесь темперамента, ни искры огня, души. “Ударить по сердцам с неведомой силой” ему никогда не удастся...» — злобствовал Н. Ежов. Эти несколько завуалированные выпады против всей системы Художественного театра и явные — против Качалова были, естественно, вызваны огромными победами театра в области критического реализма, в области проникновения в русскую действительность. Большое, человеческое искусство пугало реакционеров, его старались не понимать — пусть лучше сцена остается «украшением» жизни. Ничего принципиально нового в исполнении Гамлета Качаловым не видели. Привыкли к Гамлету-неврастенику, а не мыслителю.

Суть трагедии Гамлета — Качалова не в его личных несчастьях, — они воздействуют на него недолго. Скорбь и гнев его вызывает раскрывшаяся перед ним реальная действительность. Этот русский Гамлет бичевал не только змеенышей датского двора, но и тот мир, который окружал его за пределами театральных стен. Наиболее чутких критиков возмущали крэговские ширмы, мешавшие этому «превосходному Гамлету» дать «еще более удивительную, трогательную и увлекающую своим благородством фигуру».

В этой работе Качалова некоторые зрители видели мощный шаг театра вперед: он дал *«правду о Гамлете»*. Актер увлекал зрителя не «голым» темпераментом, а глубиной дум, силой гнева. «Ангелоподобный субъект» был превращен в человека. Сцена с книгой, — прощание с Виттенбергом, — была названа «гениальной». Наиболее выразительной, действенной казалась гневная сцена с флейтой и сцена с актерами. Отмечали сдержанность в чеканке слов, в гриме, в интонации. Качалов — Гамлет редко позволял себе безудержный порыв, но чем это было реже, тем убедительнее. Внимательный зритель находил, что качаловское искусство владения паузами здесь доведено до совершенства и что самое сильное его оружие — ирония.

Несмотря на бурные вызовы на генеральной репетиции, Качалов по-своему расценивал результаты работы. Он мечтал о простоте, об интимности исполнения роли, а в крэговских ширмах не имел возможности даже прислониться, присесть. Кто-то из рецензентов и так упрекнул его, что сцену с Офелией он вел, «от начала до конца прижавшись к стенке».

«Сомнительный успех Гамлета. Сезон трудный, но интересный», —

записал Качалов в своем дневнике.

Только постепенно работа Качалова над Гамлетом была оценена по достоинству. Уже в наши дни критикой были раскрыты в качаловском Гамлете не только скорбь и гнев, но и глубокое национальное звучание.

Тургеневский спектакль (5 марта 1912 года) в Художественном театре злые языки называли «реваншем» за «Гамлета». В миниатюре «Где тонко, там и рвется» с блеском раскрылось комедийное дарование Качалова.

В комедийном мастерстве Качалова отсутствовали какие-либо внешние эффекты. Во всем поведении Качалова — Горского сквозила легкая, чуть капризная, не всегда уверенная в себе ирония. У этого тургеневского героя нет исключительных «печоринских» качеств, и потому у него отсутствуют тот размах, та требовательность к жизни, те резкие повороты, та острота социальных противоречий, которые свойственны лермонтовскому герою. Но подтекст роли чуть похож — то же неумение найти применение своим интеллектуальным данным, осуществить «назначение высокое». В романе Горского с Верой, в этой «битве на шпагах», его влечет ускользающий призрак «счастья», которое его все равно не утолит. При обычной раздвоенности людей 30 – 40-х годов в нем сочетаются холодок мысли, острая наблюдательность с мгновенной взволнованностью и заинтересованностью, но страх оказаться «болваном», непобедимый эгоизм убивают готовность отдаться чувству. Качалов виртуозно передавал этот переход от настороженности к увлечению игрой, риском, скольжением на острие ножа.

Музыкальность этого тургеневского спектакля (особенно сцена у рояля) была доведена до совершенства. В оценке исполнения роли пестрели эпитеты: «стильно», «легко», «красиво», «умно», «превосходно», «великолепно». Зритель наслаждался тончайшим мастерством актера.

Качалов создал иронический образ Горского, нигде, однако, не доводя иронию до сарказма. Он обнажал его сердечный холод, его эгоцентризм, но не скрывал его ума, обаяния и мягкого юмора. Склонность Горского к безжалостной игре с человеческой душой В. И. смягчал (его обвиняли в «облагораживании» образа). Зато он тонко издевался над своим героем к финалу комедии, когда холодок Горского сменялся досадой, горечью и даже легким раздражением.

Всегда и неизменно едкий по отношению к Качалову «нововременец» Н. Ежов и тут захлебывался желчью: «Качалов в роли Горского был великолепен. Вот он каких дел мастер, — не то, что Гамлет или Чацкий!»

На «капустнике» Художественного театра 14 марта 1912 года к одному из самых острых номеров программы публика была подготовлена предуведомлением: «В. И. Качалов, бывший артист Художественного театра, в 1909 году, разочаровавшись в театре, переехал в Мадрид, где, увлеченный боем быков, под руководством А. А. Стаховича (теперь директор Художественного театра), сделался эспадой». В афише было указано: «Бой быков в Севилье (впервые на русской сцене). Постановка при ближайшем участии знатоков Испании Вл. И. Немировича-Данченко и П. П. Кончаловского». Зрительный зал надрывался от хохота, когда Качалов в зеленом костюме эспады сражался с

быком на «севильской арене».

После весенних гастролей в Петербурге Качалов участвовал в поездке театра в Варшаву, Киев и Одессу. Играли «Живой труп», «Три сестры», «Карамазовых», «У врат царства».

ТРУДНЫЕ ГОДЫ

В годы перед Великой Октябрьской социалистической революцией русское буржуазное искусство переживало период идейного распада. «Время от 1907 до 1917 года было временем полного своеволия безответственной мысли, полной “свободы творчества” русских литераторов, — писал Горький. — Свобода эта выразилась в пропаганде всех консервативных идей западной буржуазии...»¹

Кризис буржуазного искусства остро ощущался и передовыми деятелями Художественного театра. Он отражался прежде всего на репертуаре театра, на выборе таких пьес, как андreeвская «Екатерина Ивановна» (премьера 12 декабря 1912 года). Авторский замысел этой пьесы был социально порочен, и режиссура, мечтавшая найти материал для серьезного спектакля, оказалась перед текстом, который не поддавался переработке. После Бранда и Гамлета Качалову пришлось играть лишенную плоти и крови роль депутата Государственной думы Стибелева, чье участие в общественной жизни зрителем никак не ощущалось. В пьесе были только «функции ревности, мести и раскаяния». Из этих повисших в воздухе «функций» надо было создать что-то свое. Наиболее общественно-чуткие зрители негодовали: «Отдать неумную и неинтересную роль гордости своей, превосходному актеру Василию Ивановичу Качалову!» В. И. в этой роли блестяще разрешил ряд сценических задач. Сама качаловская индивидуальность прикрывала пустоту роли. Но для чего нужна была победа, ничего не дающая ни уму, ни сердцу? К счастью, пьеса провалилась — это было свидетельством роста известной части публики.

Весной были гастроли Качалова — Тула, Калуга, Тверь, Ярославль. После поездки с Художественным театром в Петербург В. И. гастролировал летом в Одессе и Киеве. Здесь он играл в «Одиноких» Гауптмана вместе с М. Ф. Андреевой.

В том же 1913 году Качалов через своего гимназического товарища познакомился с О. Н. Мицкевич, женой ссыльного большевика Сергея Ивановича Мицкевича (впоследствии директор Музея Революции в Москве). Было решено, что ввиду постоянных ссылок отца и перегруженности общественной работой матери, 12-летний Валя Мицкевич будет жить и воспитываться у Качалова вместе со своим ровесником Вадимом. Постепенно мальчик крепко врос в качаловскую семью. С сыном Качалова они жили, как братья, до самого окончания школы в 1919 году. Юношей В. С. Мицкевич работал библиотекарем у В. И. Ленина. В последнее время был на большой уральской стройке, где и умер в 1948 году.

¹ М. Горький. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, М., 1953.

В сезон 1913/14 года Качалову предстояло тяжелое испытание — роль Николая Ставрогина в инсценировке романа Достоевского «Бесы». Спектакль был почти готов, когда в печати появился гневный протест М. Горького против инсценировки в Художественном театре этого романа, представляющего собой злостный памфлет на русское революционное движение 60-х годов. Это «представление» великий пролетарский писатель считал «затеей сомнительной эстетически и безусловно вредной социально». В открытом письме в редакцию газеты «Русское слово» Горький писал: «... прислушайтесь к голосам современной молодежи, — нехорошо на Руси, господа! Не Ставрогинных надобно ей показывать теперь, а что-то другое. Необходима проповедь бодрости, необходимо духовное здоровье, деяние, а не самосозерцание, необходим возврат к источнику энергии — к демократии, к народу, к общественности и науке»¹.

Художественный театр в эти тяжелые годы действительно попал в тупик и, возможно, навсегда утерял бы свой путь передового театра страны, если бы не Великая Октябрьская социалистическая революция, которая, по выражению Вл. И. Немировича-Данченко, как прожектор, ярко осветила пути русского революционного искусства. Отсутствие ясного мировоззрения было причиной усиления политической близорукости руководителей театра по отношению к Достоевскому, докатившемуся в свое время до союза с победоносцевской реакцией. Театру все еще казалось возможным отсечь от романа политически реакционный материал и сохранить для сцены его якобы «обезвреженную» художественную ткань.

Письмо Горького выросло в большое политическое событие. Общество было взбудоражено. Горький решительно бичевал сторонников аполитичного искусства. Он писал: «Пред нами — огромная работа внутренней реорганизации не только в социально-политическом смысле, но и в психологическом... Нам больше, чем кому-либо, необходимо духовное здоровье, бодрость, вера в творческие силы разума и воли»². Театр спектакля не снял, опираясь на «высшие запросы духа», и еще раз обнаружил этим свою политическую слепоту.

Качалов понимал, что его творческий труд заранее обречен на неудачу. Ставрогин, этот живой мертвец, был насквозь враждебен органически здоровой, ясной, жизнелюбивой, глубоко гуманной душе Качалова. Образ Ставрогина был задуман Достоевским как образ «сверхчеловека», насквозь опустошенного, сотканного из крайностей бессильной, парадоксальной мысли и побуждений разнузданной плоти, человека, потерявшего себя и зашедшего в тупик. Все в этом образе было до конца чужим Качалову. Его внутреннее самочувствие подсказывало ему, что из роли ничего не вышло. Творческая задача, поставленная перед ним, была неразрешима. Психиатр Н. Н. Баженов утверждал, что роман «Бесы» без психиатрического ключа почти непонятен.

¹ М. Горький Еще о «карамазовщине». Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24, М., 1953.

² М. Горький О «карамазовщине». Там же.

«Неподвижный, не реагирующий на внешние раздражения, с бесстрастно устремленным куда-то взором, Ставрогин может быть принят за сумасшедшего, но разве тихий сумасшедший интересен для сцены?» — спрашивал, рецензент. Без реального жизненного материала актер отступал перед невыполнимой задачей. Оставалось «искусство молчания». Маска скуки и бесчеловечной холодности, манера молчать и слушать оказались достаточными, чтобы некоторые критики сделали вывод, что Качалов в Ставрогине дал «изысканнейший продукт» деградирующей буржуазной «культуры»: «Ставрогины даже не замечают, как они ходят по живым людям, смотрят на них, как на дрова в печи, скрывают под утонченностью барина самое холодное, равнодушное презрение ко всему»¹.

Весной и летом 1914 года Качалов гастролитировал в Курске, Воронеже, Тамбове, Козлове, Петербурге, Киеве. В концертах выступал с чтением сцены Грозного и Гарабурды («монтаж» из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»), «Альпухары» Мицкевича, стихов Пушкина, Блока, Тютчева. Потом выехал за границу лечиться, вместе со Станиславскими В Мариенбаде их застало объявление войны. В интересных воспоминаниях К. С. Станиславского и Л. Я. Гуревич² подробно рассказана история их возвращения домой. Качалов остро переживал разразившуюся мировую катастрофу, в причинах которой он в то время еще не мог разобраться. Художественный театр сосредоточился в это время на русской национальной классике, не допуская на свою сцену шовинистических пьес. Качалову предстояла большая работа в пьесах Грибоедова и Пушкина.

В сезоне 1914/15 года было возобновлено «Горе от ума», весной состоялась премьера «Каменного гостя». «Радость от возвращения на родину, — записывает Качалов в дневнике в конце сезона. — Неудача в Чацком, еще хуже — в Дон Жуане».

В связи с реставрацией спектакля «Горе от ума» в 1914 году С. Н. Дурылин писал о Чацком: «“Горе” углубилось, но свежесть, непосредственность чувства осталась прежними». Качалов отметил в дневнике: «Возобновлено “Горе от ума” — опять в очках, опять без успеха». Акценты режиссурой были расставлены те же.

В пушкинский спектакль 26 марта 1915 года Художественный театр включил «маленькие трагедии»: «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Критика вынесла спектаклю обвинительный приговор. Так и писали: «Провал пушкинского спектакля в Художественном театре». Некоторое исключение делали только для «Каменного гостя». Даже друзья театра находили пренебрежение к «державным правам» пушкинского стиха, излишнюю насыщенность «переживанием», отсутствие гармонического единства содержания и формы. Наиболее «пушкинской» частью вечера был

¹ Н. Россов. Достоевский в Художественном театре. «Театр и искусство», 1913, № 47.

² К. С. Станиславский. В немецком плену. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.; Л. Я. Гуревич. «Возвращение домой». «Русская мысль», 1914. № 10 – 11.

признан «Каменный гость», особенно третья и четвертая картины. Говорили, что только у Качалова и звучит пушкинская речь. Но его толкование Дон Гуана было отвергнуто единодушно: он играл не пушкинского Дон Гуана, а своего: «Не того, который избрал источником наслаждения женщин, а того, которому важнее всего — преступить запрет», — говорил Качалов Эфросу. В результате работы В. И. признался: «Я хотел победить поэта. Я оказался побежденным». Своеобразный качаловский замысел был мало кем понят. Спор шел о степени «искрометности» этого Дон Гуана и о приемах игры.

Если Ал. Бенуа находил, что «вряд ли можно увидеть на сцене более влюбленного и более правдивого Дон Жуана, чем Качалов», то большинство рецензентов состязалось в остроумии, угадывая «национальность» этого севильского обольстителя: «Скорее швед, чем пламенный испанец...», «Разве такие обольстители бывали у вдов испанских командоров?» Исполнитель был назван «испанцем из Тверской губернии», «ибсеновским героем», тургеневским Рудиным и, наконец, «эскимосом». Иронизировали по поводу утрированного холодка исполнения. Были критики, которые поняли стремление Качалова к максимальной простоте и жизненности на сцене, «без кастаньет и тореадорства»: «Много ли актеров, кроме Качалова, так победили бы дешевый соблазн “пошикарить” у Лауры, поэффектноничать на поединке “изящной небрежностью”, блеснуть привычкой к дуэлям?»

На студенческих вечерах в пользу землячества и на концертной эстраде Качалов в эти годы читал стихи Пушкина, Некрасова, Тютчева, Блока, сцены из трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», «Тройку» Гоголя, пролог из «Анатэмы», «Ярмарку в Голтве» Горького, «Студент» и «В ссылке» Чехова, сцену «кошмара» из «Братьев Карамазовых». С осени 1915 года Ракитин в спектакле «Месяц в деревне» совсем перешел к Качалову.

В годы войны К. С. Станиславский заинтересовался драмой А. Блока «Роза и Крест». Завязалась переписка с автором, состоялся ряд встреч, началась большая работа, которая так и не была доведена до конца. Качалов репетировал сначала Бертрана, потом Гаэтана. Был очень занят и драмой Блока и старыми ролями. Играл четыре-пять спектаклей в неделю. Уже начинались его бронхиты, с которыми он справлялся пока довольно легко. Драма Блока его взволновала, остальной надвигавшийся на него репертуар мучительно тяготил. «От Л. Андреева отделался, от Мережковского — тоже», — писал он в Петроград. Но это было напрасной надеждой. Каким-то «совиным» победоносцевским крылом, по вещему слову А. Блока, легла на Художественный театр пьеса Мережковского «Будет радость» (премьера 3 февраля 1916 года). Пьеса, фальшивая исторически, раздувавшая элементы «богоискательства» в среде предреволюционной студенческой молодежи, искажавшая проблему «отцов» и «детей», была к тому же бездарна. Тягучий фельетон о «больной России» в годы, когда страна переживала революционный подъем, был удручающе оскорбителен. В основе лежала клеветническая концепция — «будущее принадлежит сочетанию общественного начала с религиозным». Ни намек на «радость» в труппе Художественного театра не было.

Качалову пришлось играть Федора Краснокутского, молодого психиатра с «усмешечкой», человека с печатью Достоевщины, с философией самоубийства как проявления «своеволия». Качалову этот персонаж был враждебен. И это чувствовала публика. «Не веря, никого не уверишь», — угадал рецензент. «Качалов явно не хотел играть», — писал другой.

В предоктябрьские годы глубокие классовые противоречия в России привели к резкому обострению классовой борьбы и в искусстве. Философия и эстетика декадентства означали отказ от наследства революционных демократов, приводили к реакционному искажению действительности. Художественный театр оказывался в тупике. В речи на торжественном заседании в день 40-летнего юбилея МХАТ Вл. И. Немирович-Данченко сказал: «Мы все сейчас великолепно сознаем, что если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло»¹.

Антинародному искусству противостояло творчество М. Горького, сыгравшего такую огромную роль в истории Художественного театра.

II

ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Качалов принадлежал к группе тех «стариков» МХАТ (в 1917 году ему было 42 года), силами которых создавался этот театр, он был его ведущим актером. Идейное звучание основных сценических образов Качалова оказывало глубокое влияние на передовую молодежь. Образы мыслителей и борцов, создаваемые Качаловым (Тузенбах, Трофимов, Чацкий, Бранд), помогали этой молодежи общественно расти и вооружаться для борьбы. Эти образы были насыщены крепкой верой в «грядущую бурю» и убеждением, что «так дальше жить нельзя». Актер, сформировавшийся в среде дореволюционного петербургского студенчества, выдвинутый в начале своего пути общественностью Казани и Саратова, нашедший полное применение своим творческим силам в театре Станиславского и Немировича-Данченко, Качалов всем своим прошлым был подготовлен к тому, чтобы стать подлинно советским актером. В апреле 1917 года — в период между Февральской и Октябрьской революциями — он писал в Петроград: «Прежде, до революции, пробежал газеты в 5 минут, а теперь трачу на это иногда по 2 часа. Читаю “Правду”, эсдековские и буржуйные. Читаю и потом еще думаю о прочитанном. Часто склоняюсь к большевизму и не боюсь даже гибели “Государства Российского”, а большевизм к этому ведет. Пускай! Вот только увидеть бы, что будет на развалинах. И тут бывает досадно, что стар».

Качалов осознавал, что история не знала в прошлом такого глубокого рубежа, такого коренного перелома во всех областях общественной жизни, который произошел в результате победы Великой Октябрьской

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Статьи, речи, беседы, письма, стр. 152.

социалистической революции. Он упорно и взволнованно думал о роли искусства в социалистическом обществе, о задачах, которые стоят перед советским театром, о новом зрителе, об ответственности художника перед народом. Он жадно впитывал в себя все то новое, что внесла революция в жизнь.

Впоследствии Качалов вспоминал большой вечер в Колонном зале Дома Союзов ранней весной одного из первых лет Октября: «В артистической комнате оживление: В. И. Ленин с Горьким. Алексей Максимович поворачивается ко мне и говорит: “Вот спорю с Владимиром Ильичом по поводу новой театральной публики. Что новая театральная публика не хуже старых театралов, что она внимательнее, — в этом спора нет. Но что ей нужно? Я говорю, что ей нужна только героика. А вот Владимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда”»¹.

Качалову мерещились грандиозные образы — от Эдипа до Фауста. В апреле 1918 года он впервые выступил в «Манфреде» Байрона, в сопровождении симфонического оркестра. Эту романтическую трагедию Качалов переводил в почти реалистический план. Он не читал — он играл. Сцену с Астартой он лишал всякой мистики: он видел ее в своих воспоминаниях и говорил с ней, как с живой женщиной. На подмостках, в обстановке Колонного зала, во фраке он решался сыграть даже смерть Манфреда. В сочетании с музыкой Шумана, исполняемой симфоническим оркестром, монологи Манфреда звучали очень сильно. Эта качаловская работа была первым шагом к «Эгмонту». Он впервые выступал в трагедии вне стен родного театра — без декораций, грима, костюма. Он не терял внутренней насыщенности образа в условиях, ставивших его речь в прямую зависимость от оркестра. Глубина его реалистического дарования, творческий подъем актера покоряли зрительный зал, и зритель готов был видеть и горный пейзаж, и встречу на крутизне Манфреда с альпийским охотником. В качаловском исполнении этой философской трагедии звучало не отчаяние потерявшего почву человека, а пафос разрушительной любви и ненависти Манфреда.

В театр шел новый, массовый зритель. Он заполнял и залы клубов, требовал нового, интересного, волнующего материала для размышлений. Работать для этого зрителя было радостно. Советуясь как-то относительно своего репертуара с организаторами концертных выступлений в рабочей аудитории, Качалов услышал по поводу какого-то художественного отрывка отзыв молодого рабочего: «Металлисты поймут, а текстильщики нет». В. И. потом часто с особенной теплотой вспоминал эту подробность, угадывая в оценке точное знание общего культурного уровня рабочих разных профессий. Питая огромный творческий интерес к новому зрителю, он был особенно взволнован весной 1919 года приемом спектакля «У врат царства» рабочей аудиторией Подмосковья (Орехово-Зуево). Текст гамсуновской пьесы не был еще тогда переделан Качаловым, но сценические образы Карено, Иервена и Хиллинга в исполнении артистов Художественного театра настолько

¹ «Труд», 21 июня 1936 г.

убедительно говорили сами за себя, что рабочие правильно поняли всю концепцию спектакля, встретившего у них удивительно теплый, даже восторженный прием. О Карено они сказали «Это наш».

В июне 1919 года предстояли гастроли части труппы Художественного театра в Харькове. Перед поездкой был возобновлен «Дядя Ваня» с Качаловым — Астровым. Во время гастролей произошла катастрофа: вся группа актеров была отрезана от Советской России деникинской армией, взявшей Харьков. Начались вынужденные трехлетние скитания по югу России, Балканам и Средней Европе. Тоска по родине во многом способствовала созреванию Качалова как советского актера. Когда связь с Москвой была восстановлена, он писал: «... никакого “счастья” для меня здесь нет. Очень тянет в Россию. Сейчас весна у вас, настоящая, упорная, постепенная, всё дня прибавляется, — не то, что здесь: ein, zwei, drei — и готово, меняй штаны, снимай пальто. Уже лето. Никакой весны и зимы не было. Ерунда какая-то. А у вас теперь не пройдешь, не проедешь. Реки на улице. Из дворов вонь страшная. А я бы и вонь вашу московскую понюхал бы с благодарностью. Конечно, я очень русский и без России тоскую. Зато Москва без меня, театр без меня может жить, совсем не тоскуя. Театр не только может, — он *должен* жить без меня. Я хочу застать его живым и сильным».

В. И. получал письма от товарищей по театру, в которых говорилось, что театр видит в нем опору. Это чувство ответственности волновало его тем более, что он считал, что дело не в нем, — не в отдельном актере, а в самом существе театра, в его органической идейной перестройке. «Не во мне та живая вода, которая могла бы его воскресить», — прибавлял он.

29 мая 1922 года Качалов вернулся в Москву.

«Я в России! Я в Москве! Я в русском искусстве, в великом, настоящем русском искусстве! — взволнованно писал в эти дни Качалов. — Какое счастье приобщиться, почувствовать связь с этим искусством, почувствовать, как в твои запыленные легкие вливаются струи свежего, весеннего искусства. Всей моей душой верю, что никакие опасности не грозят русскому театру, когда его держат такие чистые и крепкие руки».

Качалова с семьей устроили очень уютно в верхнем этаже маленького флигеля во дворе Художественного театра: три крохотных комнатки и кухня. В. И. сейчас же перевез к себе из Кунцева обеих сестер, к которым всегда относился с огромной нежностью и заботой, и с тех пор они жили с ним до конца жизни. Он очень любил эту свою квартирку и театральный двор с собаками и курами и с грустью расставался с этим гнездом в конце декабря 1928 года при переезде в Брюсовский переулок. В. В. Шверубович вспоминает, как в первые дни после возвращения они шли с Василием Ивановичем по московским улицам. Из уличной толпы до Качалова донеслись строки есенинских стихов. Радостно-приподнятый, он сказал сыну:

— Слышишь? Есенин!

Тогда он еще не был лично знаком с поэтом, но возил с собой повсюду в чемодане книжки стихов Блока и Есенина.

И в первых своих выступлениях в Художественном театре летом 1922 года

он читал стихи о родине Блока и Есенина. В июне и июле он играл сцены из «Гамлета» (сцены с королевой и с Розенкранцем и Гильденштерном), «На дне» и «У жизни в лапах». Читал в концертах речи Брута и Антония, пролог из «Анатэмы», «Кошмар» из «Братьев Карамазовых», стихи Пушкина, Блока и Есенина.

Он дышал русским искусством и неохотно рассказывал о заграничных театрах: «Едва ли не самый сенсационный спектакль берлинского сезона — “Приключения капельмейстера Крейсера”, инсценировка сказки Гофмана. Грустно! Не хочется делиться впечатлениями. Неблагополучно в берлинских театрах. Большие достижения в технике сцены, почти чудеса в постановочных ухищрениях и нет духа живого ни в актере, ни в режиссере. В этой гофманской инсценировке чуть ли не 40 картин идут на протяжении всего двух часов. Скучно! Все тот же старый, омертвелый, заштампованный, тяжелый пафос».

В конце лета недели три Качалов с сыном прожили в Алексине у Эфросов, где отдыхала и Студия Малого театра. В. И. был окружен там большим вниманием и любовью студийной молодежи.

ПОЕЗДКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА ПО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ И АМЕРИКЕ

Уже весной 1922 года Художественный театр стал готовиться к заграничной поездке 14 сентября вся труппа во главе с К. С. Станиславским выехала из Москвы.

Начало путешествия В. И. описывал так: «Скучно без Москвы. Скучаю самым настоящим образом. Утешаюсь работой, мечтой о Федоре. Чудесный, необыкновенный Петербург! Умилен был и взволнован, хотя мало его видел. Все-таки побегал, потоптал траву на Екатерининском канале и проваливался в лужи торцовые. Даже в ожидании парохода у Николаевского моста пробежался по Васильевскому острову».

Поездка МХАТ была триумфом русского советского искусства. «Мхатовцы продемонстрировали всему миру, что советское искусство — самое передовое и яркое. Двухлетнее турне театра по странам Западной Европы и Америки не только утвердило славу гуманистического русского искусства, но и утвердило перед лицом всего человечества, что лучшие люди искусства солидарны с партией большевиков, что лучший театр в мире идет в ногу со своим народом»¹.

После пышной встречи и исключительного успеха МХАТ в Берлине, на прощальном литературном вечере в переполненном «Марморзале» на две с половиной тысячи зрителей одно появление на эстраде Станиславского, Качалова, Москвина, Грибунина вызвало энтузиазм. В Праге начали играть 20 октября. Внимание общества, особенно деятелей искусства, было трогательно. Чествование Художественного театра проходило в необыкновенно теплой атмосфере. 28 октября, в четвертую годовщину со дня возникновения Чехословацкой республики, москвичи поднесли Виноградскому театру в Праге

¹ Э. Стилгис. Передовой театр мира. «Советская Латвия», 27 октября 1948 г.

венки. На прощанье 31 октября шел спектакль «Три сестры» по сильно пониженным ценам для малоимущих слоев населения. В. И. интересовался московскими постановками Немировича-Данченко. О себе сообщал: «Выучил и начал читать Маяковского — “Приключение на даче — с солнцем” (это в сборнике “Лирень”). На публике еще не пришлось читать, но в компании интимной, говорят, хорошо читаю. Даже строгие судьи одобряют».

Так началась работа Качалова над творчеством талантливейшего поэта нашей советской эпохи. С годами Маяковский занял огромное место в творческой жизни Качалова. В. И. не только сам был увлечен поэзией Маяковского, но как-то естественно стал ее пропагандистом. Работа Качалова над произведениями Маяковского, отличавшаяся глубиной их понимания и мастерством исполнения, явилась крупным вкладом в дело развития социалистической культуры.

Театр задержался в пути, а в Загребе его ожидала в это время восторженная встреча «многотысячной толпы, чуть ли не весь город собрался навстречу, неся охапки цветов»¹. Энтузиасты этого хорватского города, проведя бессонную ночь на вокзале, приветствовали москвичей, как ближайших друзей. Пребывание МХАТ в Загребе было овеяно ни с чем не сравнимой поэзией и восторгом, которым был охвачен зрительный зал.

14 ноября в Загребе Качалов впервые сыграл Гаева в «Вишневом саде», а 17 ноября была премьера «Царя Федора» в новом составе — со Станиславским, Качаловым и Пашенной. «Качалов был хорош, очень хорош и интересен в разработке роли, играл очень-очень хорошо», — сообщала О. С. Бокшанская Вл. И. Немировичу-Данченко. Парижский сезон начали с «Федора» 5 декабря. Париж всегда занимал в душе Василия Ивановича особое место. Он любил самый город, улицы, воздух Парижа, ритм его жизни. 18 декабря В. И. писал: «Приближается Америка, безрадостная, холодная, неудобная, и я с каждым днем все больше начинаю тосковать по Москве. В Загребе жилось хорошо, сравнительно тихо и спокойно, а здесь, в Париже, страшно устаю от “публичности” и радуюсь только, когда один попадаю на парижскую улицу. Упоительнейший город! Играю здесь Федора. Говорят, хорошо. Очень удался грим».

Путешествие по океану в письме от 2 января 1923 года он описывал так: «Вот мы и подплываем к Америке. Говорят, в бинокль уже видна земля. А мне не хочется смотреть, и жаль, что она видна. Тепло, солнце, дует теплый ветер откуда-то от Мексики. Радостно и бессмысленно смотрю на волны. Сейчас пишу тебе, а все лежат, стало сильнее качать к вечеру. Только неугомонный Костя² собрал какое-то режиссерское совещание о том, как сокращать антракты в Нью-Йорке, при участии Димки, который, впрочем, утратил на пароходе всю свою серьезность. Очень смешит и утешает меня Костя. Очень бодр, страшно много ест, в хорошем духе, но минутами слегка трусит океана. На палубе по

¹ О. С. Бокшанская. Из переписки с Вл. И. Немировичем-Данченко. «Ежегодник МХТ» за 1943 г.

² К. С. Станиславский.

вечерам от скуки старый матрос что-то насвистывает. Иногда кое-кто из матросов, а может быть, и из публики ему подсвистывают. Костя спрашивает: «А вы заметили, что перед бурей матросы начинают свистеть? Это им приказ дан такой, чтобы не было паники у публики: раз свистят, значит нет опасности, — перед смертью не засвистишь». А вчера я наблюдал, как он, прищурившись, через пенсне смотрел на две пары танцующих фокстрот и отбивал головой такт, очевидно, изучая ритм фокстрота. У нас играет небольшой оркестрик, а кроме того, мы везем с собой замечательного гармониста-виртуоза. В Берлине и в Париже много слез было пролито под его гармонию: вставала Москва, и хотелось плакать».

В Нью-Йорке, по плану американского антрепренера, Художественному театру готовилась грандиозная встреча. В январском письме В. И. писал о первых впечатлениях: «В довершение всей грусти был утром туман, падал мокрый снег и слепил глаза. Кроме мокрого снега и тумана, на нас тут же посыпались целой тучей интервьюеры и фотографы, которые влезли на пароход, выехав к нам навстречу. Меня забросали вопросами, сколько нас, как живет в Москве, в Париже, в Берлине. “А почему не приехал Немирович-Данченко? Он жив? Все с баками? А ведь Станиславский был всегда с черными усами, — почему их на нем нет? А Орленева нет с вами? Качалов, так вы же из Вильно, — что можете сказать про Вильно?” Начались съемки. Снимали нас и по одному, и группами. Наконец подплыли к пристани. Нью-Йорк. Первым входит на пароход по мосткам Морис Гест, наш антрепренер. Красные с золотом буквы на банте в петлице. За ним толпа русских и американцев, — с теми же бантами. Тут же передают, что нас должен был встречать архиерей в облачении — с певчими, приглашенными Гестом, но в последнюю минуту не решился. Работают кинематографчики. Сходим по мосткам... Наконец, садимся в жесткие такси, и, подсакивая и ударяясь головой о крышу кареты (ухабы, рытвины, лужи), подъезжаю к дому, где буду жить. Весь тротуар перед подъездом дома — сплошная, громадная мусорная куча, покрытая тающим снегом. Торчит из кучи железная кровать, ножки сломанного стула, жестянки от консервов, картонки, башмаки, бутылки, банки. Нога попадает в сугроб, из сугроба — в лужу».

В Америке принято, чтобы в течение недели, утром и вечером, шел один и тот же спектакль. Первая американская неделя была неделей «Царя Федора». Качалов играл последние четыре дня недели вечерние спектакли. В первый вечер его встретили аплодисментами и проводили с цветами. В. И. говорил, что Федора ему играть вчетверо легче, чем Гамлета, и втрое, чем Бранда. В роли горьковского Барона у него был огромный успех: в прессе он был отмечен как величайший артист мира. «Хорошо, обаятельно играет Вершинина Качалов», — писала Вл. И. Немировичу-Данченко О. С. Бокшанская 5 февраля 1923 года.

В силу сложной системы непривычного распределения спектаклей актеры работали с огромным напряжением. Качалову иной раз приходилось не уходить из театра домой, а перепривыкаться из Тузенбаха в Вершинина, чтобы дать передохнуть Станиславскому. Из тяжелых ролей у него был только Федор.

От такой работы были переутомлены все. Москвин и Качалов в половине

марта уже были не в состоянии неделями играть Федора. Гест настаивал на «Анатэме» и обещал оглушительный успех в течение трех месяцев. Но Анатэму играл один Качалов, который не мог вынести этого спектакля даже в продолжение одной недели.

Присмотревшись к Америке, В. И. делился в письме своими впечатлениями: «Смешной Нью-Йорк, смешные американцы. Много нелепого и неожиданного. Питерская зима, сырая, влажная. Как будто пахнет ветром от Невы, вдруг завалит снегом, белые сугробы, и через 2 – 3 часа серая грязь, но нет былых питерских дворников, и утопаешь по колено в грязи. Ни пройти, ни проехать, — такая грязь, такие лужи и ухабы. Кучи мусора в центре города. Вообще контрасты, невозможные в Европе. Не спустился, а слетел с 56 этажа на экспресс-лифте, вышел на улицу и попал носом в снежный или мусорный сугроб. Поднимался на лифте с какими-то двумя девчонками, и солидные джентльмены стояли в лифте с обнаженными перед этими девчонками головами, сняв свои котелки. Наивное, театральное джентльменство, и в то же время процветает всякий мордобой, и кулак здесь в большом почете. Кулаком регулируются всякие недоразумения и осложнения. Вчера прочел в газете, как какой-то “джентльмен” избил палкой какую-то “леди”, приняв ее за проститутку, которая якобы подмигнула его сыну, и на суде был оправдан. Провинциализм, наивность, неблагоустройство, добродушие, сила молодости народа — и вдруг отчаянный скандал в театре оттого, что негр захотел сесть в партер в первых рядах. Хамство, даже зверство по отношению к неграм. Очень много пьют, несмотря на запрещение, и много и хорошо работают. К концу каждого спектакля рабочие все пьяны, и в то же время антракты доведены до минимума благодаря их талантливости и чисто русской, по определению Димы, смекалке. А какие драки, какой мордобой! Какая жуть была в театре на днях днем, во время расстановки декораций, когда театральные рабочие начали драться в четыре пары — на сцене, а потом, сняв пиджаки, выкатились на улицу и на глазах у публики и полисменов до потери сознания избивали друг друга. Одних втащили раскровавленных в театр, и они в бутафории лежали до вечера, а другие, тоже окровавленные, подвязали чистыми платками скулы и продолжали работать. А какое убожество, какая грязь и теснота в еврейском квартале! Говорят, в китайском еще хуже, — я там еще не был. А бандитизм более зверский, чем в Париже. Вечером все небо Нью-Йорка — сплошной фейерверк реклам, перешибающих друг друга. Все кажется безвкусным, убогим, скучным, никакой духовности и красоты».

Но эта Америка доллара, суда Линча, торжества «кулака», Америка реклам и мусора, Америка нищенских кварталов и «театрального джентльменства» не закрывала от Качалова положительных черт американского трудового народа. Его умение работать, приветливость он ценил. «А утром, — писал он, — такая картина: какими-то страшными и смешными визжащими машинами, лебедками, тачками, целыми вагонами, которые поднимаются на воздух, расчищают какой-то громадный пустырь. Как раз около меня очутился старик-рабочий, гладко выбритый, с седыми подстриженными усами, в очках, с сигарой в зубах. Он ждал, когда к нему спустится лебедка, высморкался в чистый носовой платок,

увидал меня, что-то веселое сказал мне, я ответил: “Ол раит!” Он закашлялся от хохота и сигары. И вот через неделю, ну, через 10 дней прохожу опять мимо этого пустыря, а его нет и в помине: уже выведено два этажа, уже тянутся в небо железные леса».

«Доволен ли я жизнью? — отвечал в каком-то письме В. И. на вопрос. — Все чего-то не хватает и что-то ужасно лишнее. И, честное слово, не для того, чтобы сказать тебе приятное, в Москве — верю и чувствую — было бы в тысячу раз лучше».

На апрель и май Художественный театр повезли в глубь страны — Чикаго, Филадельфию, Бостон, после чего театр возвращался в Европу до ноября 1923 года, так как правительство разрешило продлить гастроли еще на один сезон. Несмотря на успех, весь гонорар ушел на оплату переездов. Обрато ехали на «Лаконии», тоже одном из крупнейших океанских пароходов. «“Лакония” оказалась даже лучше “Мажестика”, — писал В. И., — хотя Станиславский, когда узнал, что решено ехать на однокотной “Лаконии”, очень волновался и кричал: “Я категорически заявляю, что на одной трубе не поеду. Я отвечаю за весь театр и не допущу, чтобы театр ехал с одной трубой. Раз что (у него такая привычка говорить “раз что”) — раз что меня сюда привезли на трех трубах, потрудитесь обратно везти так же”. Но его успокоили и убедили, что теперь все новые пароходы делаются с одной трубой, но зато эта труба огромная и стоит прежних трех».

С ноября 1923 по январь 1924 года в Нью-Йорке намечался новый для Америки репертуар («Иванов», «Братья Карамазовы», «Плоды просвещения» (новая постановка), «У жизни в лапах», «Хозяйка гостиницы»), а затем поездка по городам вплоть до Калифорнии с «Царем Федором», «На дне» и одной-двумя пьесами Чехова. Впрочем, не надеялись закончить «Плоды просвещения» и поэтому просили Качалова приготовить роль доктора Штокмана, в которой он должен был заменять Станиславского. В. И. был очень взволнован этим предложением, вел переписку со Станиславским, не хотел братья за роль. Он надеялся, что вопрос о ней будет решен отрицательно. Мысль о Москве, которая ни на минуту не переставала жить в его сознании и руководить его поведением, удерживала его от работы над Штокманом: ему казалось, что Штокман для Москвы уже неинтересен и не будет иметь смысла, как писал он, «дорабатывать его на московской публике».

О любви к Родине, как о чувстве большом и интимном, требующем дел, а не слов, В. И. редко высказывался громко. Но сквозь все его письма этих лет проходит одно слово — Москва. Он представлял себе, что с возвращением в Москву «нельзя же будет продолжать старое, т. е. во всяком случае теперешнее, — как писал он 7 февраля 1923 года Вл. И. Немировичу-Данченко, — а надо попытаться начинать какое-то новое дело». «Не представляю себе, — писал он, — чтобы мы приехали и продолжали бы играть то, что мы играли сейчас, и так, как мы это играем сейчас». Ему хотелось «в какой-то новой работе обрести веру в себя и этим путем внутренне обновиться самим и обновить и очистить атмосферу театра». Он был убежден, что в этой работе необходима помощь Владимира Ивановича. Он твердо знал, что театру

нужна какая-то «опора», какая-то «живая вода», что театр если и вышел из идейного тупика, то пока еще на деле этого не обнаружил. Годы отрыва от Москвы сосредоточили мысли Качалова на вопросе о пути советского театра.

Для тех, кто близко знал Качалова, самым мощным впечатлением от его личности было впечатление непрерывного, интенсивного движения, человеческого и творческого роста. Прислушиваться к этому движению жизни в народе, в товарищах, в себе и в самом театре было его неиссякающей потребностью. Исключительно скромный и требовательный к себе, он даже не сознавал, в какой степени он жил подлинной жизнью своего народа и в какой мере чувствовал свою ответственность перед страной. Он хотел видеть Художественный театр сильным и крепким, но сознавал, что новые пути в искусстве им еще не нащупаны. В. И. не умел не быть правдивым и по отношению к себе, и по отношению к товарищам. «Разлюбил я наш теперешний театр в поездке, — писал он Немировичу-Данченко в том же письме. — Много он теряет при “экспорте”, хотя в то же время напоминает банку с консервами. Когда на сцене раскрывается эта банка, это еще не так плохо и для нетребовательного вкуса даже приемлемо: аромата и свежести нет, но для широкого употребления еще может сойти. А вот когда мы сами, промеж себя, поближе заглянем в эту банку, то уже делается неловко и грустно, и мы отворачиваемся от банки и друг от друга». В том же письме Качалов признавал, что ему «хочется зацепиться за что-то свое, живое, выскочить из круга теней».

В суматохе американских гастролей и во время летнего отдыха в Европе он думал о том же. В письме того же года Вл. И. Немировичу-Данченко он говорит: «Самое важное, чтобы было между нами соглашение в главнейшем, куда *должен быть направлен труд*». Качалов считал, что театр должен «прочитывать авторскую душу своим собственным содержанием», «всем богатством своей созвучно автору настроенной и хорошо распаханной души», «быть богатым душой в большей степени, чем всяким имуществом, всяким инвентарем». Он еще не находил свежего драматургического материала для реалистического искусства советской эпохи. Ему еще рисовался пока какой-то монументальный классический репертуар. Он видел в роли Лира Станиславского и Леонидова, в «Отелло» — Леонидова — Отелло и себя — Яго. Он думал о «Макбете», «Эдипе», «Грозе», «Лесе», о «милом лице Чехова» в одной-двух постановках. Он мечтал о «большой дружной работе» и верил, что тогда театр оживет. «Тем более, — писал он Немировичу-Данченко в том же письме, — мастера мы все недурные, формой владеем, воспитаны хорошо (алаверды к Вам), вкус у нас выше среднего. “Подсказать” Вам, навести Вас на открытие или счастливую находку едва ли сможем, но сами понять и сделать можем еще многое. Словом, материал не безнадежный, по-моему... Вы оба — самые большие люди театра, каких я только встречал на своем веку. Оба обладаете громадными достоинствами и умами, и талантами, и энергией, и серьезностью, и эти качества вас соединяют».

Вторую половину лета Качалов с семьей отдыхал в тишине немецкой деревни, в Гарце, у подножья Брокена. «Гарц — это самая гористая и лесистая местность в самой середине Германии, — писал он в июле 1923 года, — и наша

деревушка Schierke в самой высокой части Гарца: четыре часа вскарабкивается маленький поездик по спиральям гор. Воздух, правда, необыкновенный. Давно уже таким воздухом не дышал, пожалуй, со времен Синих Камней Кисловодска. Что-то похожее по воздуху было еще около Тифлиса. Воздух и тишина. Говорят, это были любимые места Гете, и в нашей Schierke есть Goethe-haus, где он писал вторую часть “Фауста”. Тишина, потому что деревушка расползлась по горе, рассыпалась отдельными домиками, и никаких жителей не видно и не слышно. Шумно и противно только в отеле, где мы живем (здесь всего три отеля). Конечно, оркестр, фокстрот и все прочее, но вышел из отеля — и лес, воздух и тишина безлюдия. Даже на балконе у нас с Димкой, где я пишу тебе сейчас, не слышно никаких отельных звуков и не видно никаких рож. Видно только проходящее стадо коров, большое, я думаю, около 100 штук. У каждой коровы по громадному колокольцу на шее. Минут двадцать слышен этот звон стада, — немцы называют его “Damen-Kapelle”¹ — по утрам в 7-м часу и по вечерам».

Отдых от работы продолжался два месяца — до начала августа. Август и сентябрь прошли в репетициях. Октябрь играли в Европе. С ноября — второй американский сезон. О весне 1924 года В. И. писал решительно, что «во всяком случае — уже без всякой Европы» прямо поедет в Москву и будущее лето будет проводить в Москве или под Москвой.

Перед Америкой играли в Париже. Сезон был очень напряженный. Качалов играл Иванова, Вершинина, Тузенбаха, Гаева, Ивана Карамазова и даже «тряхнул стариной» — раз сыграл Глумова. Свободен был только в «Хозяйке гостиницы», которая прошла один раз, и в «Федоре», на которого у В. И. не хватало сил. О парижском сезоне остались приятные воспоминания. «Иванова играл по-другому, — писал он. — Говорят, много лучше, чем раньше. Говорят, удалось дать почувствовать в нем недавнего большого, сильного, широкого (“песни пел да рассказывал небылицы”, — вспоминает Сарра, — или “начнет говорить, так глаза у него, как уголья”) человека с полетом, с индивидуальностью. А теперь, сломленный, он не кисляй, не нюня, а замкнут, застыл, как-то сухо страдает, больше внутренне озадачен и удивляется, чем жалуется. Говорят, я теперь больше внушаю уважения, чем жалости. У меня самый строгий судья, не принимающий многих моих ролей, это Марья Петровна². Она была мной довольна. За Ивана Карамазова я слышал от французов и от русских такие похвалы, каких, пожалуй, раньше не слышал, даже как-то неловко рассказывать. Сил хватало, как ни странно».

«Спасибо за описание похорон Эфроса, — писал он в ноябре. — Мне очень трудно привыкнуть к мысли, что его нет. Я любил его нежно, любовался и радовался на его душу».

В Нью-Йорке В. И. усиленно репетировал Штокмана, от которого все-таки не удалось отделаться. С декабря 1923 года стал играть «с успехом и даже удовольствием»: «Ей-богу, пьеса нескучная, довольно ловкая и даже

¹ Дамский оркестр.

² М. П. Лилина.

занимательная. Я ее хорошо сократил, сжал, выкинул много лишних разговоров...».

23 декабря началась поездка по другим городам — Вашингтон, Питтсбург, Кливленд, Чикаго, Детройт, Филадельфия. О Питтсбурге В. И. сообщал: «Огромный город, но безнадежно американский. В нем умерла на днях, уже после нас, Дузе — в номере того же отеля, где жили мы». В Нью-Йорке у Василия Ивановича было несколько концертов. От выступления в Париже на обратном пути он отказался.

«Так ты говоришь, “Лес” у Мейерхольда хорош, местами даже черт знает как захватывает? — писал он еще из Нью-Йорка. — Ну, ну! Невероятно, но факт. Нет, не могу этого принять. Какая-то, очевидно, “точка зрения” у меня еще осталась, застряла в горле, как кость, и мешает свободно глотать такие штуки. Конечно, я не огорчаюсь этим (т. е. “Лесом”) так, как огорчается К. С.: он чуть не плакал — не столько от самого Мейерхольда, сколько от вас всех, увязающих в таировских сетях, заблудившихся в мейерхольдовском “Лесу”, — вообще от вашего легкомысленного предательства. Мне не хочется задавать тебе “ехидных” вопросов, испытываешь ли ты все-таки какую-нибудь настоящую, живую (а не умственную) радость от такого “преломления” Островского через современность. Не хочется спрашивать, во-первых, потому, что на мое ехидство ты можешь спокойно ответить, что вообще живой радости ни от какого Островского ты не испытываешь. А во-вторых, я чувствую, что в моем вопросе звучат гневные или скорбные нотки...»

Вскоре после возвращения в Москву Станиславский и Качалов вместе пошли посмотреть мейерхольдовский спектакль «Лес» и вернулись возмущенные.

С парохода в июне 1924 года В. И. писал: «Плывем на том же самом “Мажестике”, на котором ехали в первый раз в Америку. В добрый час сказать, океан на редкость спокойный, даже ласковый. Почти нет ветра. Ужаснейшая публика. Ни одного человеческого лица. Какой-то зверинец скучный из одних только свиноподобных пород».

24 августа вся мхатовская труппа вернулась в Москву. В первые дни по возвращении старый театральный критик А. Р. Кугель, преодолевший к этому времени свое враждебное отношение к Художественному театру, встретил В. И. Качалова на улице. Через три года в своей маленькой монографии он рассказал об этой встрече: «Качалов был страшно рад, что вернулся, весь дышал весной. С обычной беспечностью своей, такой милой и открытой, он сообщил, что как-де хорошо, что во дворе Художественного театра из дворницкой ему переделали квартиру. В этой дворницкой, занесенной снегом и напоминавшей мещанский домишко на окраине уездного города, с нелепой сонеткой, с крылечком о трех ступенях, с обившейся клеенкой на разошедшихся дверях, с низким входом, так что надо нагнуться, переступая порог, Качалов, из дальних странствий возвратясь, возвеличенный европейской и американской славой и пропечатанный в самых разноязычных газетах, снова обрел себя, свою московскую сущность, свой родной чернозем, свой корень... Триумфальные странствования за границей, вероятно, кажутся ему далеким сном. Как говорится, отечества не унесешь на подошве, а московской земли — в

частности. Есть люди, красивые люди, которые чем старше, тем становятся красивее. Таков Качалов»¹.

«ЭГМОНТ»

В истории МХАТ годы 1924 – 1925 стали периодом перестройки и созидания новой труппы. В труппу, возглавляемую «стариками», вошло новое поколение МХАТ во главе с Хмелевым, Кедровым, Тарасовой, Еланской и другими. Близкое общение с молодежью, с новыми товарищами было очень радостно для Качалова.

Сразу по возвращении МХАТ из заграничной поездки В. И. сыграл царя Федора и выступил в «Эгмонте». «Царь Федор» шел 16 сентября 1924 года. В антракте было объявлено постановление Наркомпроса за подписью А. В. Луначарского о присвоении Качалову звания заслуженного артиста республики.

Отзывы прессы о качаловском Федоре во время гастрольной поездки МХАТ по СССР (май – июнь 1925 года) были принципиальными и интересными. В этом Федоре справедливо увидели трагический образ, не уступающий по своей глубине героям Шекспира. Если Москвин создал образ царя-простачка, юродивого, блаженного, то у Качалова — нервная складка губ, резкие выкрики, хриплый, срывающийся голос, — все признаки вырождения. Последний монолог этого сына Грозного звучал внутренним приговором всей системе самодержавия. В Федоре Качалова отсутствовала «надземность» орленевского Федора Качалов был проще, человечнее. «Моей виной случилось все, а я хотел добра...» В сцене у Архангельского собора этот «нищий властью, умом, волей наивный тиран поднялся до полного трагического совершенства. Прекрасен был Качалов»². «Это был по-своему мягко-обаятельный, но опасный в своей разрушительной доброте царь»³.

Немирович-Данченко находил, что образ этот у В. И. был «недоработан». Острый и интересный замысел Качалова перешел позднее к Хмелеву, убедительно его осуществившему.

17 октября Качалов выступил в «Эгмонте» Гете (сцена в тюрьме) в сопровождении симфонического оркестра. Героическая музыка Бетховена поднимала эту трагедию до высоты мощного революционного звучания. Величественный образ благородного Эгмонта, бодрый, призывный тон, вера в победу угнетенного народа — все в этом исполнении было близко нашей эпохе. Качаловский Эгмонт был силен ясностью героической мысли, предельной человечностью и простотой. Впоследствии В. И. не раз исполнял монологи Эгмонта на торжественных вечерах в дни Октябрьских праздников.

Образ героя приобретал особенно мощное звучание к победному финалу симфонии. Проникновенно и мужественно звучали прощание с народом и

¹ А. Р. Кугель. В. И. Качалов. Театропечать, 1927.

² «Вечернее радио», 12 июня 1925 г.

³ Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин «Царь Федор Иоаннович» на сцене МХАТ, ВТО, 1940.

последний, предсмертный призыв к борьбе за свободу, образ которой у Эгмонта сливается с образом любимой женщины. Качалов превращал монолог Эгмонта в гимн революции. Образ героя приобретал современное звучание. Недаром В. И. считал «Эгмонта» одной из вех своего актерского пути.

Волнующей оказалась встреча с Ленинградом (19 октября в Консерватории). «Подлинным триумфом было выступление Качалова, — отмечала 26 октября “Ленинградская правда”. — Артист по-прежнему держит в напряжении весь зал. Даже еле слышный шепот звучит захватывающей музыкой». В монологе Брута над трупом Цезаря волновало мощное звучание гражданского чувства. После большого концерта МХАТ для профсоюзов, в котором Качалов читал Горького, Чехова, Маяковского и Блока, рабкор И. Любимов вспоминал устроенную Качалову «овацию, какой уже много лет не запомнят ленинградцы. Побольше бы таких вечеров рабочему зрителю!»¹

В Москве Качалов выступал без конца. На открытии «Красного уголка» в Художественном театре он «бисировал пять раз с редким подъемом. Рабочие встречали его бурными аплодисментами»². Он читал на шефском вечере «Наркомздрав — МОПР’у», на «Вечере современной музыки и поэзии» в Колонном зале, на вечерах памяти А. Блока в Консерватории и в Академии художественных наук. Ездил в Орехово-Зуево и в Иваново-Вознесенск. Несколько раз выступал с «Эгмонтом» (7 января на вечере Моисси³ в Художественном театре).

Выступление на вечере памяти Блока в Академии художественных наук вызвало такой отклик: «Исполнение “Скифов”, во многом новое для Качалова, говорит о том, что артист мыслит упорно, работает много и, не застывая, движется вперед»⁴. Лейтмотивом качаловского исполнения «Скифов» (он их немного сокращал) была мощь молодого, поднявшегося на великое дело народа, противопоставление его одряхлевшему миру хищников.

Так началась постоянная, огромная работа Качалова в качестве чтеца, вернее, пропагандиста художественной литературы на советской эстраде.

В конце января 1925 года Художественный театр возобновил спектакль «Горе от ума». Качалов играл Репетилова. Интересный замысел остался неразвернутым. Недовершенный образ продолжал интересовать Василия Ивановича, пока не был отодвинут в сторону новой большой работой. Так несколько раньше, в качестве эскиза, промелькнула у Качалова и роль чеховского Епиходова, оставшаяся недоработанной. А между тем В. И. мысленно и потом не раз останавливаясь на этом остром и неожиданном замысле. Он мечтал показать в Епиходове своеобразную проекцию

¹ «Новый зритель», 1924, № 42.

² «Новый зритель», 1924, № 45.

³ Сандро Моисси — знаменитый актер-трагик, албанец по национальности. Играл в Немецком театре в Берлине (ныне Театр имени Макса Рейнгардта). Гастролировал во многих странах Европы, дважды с большим успехом выступал в Советском Союзе.

⁴ «Известия», 24 января 1925 г.

«романтика», «Рыцаря-Несчастье», воплотить в нелепом конторщике отзвук песни блоковского Гаэтана: «Сдайся мечте невозможной...» Он хотел играть его предельно охваченным любовью, которая и стала источником его «двадцати двух несчастий». Работа оборвалась. Сохранилось фото Качалова — Епиходова, — некрасивая, нелепая, трагикомическая фигура.

В эту зиму В. И. несколько раз побывал в Ленинграде. В марте писатели привели к нему на верхний этаж его московского флигелька Сергея Есенина, который хотел с ним познакомиться. Качалов до тех пор не видал даже портретов поэта и представлял себе его почему-то крупным и басистым, но стихи его любил давно.

В ожидании Василия Ивановича, игравшего спектакль, Есенин успел подружиться с его доберманом Джимом. В. И. застал их обоих на диване. Они сидели, прижавшись друг к другу. Есенин приговаривал: «Что это за лапа, я сроду не видал такой!» Качалову бросилась в глаза молодость Есенина. Лицо его удивительно быстро меняло выражение: он то напоминал простого рязанского новобранца, то становился похожим на готового огрызнуться волчонка. Мастерски и с заразной искренностью читал он свои стихи. Вскоре после первой встречи, в отсутствие Качалова, Есенин в цилиндре пришел с визитом к Джиму и прянее посвященные ему стихи «Собаке Качалова»: «Дай, Джим, на счастье лапу мне...» В стихах — нежная признательность за встречу и Джиму и его хозяину и какая-то огромная боль о своей нелепо сложившейся жизни.

Первые летние недели Художественный театр гастролировал по СССР: Тифлис, Баку, Краснодар, Харьков, Киев. Качалову играл Барона в «На дне», царя Федора, Глумова, в концертах читал «Эгмонта».

Как-то в Баку Есенин, только что вышедший из больницы, перед полетом в Тегеран, явился к Качалову в театр в сопровождении мальчика-азербайджанца, несшего корзину с провизией. Сторож его не пустил. В антракте В. И. вышел в царском облачении Федора Иоанновича, даже в мономаховой шапке, помирил Есенина со сторожем и, познакомив поэта со Станиславским, ушел на сцену доигрывать спектакль. Закончив последний акт, Качалов в уборной застал такую сцену: «Сидят трое: Станиславский, сощутив глаза, с любопытством рассматривает и внимательно слушает. Есенин, уже без всякого звука, хриплым топотом читает стихи:

... Чтоб за все за грехи мои тяжкие,
За неверие в благодать,
Положили меня в русской рубашке
Под иконами умирать.

А в уголке на корзине с провиантом сидит мальчик и тоже как будто внимательно слушает, задумчиво ковыряя в носу»¹.

Из Харькова В. И. писал: «В Баку возился с Есениным, укрощал его. Его как раз выпустили из больницы ко дню нашего приезда, очень похудевшим, без

¹ В. И. Качалов. Встречи с Есениным. «Красная нива», 1928, № 2.

голоса... В общем он очень милый малый с очень нежной душой. Хулиганство у него напускное, — от молодости, от талантливости, от всякой “игры”».

После гастролей Качалов с семьей месяц отдыхал под Парижем. «Воздух, тишина. Какая-то замечательная хвоя громадная перед окном моей комнаты, — писал он. — По-моему, должны быть на ней белки, но пока еще не видел. Видал только щенка белого, кроликов и графское дитя, которое громко заплакало, увидевши меня, как будто почувствовало, что я скиф».

3 октября Художественный театр возобновил комедию Островского «На всякого мудреца довольно простоты». Качалов дал новый вариант роли Глумова, убрав его былую обаятельность. Теперь этот образ авантюриста был написан жгуче — со всей ответственностью актера Советской страны. Вариант роли 1910 года был полон очарования и блеска, но мог дезориентировать зрителя. Теперь для этого «мудреца» актер нашел новые краски, написал его кистью художника, который через несколько месяцев создаст разоблачительный портрет Николая I. В этой своей работе Качалов разоблачал Глумова. Он рисовал образ умного, бессердечного авантюриста, одержимого желанием завоевать себе видное положение в обществе. Такой Глумов в будущем, казалось, мог превратиться в крупного бюрократа, может быть, в реакционного министра. В этом новом варианте старой роли ощущался не только неустанный творческий рост Качалова, но и нечто принципиально новое в его работе. Это были первые ростки того отношения актера к роли, которое он раскроет с блеском в образе Захара Бардина.

7 октября 1925 года исполнялось 25 лет работы Качалова в Художественном театре. От юбилея он уклонился, но все же получил множество приветствий.

Группа московских писателей с Леонидом Леоновым во главе приготовила ему в дар свои книги и письмо: «... Мы знаем, что каждому человеку в его труде необходимо сознание преемственности его дела, сознание того, что жизнь его не бесследна. Мы — писатели, т. е. люди другой области искусства, и мы — люди младшего поколения. Но мы знаем, что все виды русского искусства есть пропилеи в здание русской культуры. Мы знаем главу в истории русского искусства и русской культуры, имя которой — Василий Качалов, и мы, младшее поколение, читали, читаем и будем читать эту главу с очень большой любовью и с очень внимательной нежностью...»

Поэт Павел Антокольский прислал Василию Ивановичу стихи:

О Гамлет! Опять на седых алебардах
Играют лучи вдохновенной луны.
И слышится голоса Вашего бархат,
И зрители в Ваше лицо влюблены.
Опять! И фанфары вступают сначала,
И то, что казалось актерской игрой,
То вечная молодость Ваша, Качалов,
То вечная Ваша победа, герой!

НИКОЛАЙ I

В новом сезоне (1925/26 года) Качалов продолжал репетировать Прометея в трагедии Эсхила (эта работа началась еще весной, 19 марта 1925 года). С 11 октября по 2 декабря прошли 13 репетиций «Каменного гостя» (так и не осуществленного в новом сценическом варианте). 27 декабря, в связи со 100-летием со дня восстания декабристов, в МХАТ состоялось «Утро памяти декабристов». В двух сценах Качалов играл Николая I. Внимание зрителя приковал сатирический образ русского самодержца. И тут театральной критикой, поддержанной общественностью, была высказана мысль, что это единичное представление из-за блестящей игры Качалова следует превратить в репертуарный спектакль.

В ночь с 27 на 28 декабря в Ленинграде покончил жизнь самоубийством Есенин. 30 декабря в Московском доме печати на гражданской панихиде Качалов читал его стихи: «Письмо матери» и «Этой грусти теперь не рассыпать».

В связи с вечером 3 января 1926 года в Ленинграде, где В. И. читал «Двенадцать» Блока, стихи Маяковского и Есенина, в газетах был поднят вопрос о культуре слова в современном театре. «Качалов заставляет об этом вспомнить, — писал рецензент “Красной газеты”. — Он одним своим появлением на эстраде в качестве чтеца должен служить примером бережного и культурного отношения к искусству выразительного слова». В Москве В. И. выступал на нескольких вечерах памяти Сергея Есенина: в МХАТ, в Доме печати, в Политехническом музее на вечере Всероссийского союза поэтов, в Доме Герцена. 25 января на вечере памяти А. Блока он читал «Двенадцать» и «Скифы».

В чеховскую годовщину в Художественном театре Качалов выступал в роли Тригорина (в концертном исполнении шел третий акт «Чайки»). Продолжая работать над ролями Прометея и Николая I, он в конце зимы ездил в Ленинград вместе с Москвиным. В марте со спектаклем «На дне» побывал в Твери. В мае в Филармонии с участием Качалова шли отрывки из чеховских пьес. На вечере «Писатели — беспризорникам» В. И. читал рассказ Горького. В пушкинскую годовщину в Филармонии выступил с «Пророком» и «Вакхической песней».

19 мая 1926 года была показана внеочередная постановка МХАТ «Николай I и декабристы» А. Кугеля. Спектакль был тщательно подготовлен режиссером Н. Н. Литовцевой под руководством К. С. Станиславского. Но литературный материал, предоставленный театру, оказался неполноценным. Характеристики декабристов были даны в духе либеральной легенды о 14 декабря — без учета высказываний В. И. Ленина в статье «Памяти Герцена» и вне анализа классовой природы этой дворянской революции. Тем не менее даже самые изоощренные противники МХАТ вынуждены были признать, что поднимающийся над всем спектаклем образ Николая I, созданный Качаловым, займет место «в галерее лучших образов этого замечательного артиста».

В этой роли Качалов обнаружил огромный взлет аналитической мысли и творческого дарования. Зритель увидел настоящего советского актера, живущего одной жизнью с народом.

Качалов в образе Николая достиг того, о чем через 17 лет ясно скажет Вл. И. Немирович-Данченко: «Нужно быть прокурором образа, но жить при этом его чувствами». Качалов играл роль царя-провокатора в маске «отца народа». Он играл до конца осозанный им образ двуликого палача, лицемера, труса и дегенерата. Актер не мог оставаться «объективным» в трактовке роли. Он разил «героя» средствами своего искусства. Качалов был вооружен знанием истории, острым чувством эпохи и интуицией художника. Он был нашим современником, участником и свидетелем больших исторических событий. Зритель ощущал гнев и ненависть актера, его тончайшую издевку, острую иронию по отношению к воплощенному им образу. Историческую действительность Качалов вскрывал революционным творческим методом, методом социалистического реализма. Вот отчего качаловский образ царя так высоко поднимался над общим уровнем спектакля. Движущей силой творчества была глубокая идеологическая оценка образа. Этим уже намечался перелом во всей работе театра.

В общем рисунке роли Качалов ни на минуту не забывал о двойном «лице» царя. Первая сцена — момент восстания. Николай у себя в кабинете «играет роль императора», пряча под маской растерянность и неспособность разбираться в событиях. Особенно разоблачительным оказывается образ в те минуты, когда Николай робко подсматривает из-за шторы, что делается на площади, вздрагивая при каждом крике толпы. Но вот расстрел «бунтовщиков» закончен, раздается первый возглас: «Да здравствует Николай!» Поведение царя резко меняется: он внезапно принимает величественную позу. Но в каком тонком гротеске подавал эту сцену Качалов, как здесь раскрывалась петушиная заносчивость «венценосца»! Актер кладет ряд мазков: и дикий вопль «Пли!», и ругательство, и рядом христианский крест в подчеркнуто торжественной манере, и внезапно появившаяся горделивая осанка, и величественный наклон головы. Перед зрителем вставал живой Николай. Он суетлив, потому что еще не вошел в роль, и по-гвардейски самодоволен. Движения его вдруг становятся расслабленными, — и тут с особой ясностью зритель видит внутреннюю пустоту Николая. Отмечалось портретное сходство, изумительное по тончайшей издевке грассирование.

Великолепен был Качалов и во второй сцене — сцене допроса. «Этот экстракт преступнейшего в мире предательства волнует, бесит и... убеждает», — писал рецензент. И с Трубецким, и с Рылеевым Николай лукавит, лицемерит и лжет, используя личные слабости каждого. Он знает, какой прием допроса следует применить с Трубецким. Качалов долго работал над этим великолепным по типичности, бешеным жестом, каким Николай срывает эполеты с валяющегося у него в ногах полковника: «Мег'завец! Мундиг' замаг'ал! Эполеты, эполеты долой! Вот так! Вот так! Вот так! На аг'шин под землю! Участь ваша будет ужасна...» — слышится властный голос Николая с характерным «р» и своеобразным «л».

Совсем иной прием при допросе Рылеева. Здесь нужна «сердечность». Качалов сознательно обнажает перед зрителем всю механику «работы» сыщика и жандарма: «Цаг'-отец... наг'од — дитя... вместе сог'ешили, вместе и

покаемся. Ну, говог'и, хочешь вместе?» В голосе Николая искусственная дрожь, но глаза, рукой заслоненные от Рылеева, лгут, и зрителей не обманет тонкая игра бездушного царя со своей жертвой.

Летом Качалов побывал в Молотове, Свердловске и Ростове-на-Дону. Местные газеты отмечали особую сценическую чуткость чтеца и его «мудрое обращение с материалом», С особенной силой доносил Качалов до слушателя глубину и политическую насыщенность поэзии Маяковского.

18 июня В. И. Качалов и заслуженный артист республики В. Р. Петров выступили в ростовском «Общежитии оркестра бывших беспризорников имени тов. Жлобы». Им демонстрировали оркестр, состоявший из малышей. Этот крепкий музыкальный коллектив своим исполнением взволновал Качалова «не чуть ли не до слез», — как он писал, — а «до самых настоящих слез умиления и гордости». Это был живой кусок нашей советской жизни, самым своим существованием говоривший об огромном росте нашей страны. На вечере в общежитии, после выступления малышей, Качалов обратился к оркестрантам: «Этот оркестр — явление исключительное, — взволнованно сказал Качалов. — Если мы захотим показать на Западе подлинные достижения советского искусства, мы должны везти... не академический балет, а этот оркестр из бывших беспризорных. Музыкальные круги Москвы должны заинтересоваться этим самобытным явлением. Ростов должен им гордиться».

В ПОИСКАХ РОЛИ

Качалов упорно думал о репертуаре предстоящего сезона. «Прометей» находился в работе. Шла уже вторая сотня репетиций, но контуры спектакля так и не намечались. Творческой радости работа не приносила и только отнимала много сил. Формалистическая трактовка трагедии Эсхила режиссером и художником заводила спектакль в тупик.

Не найдя еще к этому времени близкого своей индивидуальности материала в молодой советской драматургии, Качалов решил работать над ролью Карено. Он давно понимал, что текст пьесы «У врат царства» сам по себе явно порочен. Но весь облик Карено шел настолько вразрез с «идеологией», вложенной автором (преимущественно под конец пьесы) в сознание героя, что он казался актеру близким по своему основному гуманистическому звучанию. В. И. мечтал освежить пьесу, «переписать» ее по-новому, коренным образом изменить ее идейную направленность. Правда, Карено шел еще путем борца-одиночки, но жизнь его складывалась так, что в финале пьесы он как будто естественно должен был перейти к новому этапу борьбы. Всей своей человеческой сущностью, упорством, стойкостью, непоколебимостью убеждений в сочетании с глубоким лиризмом натуры Карено был дорог Качалову. В этом образе В. И. находил, несомненно, что-то очень созвучное себе по индивидуальности. Играя Карено, он «жил», а не «играл». Он ходил по этой незатейливо обставленной комнате молодого мыслителя-бедняка так, как будто много лет в ней жил. Казалось, каждый предмет здесь ему внутренне близок, а листы рукописи на столе — самое дорогое в его, качаловской, жизни.

12 августа 1926 года Качалов писал из Крыма члену Главреперткома В. И. Блюму: «... Скажем, вместо маловразумительной беседы с профессором Хиллингом можно написать интересный, горячий спор на тему о демократии, парламентаризме, национализме и сделать очень активной схватку большевика Карено с умным и осторожным ученым, буржуазным идеологом Хиллингом (таким Хиллинга можно сделать). В сценах с Иервеном воспользоваться только хорошо схваченным у автора контрастом между беспокойством и смущенностью ренегата Иервена и ясным спокойствием бескомпромиссного Карено, но по самым темам поднять эти сцены до остроты и значительности столкновения большевизма с меньшевизмом».

Качалову хорошо запомнился последний спектакль «У врат царства» весной 1919 года в Орехово-Зуеве, в рабочем театре. Этим воспоминанием Качалов, пожалуй, больше всего проверял свое право отстаивать работу над пьесой. Спектакль 1919 года захватил рабочую аудиторию «После спектакля, — вспоминал Качалов в том же письме, — мы беседовали с целой группой рабочих, которые пришли к нам поделиться впечатлениями. Говорили и о спектакле в целом, и о его деталях, но больше о самой пьесе и ее героях. И вот помню, пожилой рабочий говорит о Карено: “Каренин — это наш, это большевик! Его не сломать ничем — не сдастся”. О профессоре Хиллинге говорил: “Профессор Филин — это кадет, это сам Милюков”, — и тут был взрыв хохота. “А Ирвань (вместо Иервена, — все фамилии были переделаны на свой лад), Ирвань — это “соглашатель”, — и опять веселый смех, — рвань и есть, правильно. А самое лучшее, когда вы (обращаясь ко мне) свою нелегальщину подмышку, лампу в другую руку — пойду, мол, теперь в подполье работать”. Я, собственно, никакого подполья не имел в виду, но, действительно, кончаю пьесу большой паузой — с лампой и рукописью в руках, готовый к какой-то новой фазе борьбы»¹.

В. И. Блюм, перечитав пьесу, отнесся к мысли о переделке текста без всякого сочувствия. Тем не менее Качалов продолжал бороться за свой замысел (что, кстати сказать, было так на него не похоже). Уж очень Карено с его «благородным бунтом» был близок ему по духу, пришелся ему по индивидуальности. Оттого еще в первой постановке Качалов так легко отвел от себя глубоко враждебную ему гамсуновскую тенденцию, отбросил «нищепанский» мусор. В редакции пьесы 1927 года весь монолог Карено в четвертом акте был написан П. А. Марковым и В. И. Качаловым. Это поднимало пьесу на высоту современного звучания. Всей дальнейшей сценической судьбой этого спектакля упорная борьба Качалова за новый вариант спектакля была оправдана.

В новом сезоне 1926/27 года с осени продолжались репетиции «Прометея», отнимавшие у Василия Ивановича много физических сил и творческой энергии. Он играл Барона, Николая, Глумова, выступал в «Эгмонте», читал Пушкина, Маяковского, Блока, Есенина. А главное — продолжал поиски новой, советской роли. Два вечера В. И. провел в Харькове. Выступал в театре имени Шевченко.

¹ Архив В. И. Качалова. Музей МХАТ.

Читал Шекспира, Гете, Горького, Маяковского, Шолом-Алейхема и других авторов. Пресса оценивала эти вечера как большое событие театральной жизни Харькова: «Слово в устах Качалова приобретает какую-то осязаемую рельефность, содержание выделяется им до предела»¹.

«Урожая хочется пожелать, урожай на всем пространстве нашего искусства, — писал Качалов в связи с 9-й годовщиной Октябрьской революции в анкете журнала “Жизнь искусства”. — Урожай хлеба есть, и он помог победить трудности жизни. Будем ждать хорошего урожая в искусстве. Без хороших молодых всходов искусство наше окажется не в силах отвечать на все растущие с каждым Октябрем ожидания и требования».

В ноябре В. И. опять побывал в Ленинграде, встреча с которым всегда его творчески поднимала. В декабре он писал: «... Длительная полоса невезения... не задалась зима. Плохо со здоровьем — и моим личным, и Прометеевским. Я почти сплошь кашляю, хриплю, плохо сплю. Езжу по докторам, не хожу по воздуху. А Прометей мой — этот уж совсем на ладан дышит, ничего не выходит. Нет пьесы, плох режиссер, плохи художник и музыкант, — ну, и я, конечно, не так силен, чтобы победить эти минусы, и тону в них безнадежно. Почти решили уже снимать спектакль совсем, только это еще пока секрет. Во всяком случае, работы пока остановились по “Прометею”. Буду ходить на “Врата”».

18 января 1927 года состоялась последняя репетиция «Прометея» (всего репетиций было 249), после чего спектакль был снят. В. И. был совершенно измучен работой, которой отдавал столько сил. Н. Н. Литовцева вспоминает, что когда по окончании репетиций 18 января она зашла в уборную Василия Ивановича, он сидел в кресле совершенно подавленный. Н. Н. не нашла сразу слов, чтобы сказать ему что-нибудь утешительное, и молча села на диван. На пороге уборной остановился старейший гример театра Я. И. Гремиславский и тихо произнес: «Мне Вас очень жаль, Василий Иванович!» На это В. И. ответил: «И мне себя очень жаль. Яков Иванович!»

23 февраля 1927 года состоялась премьера возобновленного спектакля «У врат царства». Иервена вместо Л. М. Леонидова играл В. А. Синицын, Элину — вместо М. П. Лилиной — К. Н. Еланская. Режиссер — Н. Н. Литовцева.

В конце марта В. И. на три дня ездил в Ленинград. В концертном репертуаре Качалова появился на короткий срок монолог из «Прометея».

Весенние гастроли в Ленинграде прошли с исключительным успехом: «Отличная публика!» — писал В. И. о Бабушкином театре за Невской заставой. Качалов вспоминал, как тридцать лет тому назад в эти места он приезжал студентом на паровичке и играл в маленьком театрике в «Карповско-Сидоровских труппах». 1 июня на чествовании Н. Н. Ходотова В. И. произнес горячую речь в честь присутствовавшего там П. В. Самойлова, который был растроган этим до слез. В Ленинграде В. И. встречался с Маяковским, завершавшим работу над поэмой «Хорошо!».

С месяц Качалов лечился в Кисловодске. Как-то выступил в концерте в курзале, причем накануне ухитрился простудиться («пел на ветру — просто от

¹ «Вечернее радио», 12 октября 1926 г.

удовольствия»). Пришлось лечиться, ходить к доктору. Василия Ивановича уже устроили в отдельном домике при санатории, когда приехал К. С. Станиславский. Его встречали на вокзале Мигай, Монахов, Богданович и Качалов. С нежным и ласковым юмором Качалов описывал эту встречу: «... Он страшно легкомысленно и грациозно буквально выпорхнул из вагона... На ногах ярко-голубые небесного цвета туфли ночные. Вкус восточно-экзотический. Мы почти в голос заржали. Оказывается, К. С. спохватился, уже подъезжая к Кисловодску, и переобуться не успел. Так в голубых туфлях и появился в санатории среди академиков и профессоров». В санатории отдыхали Ольденбурги, Обручевы, Каблуков, Сакулин, Яблочкина, Рыжова, Л. И. Аксельрод и другие. В. И. описывал обеды в санаторной столовой: «... начинается “общий разговор”, — сплошное недоразумение: никто друг друга не понимает, но все друг другом довольны. Затем обязательный отдых, сон, так называемые “мертвые часы”. Смешно: как будто все остальные часы у нас здесь не мертвые, а полные жизни. И, собственно, от чего отдых: от еды или от разговоров?»

«БРОНЕПОЕЗД 14-69»

С начала сезона 1927/28 года Качалов продолжал большую работу над ролью сибирского партизана Вершинина в пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Это была его первая роль в современном советском репертуаре. «“Бронепоезд” — это дата рождения театра в новой социальной эпохе, связанная с именем В. И. Качалова»¹, — писал режиссер спектакля И. Я. Судаков.

Сразу после премьеры «Правда» оценила этот спектакль как большой шаг вперед, как первую настоящую революционную постановку МХАТ. В образе Вершинина Качалов создал «запоминающуюся фигуру прямого, сильного, уверенного и душевного крестьянского вождя». Он «и вождь и такой же рядовой мужик, тесно спаянный со всей массой». В исполнении этой роли Качаловым отмечали простоту игры и скупость средств.

А. В. Луначарский назвал этот спектакль «подарком МХАТ Октябрю», «во многих отношениях триумфальным спектаклем». «Обаятельно, правдиво, глубоко и просто играет Качалов, которого я прежде даже как-то не представлял себе в такой коренной крестьянской роли», — писал А. В. Луначарский. В печати указывалось, что спектакль «Бронепоезд» был подготовлен всем предшествующим революционным десятилетием и явился в полном смысле юбилейным спектаклем, не только достижением Художественного театра, но результатом завоеваний всей нашей советской культуры.

Метод показа исторических событий через типическую судьбу отдельного человека дал возможность театру проявить свой огромный опыт углубленного сценического реализма. Вершинина привели к революции личные мотивы (гибель дома и детей), но они тут же срослись с политическими мотивами, с идеей защиты Родины от интервентов. Об исполнении Качаловым роли

¹ «Театральный альманах». ВТО, 1946, кн. 1 (3).

Вершинина писали, что эта роль сработана «по-качаловски крепко и сильно». Актер показал движение образа, рост человека, сложный и противоречивый путь, каким этот кряжистый сибирский крестьянин приходит к осознанию необходимости революционной борьбы, становится «хозяином» военных действий. Этот процесс формирования нового человека, переход его от мирной жизни к участию в гражданской войне Качалов раскрывал с особой убедительностью.

Всех изумила неожиданная смелость артиста, решившегося играть «мужика». Актер, привыкший изображать, как острил кто-то, «Гамлета и его потомков», создал образ мужественного и сурового сибирского партизана, в котором он увидел воплощение правды широких народных масс. Качалов раскрывал все богатство натуры, талант, природный ум Вершинина, пробужденный революцией.

4 ноября 1927 года он писал: «... В эти часы я испытывал радость от того, что “выходит” или принимается мой Вершинин. Его очень приняли вчера. Возможно, я даже почти убежден, что это было вчера только удачей, которая не повторится. Но все-таки. У меня было хорошо на душе. И я даже не помню, когда еще было такое чувство...»

Вершинин стал одной из любимых качаловских ролей, которую потом он вынес на эстраду, играл всегда с гордостью и волнением и год от года делал ее сочнее и глубже. Он жил этой ролью, а не только «играл» ее.

К решению играть Вершинина Качалов пришел после того, как прослушал в авторском чтении за столом три картины будущей пьесы: «На колокольне», сцену с беженцами и сцену с китайцем (на железнодорожной насыпи). Вс. Иванов изумился «силе его актерской страсти» и воспринял это решение Василия Ивановича как «очень крутой поворот в жизни мастера, творческую ставку, сопряженную с огромным риском».

Лучшими сценами были признаны «Берег моря» и «На колокольне». Незабываемым остался самый звук качаловского голоса в сцене с рыбаками, принесшими страшную весть о детях, погибших в сожженной японцами деревне. Этот звук, эта насыщенная, точно падающая вниз от тяжести качаловская интонация: «И Митю, говоришь, и Сашеньку... Обех!» И дальше — скупая сдержанность сценических приемов и простые, тихие, точно внутри себя произнесенные слова: «А ты вот рыбу привез продавать, Никита Егорыч...»

На пути актера была двойная опасность: пойти по пути дурного театрального пафоса или попросту обеднить, засушить образ. Раскрытие внутренней борьбы Вершинина делало убедительным качаловский рисунок роли.

Встреча с Пеклевановым определила момент перелома в сознании сибирского крестьянина: природный ум Никиты Егорыча вспыхивает огнем под влиянием ясных, глубоких и простых слов председателя ревкома. «Детей моих сожгли вместе с хлебом, избами, сеном... Расею хотят сжечь... Не хочу!» — как бы про себя решает Вершинин. В его руке револьвер, который ему дал Пеклеванов. Вершинин уже с осуждением думает о своем прошлом: «Какой ум?

От войны хотел уйти, от Расеи спастись!» И вот уже решающее начало победы, которое у Качалова прозвучало удивительно весомо: «Мужик идет! Побавайся...»

В сцене «На колокольне» перед нами уже не мужик — мститель за погибших детей и разрушенное хозяйство, а народный вождь. «Отложи дудку. Ты, Миша, ученый. Поди, с почетом гостей встретить, которые мост взрывали и которые уцелели. Будя! Поиграл! Учись человеком быть». Выясняется, что мост не взорван, и «уцелел» только один вернувшийся. «Уцелел ли?!» — пригвождающе говорит качаловский Вершинин и стреляет в дезертира. Эта грозная запоминающаяся интонация предвещает дальнейшее поведение Вершинина. Растущее сознание вождя сибирских партизан Качалов раскрывал с суровой убедительностью: раз «взял Расею», так и управлять ею надо. «А как управлять? Кто объяснит?» Замечательна была сцена, где вставала забота вождя сибирских крестьян о будущем («Будут же люди после нас жить хорошо!») и горечь от незнания «таблицы умножения», самых основ перестройки жизни. «Сожгешь?» — с возмущением спрашивает он Ваську Окорока и с неповторимым мужицким обаянием и болью произносит: «А на сожженом-то месте японец хризантемов насадит!..» А в сцене с китайцем Син Бин-у Вершинин уже сам, со всей ответственностью вождя — это чувствовалось в тоне Качалова — объясняет своему «секретарю» глубокий смысл происходящего.

Увидя тело убитого председателя ревкома, Вершинин, приведший в город партизанский отряд, говорит слова, в которых у Качалова звучала целая гамма новых, взволнованных гражданских чувств: «Грозно ты меня встретил, Илья Герасимович! А мы тебе огромные земли завоевали. Огро-ом-ные земли я тебе, душе твоей, подношу!» Тут в зрительном зале наступала взволнованная, торжественная тишина. Газеты отмечали, что «Бронепоезд» заставил зрителя «волноваться до рыданий, каких давно не слышал МХАТ».

Качалову было присвоено звание народного артиста республики, и в связи с этим 12 января 1928 года, после первого акта «Бронепоезда», на сцене Художественного театра было организовано чествование артиста.

Впереди был новый творческий подъем, путь преодоления новых трудностей. «Я бы этой роли сделать иначе, чем сделал, не мог, — говорил В. И. корреспонденту “Советского театра”. — И эту роль, и самый “Бронепоезд” считаю очень важным этапом и для себя и для МХАТ. Для нас всех важнее всего талантливый автор. За это время наш зритель неизмеримо вырос. Играть перед таким зрителем — большая радость».

В марте 1928 года умерла великая русская актриса, первая народная артистка республики М. Н. Ермолова. Ее похороны превратились в торжественную демонстрацию любви широких масс зрителей к мужественной общественной деятельнице, которая в течение полувека звала народ к борьбе с насилием и воспевала лучшие черты характера русского человека. На похоронах присутствовало до 50 000 человек. Речи с Театральной площади транслировались по радио. На гражданской панихиде В. И. Качалов выступил с проникновенной речью, в которой характеризовал Ермолову как героиню

русского театра, как великую артистку, гармонически сочетавшую в себе гражданское и художественно-артистическое начало.

5 марта Федерация советских писателей организовала вечер, посвященный творчеству М. Горького. Председательствовал Луначарский. Качалов читал «Ярмарку в Голтве» и другие рассказы. 28 марта (день рождения Горького) в Художественном театре шло «На дне» с Москвиным и Качаловым.

В мае состоялся в Харькове в помещении Госоперы вечер В. И. Качалова и В. Н. Поповой (исполнялись «Эгмонт» с оркестром, «Клейкие листочки», стихи Маяковского, Есенина, Казина). «Он читает необыкновенно просто. Слово приобретает какую-то новую наполненную жизнь, свое особое сверкающее существование. В чтении Качалова хочется отметить еще одну черту — *мужественность* рисунка, *мужественность* чувства», — писал рецензент «Вечернего радио». В середине мая был выездной спектакль «У врат царства» в Калуге.

30 мая А. М. Горький смотрел в МХАТ «Бронепоезд 14-69». Нашел пьесу «чрезвычайно интересной, захватывающей по содержанию и насыщенной подлинной революционностью»¹. Особенно оценил Горький игру Качалова, Хмелева, Баталова и Кедрова.

С 19 июня по 15 июля были гастроли МХАТ в Ленинграде. С большим успехом шли спектакли в Московско-Нарвском доме культуры. После ленинградских гастролей Качалов ездил на киносъемки в Киев.

Конец июля и август В. И. лечился в Кисловодске в «милейшей компании»: «Здесь Каблуков, — писал он, — Сакулин, Ольденбурги, из театральных — Богданович, Мигай, Трезвинский, Петровский. Нет Яблочкиной — очень ее недостает... За столом сидим вчетвером. Моя соседка говорит без конца и все умные вещи: цитирует на всех языках Аристотеля, Спинозу, Фихте, Вольтера, Данте, Вл. Соловьева, Леонтьева, Мопассана — честное слово — и все длинные цитаты. Лицо у ботаника, когда он ее слушает, не поддается описанию — почти паническое, соединение страха с уважением, а у К. С. — полная растерянность на лице, даже иногда мелькает подозрительность, даже что-то вроде обиды. “А она не смеется над нами? — спросил он после первого завтрака. — Разве можно столько знать? Ничего подобного не встречал в жизни”. Теперь он более или менее успокоился, прищуренными глазами смотрит на нее, но уже под ее цитаты думает о чем-то своем. Я как-то раз не выдержал и громко прыснул от смеха. Кажется, на Шопенгауэре, но сделал вид, что подавился курицей. К. С. стал хлопать меня по спине, а она перескочила на Канта. Словом, фонтан или даже вулкан. И довольно миловидная женщина с большими глазами, уже немолодая, с тремя большими бородавками — на носу, на лбу и на подбородке. “Это бородавки вулканического происхождения”, — сказал про нее Петровский, прослушав ее 5 минут».

Качалова давно пытались привлечь к работе в кино, но все поиски подходящего сценария кончались неудачей. Мысль перенести сценические образы артиста на экран не увлекала самого Качалова. В 1928 году

¹ «Современный театр», 1928, № 24 – 25.

остановились на сценарии «Белый орел» (по рассказу Л. Андреева «Губернатор»). Качалов под маской «гуманности» губернатора раскрывал подлинное лицо царского бюрократа. На этом этапе сам прием качаловской работы оказался новаторским, пугал некоторых критиков, разрушая привычные штампы раскрытия образа врага. Качалов обнажал самую его «человечность», как ложь, и этим указывал на ее классовую антигуманистическую природу.

В середине октября вышла отдельным изданием поэма Маяковского «Хорошо!» Появление ее очень захватило Василия Ивановича. Он написал Маяковскому письмо, в котором благодарил за поэму и сообщал, что начал над ней работать.

27 октября праздновалось 30-летие Художественного театра. Шел сборный спектакль: отдельные акты из репертуара театра за 30 лет (из «Царя Федора Иоанновича», «Гамлета» — сцена Гамлета с королевой, «Братьев Карамазовых», «Трех сестер» и «Бронепоезда»). Когда Качалов — Тузенбах произнес свои слова: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка...», зрительный зал замер: с такой проникновенной и покоряющей силой прозвучало теперь это мужественное пророчество Чехова. «Качалов показал образец настоящей гибкости и многогранности дарования, сыграв в один вечер Гамлета, Тузенбаха и, наконец, Вершинина в “Бронепоезде”»¹.

«Два Вершинина в один день на сцене МХАТ — от бессильной мечты к революционной героике» — были свидетельством огромного идейного роста театра.

В конце ноября 900 рабочих Подольска присутствовали на общественном просмотре «Бронепоезда». Вступительное слово к спектаклю сказал А. В. Луначарский. В отчете «Рабочей газеты» 27 ноября было напечатано: «Зрители были взволнованы, когда Качалов — Вершинин произнес слова: “Сынов наших сожгли...” В курительной комнате, в антракте, в группе молодежи говорили: “Неужели это Качалов?” — “А что?” — “Да не думал, что с душой крестьянина так сможет сжиться”».

«ЖЕЛЕЗНЫЙ КОМИССАР»

В середине января 1929 года был вечер Качалова. В. И. читал сцены из «Гамлета», «Смерти Иоанна Грозного», «Леса», «Карамазовых», «Прометейя» и стихи любимых поэтов. Выступления Качалова на эстраде начали занимать особое место в его творческой работе.

29 января в Серпухове В. И. играл «У врат царства» в ансамбле актеров Художественного театра.

Наступили страдные дни — надо было сдавать «Блокаду» Вс. Иванова, над которой работали с начала сезона (премьера 26 февраля). В центре пьесы — Петроград 1921 года, питерский порт, скоропечатня «Трех ветров», с которой связана коренная русская рабочая семья Аладьиных. Старый дед, бродяга и

¹ Юр. Соболев. На юбилейном спектакле МХАТ. «Вечерняя Москва», 30 октября 1928 г.

философ, только что вернувшийся из Средней Азии в Петроград, рассказывает об одном из своих сыновей: «Сын мой Семен весь Туркестан с революционной войной обошел...» В этом зерно аладьинской семьи. Перед нами три ее поколения. «Железный комиссар» Артем Аладьин (В. И. Качалов) по заданию партии ведет тульских курсантов на подавление кронштадтского мятежа.

Самый текст пьесы оказался по существу противоречивым: основные герои ее, бойцы революционного фронта, призванные партией сломить вражеские попытки блокировать Советское государство, находятся вместе с тем и в «блокаде» крайне запутанных личных отношений, совершенно не характерных для рабочей среды. Это искажает внутренний мир героев, а порой заслоняет и политические события.

Такой подтекст драмы в значительной мере помешал Качалову дать полноценный образ комиссара. В. И. скупно и лаконично строил образ Артема. Ему рисовались живые приметы пожилого рабочего — мешковатый сюртук с длинными рукавами, резкая худоба, неуклюжее подергивание усов, красные от недосыпания глаза, предельная усталость, которую он в себе преодолевает, и страстная сосредоточенность на самом главном — на задаче сохранить неприкосновенной молодую Советскую республику. Качалов хотел дать убедительный образ большевика несгибаемой воли. Зритель знал, что «железный комиссар» «свое сердце к кронштадтским льдам охлаждать несет», что Аладьяну нелегко. Качалов делал комиссара человеком большого, любящего сердца. Настоящей теплотой и нежностью было наполнено его отношение к старику-отцу и к младшему сыну Дениске, влюбленному в машины. Идя на кронштадтский лед, Артем именно в этом сыне видел человека будущего. Волнующей сценой было прощание с отцом. Старик упрощивает комиссара и курсантов не брать на лед младшего внука. Но Артем уводит за собой всех. «Эта сцена захватывает меня до глубины души»¹, — писал рабкор Поляков.

И сам Качалов, и зрительный зал не были вполне удовлетворены сценическим образом Артема: «биологическая блокада», в которой по воле автора пьесы оказались Артем, его сын Лукьян и невестка Ольга, нарушала цельность образа комиссара. Качалова упрекали в том, что он не исправил авторский образ, но он был бессилен это сделать.

Летом состоялась поездка Художественного театра со спектаклями «На дне» и «У врат царства» по Волге (Горький, Саратов, Сталинград). В городах стояла жара, а на пароходе — «покой, воздух, красота». «Каждое утро, — писал В. И., — встречаю восход солнца, иногда вылезающего прямо из воды, иногда — с лугов, третьего дня — из расщелины Жигулевских гор. Как только начинает светать — около 2-х, поднимаюсь на капитанский мостик и в мирной, тихой беседе с капитаном (умный и красивый старик 66 лет, чудесно окающий по-нижегородски, с лицом поседевшего Мопассана) дожидаясь восхода солнца. “Через три минуты взойдет”, — объявляет он и умолкает. “Пожалуйста!” — чуть слышно басит, когда показывается длинная темно-красная полоса сплюсненной глыбы солнца. И великолепно молчит потом минут десять, пока солнце не

¹ «Новый зритель», 31 марта 1929 г.

станет круглым и сияющим так, что на него уже трудно, да и неинтересно смотреть. Тогда я иду спать и засыпаю ровно через две минуты».

После волжских гастролей Качалов собирался к морю, в Крым, но по совету врачей пришлось ехать в Кисловодск. В соседнем купе оказался А. В. Луначарский («Разговаривали на разные темы, но больше всего о театре — и нашем, и Малом, и европейском. А. В. был очень занятен, остроумен, добродушен»). В первое время в Кисловодске врачи лишили Василия Ивановича самого большого его удовольствия — утренних прогулок. («Все из-за этой лопатки, черт бы ее драл!») Дважды он навестил здесь с цветами старейшую артистку Художественного театра Е. М. Раевскую («Жалко мне ее, старенькую и одинокую»). Чуть позднее В. И. прихворнул основательно, боялся даже тифа, но вторую половину отдыха провел здоровым и бодрым настолько, что даже рисовал пером очаровательные дружеские шаржи на своих соседей.

«ВОСКРЕСЕНИЕ»

Давно шла большая и упорная работа театра над инсценировкой романа Л. Н. Толстого «Воскресение». У Художественного театра за последние годы был уже значительный опыт постановки советских пьес. Спектакль «Воскресение» был одной из первых после революции больших новых работ над классикой. Задача по-ленински раскрыть гениальный толстовский текст волновала режиссуру МХАТ. Новая постановка была ответственным экзаменом на политическую зрелость театра. Лев Толстой, который был близок МХТ еще по «Власти тьмы» и «Живому трупу», должен был прозвучать, наконец, освобожденным от философии «непротивленчества» и дойти до советского зрителя, как «горячий протестант, страстный обличитель, великий критик»¹.

Огромный труд вложил в эту постановку Вл. И. Немирович-Данченко; режиссер-новатор, он заразил всех участников спектакля интересом к огромной, смело поставленной задаче. В. И. Качалову, «Лицу от автора», надлежало осуществить принципиально новую сценическую функцию — овладеть атмосферой всего спектакля, стать его «ведущим», донести гениальную толстовскую критику буржуазно-помещичьей России и в то же время внутренне полемизировать с Толстым-моралистом. Самой большой опасностью на пути актера в этой «роли» оказывалась возможность остаться лицом, посторонним спектаклю, не влиться в него органически, оказаться «ученым» комментатором, отяжелить спектакль. Качалов преодолел самое страшное: он не только не разрушил гармонии спектакля — он явился его центром.

В темной однобортной куртке с наглухо застегнутым отложным воротником, без грима, с карандашом в руке, он выделялся среди участников спектакля костюмом и внешностью нашего современника. С огромным артистическим тактом Качалов то менял свое место на сцене, то, проходя вплотную мимо действующих лиц, спускался по лесенке вниз, в зрительный зал, и останавливался, полуосвещенный, у рамп, спиной к суфлерской будке.

¹ В. И. Ленин. Л. Н. Толстой. Соч., т. 16, стр. 295.

Из всех персонажей спектакля «Лицо от автора» было самым действенным. Оно врывалось в тишину зрительного зала с темпераментом подлинного трибуна, требуя немедленного и страстного отклика. И вот тут изобразительная, скульптурная сила качаловского мастерства оказывалась незаменимой.

А. В. Луначарский писал о «красноречивом рассказчике, в котором горестный ум, доброта и ирония соединены в один возвышенный аккорд». Луначарский считал очень ценным, что своему комментарию Качалов придал характер интимности и импровизации: «Это человек, который очень мягко и непринужденно, без нажима, без педалей беседует с публикой, зрительным залом о том, что происходит на сцене, в то же время постоянно давая понять, что эти происходящие там события крайне для нас важны, включая сюда и его самого. Спрашивается, много ли имеется артистов, которые могут в такой плоскости и с таким совершенством провести эту роль вестника и хора, умея казаться незримым на сцене и в то же время являясь ее центром, держа внимание публики в течение десятков минут»¹.

Роль «От автора», оставившая глубокий след в истории русского и мирового театра, не только принесла Качалову новое признание его больших творческих возможностей, но и углубила любовь зрителя к актеру-гражданину, к Качалову-человеку. Спектакль «Воскресение» был этапным спектаклем на творческом пути Качалова. Он ощутил еще глубже огромные возможности советского театра, его взволновал новый материал, который, ему захотелось воплотить.

Вместе со всей страной Качалов был потрясен, когда 14 апреля 1930 года по Москве разнеслась страшная весть о гибели В. В. Маяковского. Он работал над произведениями этого классика советской поэзии еще с начала двадцатых годов и сохранил к нему любовь и признательность до конца своей жизни.

Во время летних гастролей в Тифлисе, Баку и Харькове Качалов играл Вершинина в «Бронепоезде», Барона, Карено, царя Федора.

Редкий вечер, если В. И. был свободен в театре, обходился без выступления на эстраде. Все эти годы Качалов вел большую шефскую работу в частях Красной Армии и в бригаде клуба теаработников по обслуживанию московских предприятий. В связи с этим в ноябре 1930 года он был персонально премирован Полным собранием сочинений В. И. Ленина.

22 января 1931 года в Художественном театре состоялось «Утро памяти 1905 года». Качалов читал «Письмо к рабочим Красной Пресни» В. И. Ленина. В архиве Качалова сохранился довольно подробный черновик его предполагавшегося (а может быть, и осуществленного в другой раз) выступления с рассказом о событиях 1905 года.

В середине марта Качалов был вызван к К. С. Станиславскому и привлечен к работе в спектакле «Мертвые души». Его роль называлась «Первый в спектакле». Позднее это действующее лицо из спектакля выпало, и В. И. должен был играть Чичикова.

Когда был задуман первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь»,

¹ «Красная газета», 3 февраля 1930 г.

Качалова пригласили в качестве «ведущего». Он читал «вступление» к фильму. Фильм, посвященный теме борьбы с беспризорностью, начинался стихами С. М. Городецкого. Вероятно, потому, что читавший это «вступление» Качалов был показан на экране, некоторые из зрителей, смотревших «Путевку в жизнь», приняли его за автора. Через девять лет, в 1940 году, В. И. получил письмо от бывшего беспризорника, который к этому времени был уже стахановцем шинного завода в Ярославле. Историю резкого перелома в своей судьбе он связывал с воздействием этого фильма. Это был рассказ о себе и о людях, которые помогли ему стать на путь труда: «... В день Вашего рождения я, бывший беспризорник, хочу Вас поздравить с 65-летием Вашей жизни. Ваше выдающееся слово звучит по всей Стране Советов. Ваши слова в кинокартине “Путевка в жизнь” дали мне толчок к новой жизни. Вы своими словами потрясли, то есть пробудили сознание многих людей, чтобы эти люди жили и работали на пользу страны социализма».

Во время летних гастролей в Ленинграде спектакль «Воскресение» прошел с огромным успехом («Чудесная тишина внимания, которой мы не избалованы в Москве»). 2 июля 1931 года скончался В. В. Лужский. Качалов, всегда очень тепло к нему относившийся и очень ценивший его большой талант, писал из Ленинграда; «Да, Лужский. Жалко его, больно за Перету¹. Досадно и грустно, что не услышим больше его импровизаций. Жалко, потому что рановато все-таки ушел из жизни, которую прожил хорошо, со вкусом, с удачей. Удача у него была большая, во всем, — вот кроме грудной жабы...»

3 июля Качалов участвовал в торжестве на одном из ленинградских заводов: смотрел новую турбину, приветствовал рабочих и выступал со стихами «Переключка гигантов». «Живу в суете, — писал он, — но как-то приятно, почти радостно отдаюсь ей, — вероятно, потому, что уж очень люблю Ленинград».

Сезон 1931/32 года был очень тяжел для Василия Ивановича. Он ходил на репетиции «Мертвых душ», но легко простужался, заболел трахеитом, усиливались его обычные бронхиты.

29 мая 1932 года на траурном заседании в Вахтанговском театре, в связи с десятилетием со дня смерти Е. Б. Вахтангова, Качалов выступил с воспоминаниями. Он рассказывал о юноше Вахтангове и первом знакомстве с ним, о его тонких, метких пародиях на знаменитого московского профессора-химика Каблукова, на Качалова — Анатэму и на Качалова — Гамлета. «Во всех этих пародиях, — говорил В. И., — Вахтангов никогда не разил беспощадно, а всегда в них жила какая-то любовность, великая мягкость большого художника». В. И. подчеркивал, что вахтанговские пародии в самих пародируемых лицах всегда вызывали «не обиду и протест», а восхищение, — «может быть, еще потому, что в этих набросках чувствовался будущий большой режиссер».

Со здоровьем не ладилось. В И. перестал ходить на репетиции «Мертвых душ». Это его угнетало. 2 июня он писал в Ленинград своему другу

¹ П. А. Калужская, жена В. В. Лужского.

С. М. Зарудному: «У меня в этом сезоне пропала вера в свое здоровье. Да и вообще в свое благополучие, в свою удачу, в свою счастливую звезду. Мне положительно не везет в этом году. Такое у меня настроение, как будто наступила расплата (может быть, и справедливая, но от этого ведь не легче), расплата за все мое старое “везение”. Отошел совсем от “Мертвых душ” (отсюда актерская скука). “Мертвые души” продолжают репетировать с Топорковым — Чичиковым, и репетиции ведет сам Константин Сергеевич, который, говорят, бывает гениален на отдельных репетициях, но часто болеет и утомляется. Генеральные репетиции будут только в сентябре, когда возобновится сезон. Если буду здоров и приготовлю за лето Чичикова, но, может быть, буду репетировать и я — с осени».

Июль и начало августа 1932 года Качалов с Леонидовым лечились в Баденвейлере, где проводила лето семья Станиславских. Качалова звали концертировать в Париж и Америку, но он решительно отказался. 4 июля он писал: «Здесь очень тихо, пустынно, воздух чудный. Балкон мой выходит в парк, совершенно безлюдный. Белки во множестве гоняются друг за другом, почти влетают на балкон, а уж воробьи и чижи прямо хозяйничают на столе и подьедают мои завтраки... Доктор, весьма средний и умеренный немец без особых примет, если не считать фехтовального шрама на щеке, тихий, сосредоточенный, но очень настойчивый и упорный. И, конечно, сам Миرون¹ — милейший, в чудном настроении духа, — вот и вся моя компания. Ходим для развлечения к Станиславским, хотя они живут еще скучнее нас, потому, что еще больше лечатся, — даром, что там есть молодые».

Лечение как будто шло на лад, хотя именно с этого лета у Василия Ивановича определилось предрасположение к диабету, который так изнурял его в последние годы жизни. «Уж очень много дождя, — писал он в июле. — Говорят, это не дождь, а горные туманы, но все равно от них скучно. При такой тишине, при таком безлюдьи солнце прямо необходимо. И когда светит солнце и не видишь людей, то делается даже весело, чудно как-то. Тогда даже наплевать, что нет людей. Зато белки носятся, как оголтелые, серны скачут очаровательные, птицы всевозможные, воробьи, чижи. А когда дождь, то ползают только большие, жирные улитки по дорожкам парка. И я. И целыми часами не видишь ни одного человека. Лечиться, так лечиться».

В санатории В. И. настолько окреп, что по дороге домой дал концерты в Ковно 17 и в Риге 22 августа. Ковенские газеты объявили, что Качалов будет читать сцену из «Гамлета» — «За коньячком» (!). В Риге его уговорили остаться еще на один вечер (оба раза он выступал в «Театре русской драмы»). В программе первого вечера — отрывки из «Воскресения», из «Смерти Иоанна Грозного», монолог «Клейкие листочки» (из «Братьев Карамазовых»), стихи Маяковского и Есенина. В программе второго вечера — «Эгмонт», «Гамлет», «Лес».

В 1948 году, в связи с 50-летием МХАТ, Ян Судрабкалн, народный поэт Латвийской ССР, лауреат Сталинской премии, вспоминал о начале тридцатых

¹ Так в шутку В. И. звал иногда Л. М. Леонидова.

годов: «В буржуазные времена в Латвии власть имущие всеми правдами и неправдами старались закрыть доступ к русскому искусству и русской литературе. Россия стала страной революции, и вот даже Лев Толстой в глазах латвийской реакции стал большевиком. Но и в те дни у нас гостил великий Качалов, и, слушая Шекспира, Пушкина, Толстого, мы думали о советской Москве и Художественном театре, строившем вместе с рабочими и крестьянами, учеными и писателями новую жизнь».

СНОВА «ВИШНЕВЫЙ САД»

21 сентября 1932 года в «Советском искусстве» были помещены воспоминания Качалова «В поисках Барона» (о работе над ролью в спектакле «На дне»), а 25-го, в связи с 40-летием литературной деятельности М. Горького, Москвин и Качалов выступили в торжественном спектакле. Постановлением правительства МХАТ был переименован в «МХАТ имени М. Горького». В «Советском искусстве» 3 октября среди откликов других театральных деятелей появился и взволнованный отклик Качалова.

4 октября 1932 года Качалов впервые в Москве сыграл в «Вишневом саде» Гаева, заменив Станиславского. С тех пор эта роль прочно вошла в его репертуар. Роль Гаева была одним из эскизов, предварявших создание блистательно вылепленного образа Захара Бардина. Качалов заботливо отделывал детали роли. Он показывал этого опустившегося человека, этого «банковского служаку» из среды уходящего дворянства с легкой усмешкой, не скрывая от зрителя никчемности своего героя. Гаев — Качалов непосредственно, по-детски откликался на впечатления, которые скользили по его сознанию («А здесь пачулями пахнет!»), и зритель видел его растерянность, недоумевающие глаза потерявшего почву старого ребенка, подчас, однако, не забывающего, что надо держать себя по-барски, с достоинством. В эти минуты качаловский Гаев казался особенно жалким, вызывал у зрителя снисходительную иронию. Его неумение хоть на чем-нибудь сосредоточиться, органическую потребность скользить мыслью с предмета на предмет и задерживаться только на самом безответственном Качалов показывал с особым артистическим тактом во втором акте. Прислушиваясь к «еврейскому оркестру», звуки которого доносятся издали, Гаев дирижирует тростью и рукой. Неустойчивая поза, детские бездумные глаза, легкомысленные, наивные лирические интонации, крохотная, нелепая белая пикейная панамка на голове — за всем этим зритель чувствовал мягкую иронию артиста: «Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас». И тут же, в той же интонации: «Мне предлагают место в банке. Шесть тысяч в год». В третьем акте, в гениальной по лаконизму и насыщенности сцене приезда с торгов, качаловский Гаев казался воплощением класса, уходящего в прошлое. Наступает настоящая расплата, и на секунду просыпается и в Гаеве живая человеческая горечь. В четвертом акте болтун и «служака» Гаев прощается с домом, обреченным на слом. Стоя спиной или вполоборота к публике, он с действительной болью смотрит на следы снятых со стен портретов. Сдержанное, сдавленное рыдание и уход. Над этим

последним «уходом» Гаева В. И. часто задумывался и менял мизансцену, то уходил просто вслед за Раневской, то приосанивался и для того, чтобы скрыть свое состояние от окружающих, уходя, громко откашливался и нарочито легкомысленно вертел тростью у себя за спиной. Так Качалов сохранял чеховскую тональность образа. 13 октября на вечере в ЦДРИ происходила встреча трех Гамлетов: Роберта Адельгейма, Горюнова и Качалова. «Гром аплодисментов встречает появление Качалова, — сообщал рецензент “Советского искусства”. — Гамлет Качалова — трагедия сосредоточенной, возвышенной мысли, холодного скепсиса и глубокой иронии. Этот Гамлет все берет под контроль разума. Полный, певучий, спокойный и такой уверенный голос. Скупой жест. Это Гамлет, променявший шпагу на книгу, страсть на сомнение. Гамлет, сошедший с кутурн “монументальных” страстей... Чудеснейший из Гамлетов!»

Здоровье Качалова стало сдавать. Приятную и желанную поездку в Ленинград опять пришлось отменить. По той же причине оказалось неизбежным прекращение работы над Чичиковым.

К этому периоду накопилось немало записей на пластинки материала, который входил в качаловский концертный репертуар: «Дума про Опанаса» Багрицкого, которую В. И. значительно сократил и перемонтировал, его же «Весна», «Джон — Ячменное зерно», стихи Н. С. Тихонова «Баллада о гвоздях», «Полюбила меня не любовью» и др.

НАРОКОВ

18 января 1933 года, в день 70-летия К. С. Станиславского, Качалов приветствовал К. С. большой лирической статьей, зерном которой были слова Маяковского о себе, молодом:

У меня в душе ни одного седого волоса,
И старческой нежности нет в ней!
Мир огромив мощью голоса,
Иду — красивый,
двадцатидвухлетний.

«Для меня в этих строках Маяковского, — писал В. И., — точнейший, вернейший портрет таланта Станиславского... Юношеский задор, непримиримость, неутомимость, безудержность, бескрайность и суровость, а не мягкость и нежность — вот стихия его таланта».

В течение второй половины сезона 1932/33 года Качалов продолжал играть роли старого репертуара, все еще не расставаясь с мечтой в будущем году сыграть Чичикова и Нарокова («Таланты и поклонники»). Для выступления в концертах он подготовил сцены из трагедии Шекспира «Ричард III» — встреча с леди Анной и монолог Глостера. В первых его выступлениях роль Анны исполняла О. И. Пыжова, позднее — А. К. Тарасова. «Ричард III» вошел в число самых блестящих монументальных качаловских работ. По силе перевоплощения, по острой характерности, скульптурности, насыщенности и

завершенности рисунка эти «сцены» как будто были вынуты из готового спектакля. Это был театр на эстраде.

В. И. работал над ролью Нарокова и репетировал Пер Баста для возобновления спектакля «У жизни в лапах».

1 апреля умер В. Ф. Грибунин, один из талантливейших артистов МХАТ. В. И. высоко ценил и любил его. В письме к С. М. Зарудному В. И. писал о нем: «Прекрасный актер, мало оцененный широкой публикой. В “Смерти Пазухина” был совершенно замечателен. Пищик, Ферапонт, Клешнин и Курюков в “Царе Федоре” — это все “шедевры”».

Мало кто понимал желание Качалова сыграть Нарокова в «Талантах и поклонниках». Здоровье не позволяло ему нормально работать и участвовать в премьере спектакля (14 июня 1933 года). Режиссером этого спектакля была Н. Н. Литовцева. В день генеральной репетиции В. И., как всегда, очень скуп, сжато в письме С. М. Зарудному сообщает: «Не теряю надежды с осени играть очень приятную роль Нарокова. Надеюсь, что буду играть и Чичикова. Сегодня последний спектакль “Лап”. Публика хорошо принимает этот довольно нелепый и нескладный, но в чем-то талантливый пустяк гамсуновский. Книпперуша имеет очень большой успех в Юлиане, красива, эффектна, моложава. А я очень устаю в набобе».

Летом Качалов лечился в маленьком уютном санатории под Ригой — «Атгазене». Одновременно с ним в Латвии отдыхал и Л. В. Собинов.

«В общем скучнее мне, чем было в Баденвейлере. Там Станиславские придавали уют, да и Леонидов, конечно. А здесь уж такое одиночество, — писал В. И. — Кругом говорят по-русски, но лучше бы не говорили, лучше бы не понимать, не слышать. Часто ловлю себя на разговоре с самим собой. Газеты вслух читаю, т. е. заголовки крупным шрифтом вроде: *“Джек Демпси опять женится и опять на актрисе. Его невеста...”* или: *“Ян Кипура строит отель. Кроме своей театральной и кинематографической деятельности, он вступил в сословие владельцев отелей. Это решение знаменитого тенора имеет свои причины. Его родители...”* и т. д. Ну, я громко посылаю его к чертовой матери — так, для беседы. Или еще крупнейшим шрифтом: *“В Детройте открылся клуб бывших газетных репортеров, ставших миллионерами...”* — “Молодцы, — говорю, — сукины дети!” Это я тебе только первые попавшиеся новости из газеты, лежащей в сорной корзине под столом, а если порыться как следует, то очень интересные новости в этом же роде можно найти».

Как-то он рассказал в письме о «лошадиной идиллии»: «Подружился я здесь со старой лошадкой, очень умной, по-моему. Она издали ржет мне, я ей тоже ржу, и она откликается. Я веткой сгоняю мух с ее морды, и она бывает очень довольна, все кланяется и благодарит. Вообще очень разговорчивая. Например, объяснила мне, что уже выщипала всю траву кругом — по радиусу от кола, к которому она привязана на веревке. И когда я стал выдергивать кол, чтобы перевести ее на более травяное место, она мне заржала что-то очень одобрителное. А когда я как-то, уставши махать стоя, решил перетащить к ней на лужайку скамейку с ближайшей аллеи, довольно тяжелую, то она сначала недоумевала, когда я пыхтел над скамейкой: “Вот глупостями занимается!” А

когда я притащил скамейку поближе, она сказала: “Ага, умница!” — и быстро и решительно пошла мне навстречу».

В середине сентября Качалов сыграл в «Талантах и поклонниках» Нарокова. Даже через год после этого спектакля в беседе с корреспондентом московской газеты он признавался: «Лично я свою роль Нарокова очень люблю, но она у меня еще очень сыра: я еще не вжился в образ, который маячит в моем воображении и не слился с моим “я”. Может быть, это происходит потому, что мне приходится слишком редко играть эту роль: играем Нарокова мы втроем (с Орловым и Сосниным)».

Н. А. Соколовская, одно время назначенная на роль Домны Пантелевны, вспоминала детали работы на репетициях с К. С. Станиславским.

— А все-таки что-то не то, — говорит Качалову Константин Сергеевич после одной из сцен Нарокова с Домной Пантелевной. — Попробуйте, Нина Александровна, поиздеваться над ним потоньше, чтоб он обиделся. Хоть своими словами.

Н. А. повторила из текста роли самые ядовитые места, очевидно, с такой удачной интонацией, что раздался общий хохот, — такое опрокинутое лицо было у Качалова — Нарокова. Даже Марья Петровна Лилина (репетировали у Станиславских на дому) выскочила из соседней комнаты:

— Что случилось?

На другой репетиции, — вспоминает Н. А. Соколовская, — К. С. тоже что-то «не принял» у Василия Ивановича и попросил объяснить, почему он упорно играет эту сцену по-своему. И ждал ответа. Продолжительная пауза. К. С. повторяет свой вопрос. Пауза еще длиннее. Присутствующие уже чувствуют себя неловко. Раздается голос режиссера Н. Н. Литовцевой:

— Да скажи же хоть что-нибудь!

В. И. так и не ответил. «Очевидно, был не согласен с Константином Сергеевичем, а спорить не хотел», — поясняет Соколовская.

У Качалова был свой, очень интимный образ Мартына Прокофьевича Нарокова, образ, в котором дышал аромат старой театральной провинции. С какой-то затаенной, сердечной, почти сконфуженной нежностью относился В. И. к этому образу, к этому Дон Кихоту старого русского театра, которым владеет единая, беззаветная страсть к искусству. Качаловский образ этого необычного помощника режиссера разрушал старые традиции. Вместо жалкого и неопрятного старикашки в допотопном, выпачканном клеем и красками фраке на сцене был «рыцарь бедный» русского театра. Бывший барин, разорившийся из-за страстной любви к искусству, он мужественно хранил свое человеческое достоинство: «Хлеб-то я себе всегда достану; я уроки даю, в газеты корреспонденции пишу, перевожу». Когда «Гаврюшка» снял его театр, Нароков пошел к нему служить, потому что без искусства не мыслил своей жизни. В этом одиноком, непонятом, оскорбленном, заброшенном человеке, каким играл его Качалов, сквозило какое-то внутреннее сияние — счастье находиться около любимого дела. Оттого он терпеливо переносит обиды от Дулебовых и Бакиных. Домне Пантелевне, относящейся к нему, как к ничтожеству, он с проникновенностью вдохновенного художника говорит совершенно непонятные

ей слова: «Ты думаешь, коли человек влюблен, так сейчас гам... и съел? Из тонких парфюмов соткана душа моя». Он сознает, что тратит свои высокие чувства на «шутов гороховых», которым «не хватает грации, меры». Бережно и мучительно любит Негину и преданно работает в театре, где «грубые люди на каждом шагу оскорбляют его артистические чувства». Качалов умел, сохраняя характерные черты породившей Нарокова эпохи, дать в своем герое тот же «благородный человеческий бунт», который В. И. так остро чувствовал и в Тузенбахе и в Трофимове. Всем своим существом качаловский Нароков не принимал окружающий его мир, но им владела та неистребимая вера в силу искусства, которая, накапливаясь в народе, вылилась в страстном восклицании Белинского: «Любите ли вы театр так, как я люблю его?..» За внешней незащищенностью Нарокова Качалов показывал его терпеливую стойкость, и это он в нем ценил больше всего.

В. И. редко играл эту роль, но затаил к ней глубокое, интимное отношение. По-видимому, чувствовал, что в этой своей сценической работе остается для большинства непонятным и неинтересным.

1934 ГОД

6 октября 1934 года в Новом театре (бывш. студия Малого театра) на вечере памяти Н. Е. Эфроса (10 лет со дня смерти) Качалов сыграл сцены из любимых спектаклей Эфроса, в том числе сцену из «Гамлета».

В этот год театр в последний раз принимал у себя Горького. Алексей Максимович смотрел спектакль «На дне». Прощаясь, он сказал: «Какие же вы все живучие, какие молодые, черт возьми, как я рад, что вы все так сохранились»¹.

В начале 1934 года Качалов получил из Харькова письмо Зритель делился с другом впечатлениями от спектакля «Воскресение», а тот переслал письмо Василию Ивановичу: «... Под влиянием воздействия гениальной души мы на мгновение чувствуем себя выросшими до гигантских размеров. Таковы среди художников-артистов Качалов, Станиславский, Шаляпин. Изучать игру Качалова нельзя, так как она действует сразу, во всей своей совокупности, и действует именно своей грандиозностью и силой. Его искусство служит мне порукой, что наш народ действительно велик и что нет силы, которая могла бы его вычеркнуть не только из прошлого, но и из будущего. Игра Василия Ивановича напомнила мне исполнение Шаляпиным “Пророка”. Тогда я сразу понял, что подлинного пушкинского “Пророка” можно понять только через Шаляпина. Теперь же я уразумел, что подлинного Толстого можно понять только при посредстве В. И. Качалова».

Качалов отдавал много сил общественной работе. Он был занят в культпоходе для рабочих метро и часто выступал в шефских концертах. С группой товарищей он выезжал в Воронеж. 7 февраля он писал в Ленинград С. М. Зарудному: «Я сравнительно здоров, много работаю в театре и в концертах. Нервы пока еще как будто в порядке и сил физических пока на

¹ В. И. Качалов. Из воспоминаний. «Труд», 21 июня 1936 г.

работу хватает. Надеюсь, что продержусь так и дальше. Генеральные “Булычова” проходят с успехом, но, между нами говоря, и мне лично, и многим другим у Вахтангова нравится больше: Щукин и вся постановка у них острее, чем у нас. Начали репетировать “Враги”. В конце апреля, в мае надеюсь сыграть».

Весной В. И. опять болел и временно прекращал работу. «Старею, — писал он в черновике, отвечая, по-видимому, на запрос какой-то газеты, — От этого бывает ужасно грустно и досадно. И даже не оттого грустно, что старею, а оттого, что остаюсь молодым, т. е. чувствую себя молодым. А сил мало, силы уж на исходе. Времени на жизнь осталось каких-то 5 минут. Все это сознаешь, мечешься внутренне: и это бы нужно сделать, и этого хочется. Сколько еще неизведанного остается! Сколького еще не услышишь! Как жизнь вообще пойдет у нас, — ведь живем в такое замечательное время! Силы тают. А жизнь загромождена до отказа всякими делами. И уже не хватает сил переставить или расставить эти дела в своей жизни так, чтобы для самого важного и нужного оставалось место и время».

Одно из выступлений Качалова в клубе МГУ вызвало чей-то отклик: «Мне бы хотелось особенно подчеркнуть чрезвычайную силу тех мест, где звучала антирелигиозная тема. Это там, где Катюша проклинает бога (“все это ложь, выдумка и несправедливость”), это несколько реплик Ричарда и стихи Маяковского. Я совершенно не религиозный человек, и антирелигиозная агитация на меня лично не производит впечатления. Но если раньше бог для меня просто не существовал, то теперь я понял, что нельзя быть просто нерелигиозным человеком, а надо быть воинствующим безбожником. Эти отрывки были прочитаны не артистом, а пророком неверия: убежденность и искренность превращали эти произведения искусства в яростную пропаганду. Это была не передача чужого, а свое собственное слово».

Работники искусств, в том числе и Качалов, в связи с героическим окончанием челюскинской эпопеи, подали мысль «взамен погибшего судна построить на средства общества ледокол для северных арктических экспедиций. Ледокол должен быть назван “Герой Советского Союза”»¹.

В одной из своих статей, посвященных челюскинцам, Качалов вспоминал, как переживали москвичи всю эту «светлую трагедию»: «Повсюду, в фойе, в коридорах, в актерских уборных, даже на сцене слышатся отрывки общих разговоров:

— Челюскинцы... Отто Юльевич... Водопьянов... Леваневский...

На одном из спектаклей “Воскресения” слышу, как путает реплики “председатель суда”. Потом, в антракте, еще не разгримированный, он подходит ко мне и говорит:

— Я чего-то там “наложил” на сцене. Ну, понимаешь, не мог сосредоточиться: одна мысль в голове — челюскинцы, Шмидт. Это так страшно.

И вдруг крупные слезы потекли по его загримированным щекам... Другой

¹ «Рабочая Москва», 2 июня 1934 г.

вечер. Опять “Воскресение”. Идет сцена суда. Стою у рампы. Наблюдаю за “судьями”, за “присяжными заседателями” и не узнаю их лиц: вместо обычного — по пьесе — выражения скуки, сонливости и равнодушия у всех — сплошная сияющая улыбка. Слышу шепот в рядах “заседателей”:

— Ляпидевский-то всех женщин и детей забрал!

... Мы, люди театра, привыкли отзываться всем нутром на героину образов Шекспира, Софокла, Эсхила, Фирдоуси, но мы радостно, смущенно и взволнованно теряемся перед светлой трагедией, которую создала наша действительность. Эта трагедия не могла присниться даже Шекспиру, — трагедия, где все герои, где все победители и где побежденной оказалась одна слепая стихия».

В середине июня мастера искусств встретились в своем клубе с героями Арктики. Качалов, как писали в газетах, «с исключительным мастерством» прочел стихи М. Светлова, посвященные челюскинцам.

Среди писем, полученных Василием Ивановичем в это время, одно обращает на себя особенное внимание своей искренней взволнованностью. В середине июня 1934 года заведующий библиотекой Педкомбината имени Тимирязева В. Т. Рябов шел солнечным днем через Краснопресненский сквер и был остановлен голосом диктора, объявлявшего, что сейчас выступит В. И. Качалов — сцена из спектакля «На дне». В письме к Василию Ивановичу Рябов рассказывал: «Слышимость была великолепная, Вас я почти видел. С каждым новым словом, с каждой репликой я, очень сухой, малочувствительный человек, начинал все больше и больше волноваться. Я не замечал ни сквера, ни детских шалостей, ни трамвайного шума. Я слышал замечательные слова и голос Барона, голос настоящего “дна”. Великим писателем и великим артистом сделано все, что можно сделать. Дальше идти некуда. Мы слышали настоящее искусство. Уходя, я думал: “Черт подери, как же это меня угораздило так растрогаться!” И думал еще: “Как мы должны все гордиться, чувствуя и зная, что Вы и М. Горький, такие замечательные, такие переросшие обычные размеры личности, живете и работаете среди нас”».

В октябре 1934 года умер Л. В. Собинов. На гражданской панихиде выступил Качалов: «Работники всех театров Москвы поручили мне сказать слово прощального привета тебе, родной наш, дорогой наш товарищ, любимейший друг наш, Леонид Собинов! Что же я могу сказать, кроме “прости” и “спасибо тебе”. Спасибо за то, что ты жил с нами. Жил с нами, работал с нами, пел нам. Ты пропел нам чудесную песню, чудесную, как и твоя жизнь, и прожил с нами жизнь, прекрасную, как твоя песня. Твоя жизнь была песней. Песней торжествующей любви. Земной поклон тебе от нас, работников театра, за неповторимую радость, которую ты подарил нам своей песней и своей жизнью. Что же еще тебе сказать? Не знаю. Не умею. Может быть, в самом деле, будет лучше, достойнее твоего имени, твоего светлого образа, если вместо моих слов прозвучат у твоего гроба светлые пушкинские слова. Прочту стихи Пушкина: “Брожу ли я вдоль улиц шумных...”»

24 ноября в Большом зале Московской консерватории был устроен вечер для рабочих Электrozавода. Присутствовало около двух тысяч слушателей.

В. И. читал Шекспира.

1 декабря врагами советского народа был убит С. М. Киров. Потрясение было всеобщим. Сохранился черновик речи, с которой Качалов, по-видимому, собирался выступить на собрании в театре. Свой отклик в газете Качалов заканчивал так: «Сегодня пошел на репетицию “Эгмонта” с оркестром. У дирижера, у музыкантов расстроенные лица: “Сюда завтра привезут тело Кирова”. Все-таки репетируем, и когда по тексту Гете дохожу до слов:

Нельзя убить вождя народа,
В душе народа он живет, —
Живет и будет жить в веках! —

я услышал такие могучие, такие подъемные аккорды, каких еще никогда не слышал в оркестре.

Да. Какая большая объединяющая сила связывает нас всех и в минуту торжества и радости, и в минуту большой беды, какая сейчас стряслась с нами всеми».

В середине декабря В. И. Качалов был избран депутатом Моссовета.

24 декабря 1934 года первый творческий рапорт Красной Армии сдал Качалов. Программа была огромной: «На дне», «Ричард III», «Мертвые души» («Тройка»), «Смерть Иоанна Грозного», отрывки из «Воскресения» и «Карамазовых», на «бис» — сказка Ал. Толстого «О художнице-свинье». В отчете о вечере говорилось: «Аудитория чрезвычайно тепло встретила артиста, который пользуется в Красной Армии большой популярностью. В Москве нет почти ни одного красноармейского клуба, в котором бы Качалов не выступал. От имени объединенной школы им. ЦИК народному артисту был преподнесен адрес»¹.

«Уже 17 лет, — говорил Качалов, — я выхожу на советскую сцену, но каждый раз по-новому переживаю это изумительное чувство — работать для такого зрителя, какого не было еще никогда и нигде. Зрителю обязано советское искусство своим ростом, и поэтому сегодня, как всегда, моя мысль — о нем».

60-ЛЕТИЕ КАЧАЛОВА

Начинался 1935 год — год высокого подъема общественного и творческого пути Качалова.

В этом году Качалов участвует в работе XVI Всероссийского съезда Советов. 20 января в «Красной звезде» помещено обращение Качалова к работникам искусств — «Расширяйте фронт культурного шефства над Красной Армией»: «Огромная тяга бойцов и командиров РККА к культуре, их все растущие запросы и великолепное, жадное восприятие искусства делают нашу шефскую работу исключительно приятной, интересной и желанной». В приветствии пленуму Союза советских писателей 21 января Качалов писал о «невыразимо прекрасной, изумительной жизни, о которой так страстно мечтал

¹ «Советское искусство», 29 декабря 1934 г.

Чехов. А она начинает осуществляться на наших глазах. В добрый час! В добрый путь!»

24 января по радио Качалов и Степанова читали сцены из комедии Тургенева «Где тонко, там и рвется» (вскоре эти сцены были записаны на пленку). В день 75-летия со дня рождения Чехова Качалов играл Гаева и 1 февраля участвовал в чеховском вечере. 7 февраля радиослушатели были взволнованы передачей по радио спектакля «Воскресение». Впечатление оказалось огромным. «Волновались и до передачи, и во время нее, и даже после, — многие не могли спать ночь»¹, — такие письма приходили в Радиокомитет.

По поводу работы Качалова в качестве депутата Моссовета С. Н. Дурылин писал в статье «Прежде и теперь»: «Актер работает в органах государственной власти — в районных и городских советах. Актер обсуждает и решает дела государственной важности на съездах союзных республик... Это новое самосознание актера ярко звучит в словах народного артиста республики В. И. Качалова: “Нам нужны прекрасные библиотеки, светлые гигантские читальные залы, школы, помещения для выставок, театры, кино. Надо все это строить быстро, строить прекрасно. Надо, чтобы наша новая Москва была самым лучшим, самым красивым, самым удобным и, главное, самым культурным городом мира. Вот почему весело и тревожно у меня на душе в эти дни, когда я впервые, как член Московского Совета, хозяином и организатором этой стройки хожу по нашим, по моим улицам”»².

12 февраля 1935 года Качалову исполнилось 60 лет. В этот день он выступал по радио, но юбилейное празднование было перенесено на 7 октября — день 35-летия работы Качалова в МХАТ. Приказом от 30 марта 1935 года Качалов был награжден почетной грамотой за участие в культурно-шефской работе в частях Московского военного округа.

Во время ленинградских гастролей десятки тысяч рабочих смотрели постановки МХАТ. «МХАТ в полном составе во главе с народным артистом республики В. И. Качаловым выезжал на Кировский завод для встречи с рабочими, — писала 20 июля 1935 года “Красная газета”. — Актеры дали в механическом цехе большой литературный концерт, который транслировался по радио по всему заводу. Актеров принимали лучшие люди завода, во втором сборно-механическом цехе им показывали процесс производства».

Август и начало сентября 1935 года В. И. отдыхал под Ригой, в Атгазене. Ездил на взморье. «Сейчас сижу в Майоренгофе, в кафе, на берегу моря. Хорошо очень здесь, пахнет морем и сосной, — писал он. — Погода чудная. Очень тянет в море выкупаться, но доктор не велит. Третьего дня здесь “выступил” с “Эгмонтом” — удачно, был в ударе». В санатории Качалов пробыл до начала сентября. «Сейчас — вот уже пять дней — чудно, солнце жарит, — сообщал он, — Ночью звезды, какой-то необычайный урожай на звезды, и все крупные, и почему-то очень мерцают, — никогда такой игры звезд не замечал

¹ «Радиопрограммы», 24 февраля 1935 г.

² «Советское искусство», 22 января 1935 г.

раньше». В Москву вернулся 12 сентября.

7 октября 1935 года исполнялось 35 лет работы Качалова в МХАТ и предстояло 40-летие его сценической деятельности. 14 сентября в «Известиях» появилось фото: «В. И. Качалов в кабинете — за работой». 17 сентября во всех крупнейших газетах была опубликована его биография (52 роли за 35 лет работы в МХАТ). Газета «Ударник метро» (В. И. был в составе бригады по обслуживанию рабочих метро) в передовой статье 30 сентября — «35 лет работы» — дала оценку общественной деятельности Василия Ивановича: «В. И. Качалов наряду с огромным талантом и подлинной культурой обладает неизменной общественной чуткостью, связывающей его самыми крепкими нитями дружбы с молодой, широкой рабочей общественностью и литературно-писательской средой». «Творчество Качалова отличается исключительным, неповторимым артистическим обаянием, радостью жизнеутверждения», — писала «Комсомольская правда» 3 октября.

2 октября был опубликован Указ правительства о награждении Качалова «за исключительные заслуги в области искусства», в связи с его 60-летием и предстоящим 40-летием сценической деятельности, орденом Трудового Красного Знамени. «Вместе с лучшими представителями трудовой интеллигенции Качалов пришел в ряды активных строителей социализма, — писала 4 октября газета “Труд”. — Как чуткий актер-общественник, он прислушивается к пульсу современных событий и активно живет всей жизнью своей страны. На заводе и в Красной Армии, в коллективе своего театра, на ответственном собрании он всегда прост и скромен, внимателен и полон готовности отдать свое замечательное искусство трудящимся массам».

Газета «Советское искусство» писала 5 октября: «Замечательному художнику советского театра, великому мастеру жизненной правды, любимому актеру широчайших народных масс, орденоносцу Василию Ивановичу Качалову привет и сердечные поздравления с высокой наградой правительства Советской страны».

«Он всегда ставил себе труднейшие задачи... Он жил на сцене всегда большими мыслями и большими чувствами, — писал в “Правде” 3 октября П. А. Марков. — ...Его творчество стало окончательно ясным, сильным, классически-прекрасным в своем законченном мастерстве».

В газете Художественного театра «Горьковец» П. И. Новицкий писал: «Мы знаем большой ум актера Качалова, который никогда не приспособлялся, не вилял и не фальшивил. Мы знаем искренность и прямоту чувства Качалова, не терпящего никакой натянутости, ходульной приподнятости и внешней лицемерной красоты».

3 октября Качалов выступил с речью в редакции «Московских известий по радио». Он сказал: «Правительство наградило меня орденом Трудового Красного Знамени. Это почетная награда. Оглядываясь назад, на долгий творческий путь, я знаю, что только в стране, где не стало угнетенных, в стране, которая стала подлинной сокровищницей науки и искусства, ценят по-настоящему представителей трудовой интеллигенции. Где еще, в какой другой стране представители науки, литературы, искусства окружены такой огромной

любовью и вниманием всего трудового народа?

Мне 60 лет; 40 лет я работаю на сцене. Из этих 40 лет я почти половину отдал на служение советскому театру, куда приходит лучший в мире зритель, самый чуткий, самый радостный, самый счастливый.

60 лет. Я не чувствую на плечах этого груза. Мне хочется творить, работать, создавать новые театральные образы. Когда я стою у рампы, я слышу, как бьется в зрительном зале единое коллективное сердце трудового зрителя. Я чувствую прилив творческих сил, и мне хочется сказать так: ничего, старик, 60 лет не страшны в стране, где ты живешь и работаешь!»

8 октября Качалов получил от К. С. Станиславского письмо, в котором К. С. горячо поздравлял его и благодарил за «многочисленные художественные радости», за «долгую, дружную, товарищескую совместную работу в Художественном театре».

ЗАХАР БАРДИН

Приближалась премьера пьесы М. Горького «Враги». «Я не помню роли, — сказал В. И. корреспонденту “Литературной газеты”, — над которой я работал бы с большим удовольствием».

На генеральной репетиции «Врагов» Качалова встретили овацией. В день премьеры, 10 октября, утром его посетила на дому делегация от Художественного театра с корзиной цветов. Делегация приветствовала Василия Ивановича, как «великого актера, близкого по своим настроениям Коммунистической партии». В многотиражке «Горьковец» появились высказывания работников театра о Качалове, о его чуткости, скромности и благородстве.

«Сколько творческой мудрости, гениальной простоты, человеческого обаяния Вы несете со сцены, — писал Качалову старый зритель. — У кого из мировых актеров есть такая огромная галерея образов, создание которых возведено на необычайную высоту мастерства? Поссарт — 2 – 3 роли, Барнай — столько же, Моисси — 4 роли, Мунэ-Сюлли — 6 ролей, Росси — 3 роли, Сальвини — 3 роли. Ваша каждая новая роль — это предлог к созданию нового художественного произведения. По страстности, гениальности творчества Вы — Шекспир актерского мастерства. Сознание, что я являюсь Вашим современником, меня радует и дает большую внутреннюю гордость».

Для МХАТ «Враги» были этапным спектаклем, огромным шагом вперед по пути социалистического реализма. В этой замечательной пьесе Горький глубоко раскрыл общественно-политическую ситуацию, характерную для целой эпохи напряженной борьбы двух непримиримых лагерей — рабочих и капиталистов.

Образ Захара Бардина Качалов дал в плане социальной сатиры. По общему признанию, за этим образом вставала вся история российского либерализма: «Артист всей силой своего вдохновенного таланта и тончайшего мастерства пригвождал к позорному столбу истории прекрасногодушного краснбая Захара Бардина».

Эта качаловская работа была не только огромной удачей художника, но и

новым замечательным этапом на пути подъема советского театра. Эта роль обнаружила политический и художественный рост актера. Качалов рисовал образ врага с подлинной партийной страстностью, показывая, что этот «добрый» хозяин ничуть не лучше убитого Скроботова — «злого» хозяина. Как будто бы «сочувствуя» рабочим, он не делал ни одного шага, чтобы помочь им, а, наоборот, был внутренне благодарен жандармерии и явно способствовал ей.

Качалов тонко обнажал во всем облике Бардина растерянность и лживость. Это сказывалось в его походке, в нетвердой манере держаться на ногах, в запинаящемся произношении слов.

Обаяние актера на этот раз сыграло своеобразную роль. В поведении «доброго» хозяина убедительно раскрывалась атмосфера крайней неустойчивости его класса. Столкнулись два враждебных мира. «Сначала качаловский Бардин, — говорил С. Н. Дурылин, — почти пленяет своим каким-то чеховским уютом... Подслеповатая наивность, барская (вспомните Гаева) беспомощность (не умеет хорошенько очки протереть, не способен удержать куска сыра на вилке)... Скажет несколько слов — точно лавровишневых капель на каплет вам в душу: хоть кого успокоит»¹. Однако Татьяна говорит: «Здесь все качается и странно кружит голову». Захар, убеждающий себя и других, что он хочет «только добра», принимает как незаслуженную обиду то недоверие, которое он ощущает как со стороны рабочих, так и со стороны своих союзников по классу. «В такие эпохи разумный человек должен иметь друзей в массах», — говорит он и тут же, при малейшем шорохе, при подозрении, что кто-то идет, шарахается в сторону. Захар убеждает Надю: «Я знаю больше тебя, поверь мне! Народ наш груб, он некультурен...» Именно тогда, когда Бардин особенно хотел казаться человеком с полетом, с широкой ориентацией, Качалов и давал зрителю до конца почувствовать его панический страх и ненависть. «Николай Васильевич говорит: не борьба классов, а борьба рас — белой и черной!.. Это, разумеется, грубо, это натяжка... но если подумать...» Жена Захара, Полина, смотрит на него влюбленными глазами. «Это новое у тебя...» — вслушивается она. «Это схематично, недодумано... — мямлит Бардин. — Надо понять себя, вот в чем дело!» Он любит свои интонации, в которые Качалов, со своей стороны, вкладывает яд, разоблачающий образ изнутри. Бардин сидит на сцене лицом к публике (Полина стоит около). Он «философствует», он чувствует себя носителем какой-то «зернистой» мысли, правда, еще не успевшей обрести устойчивость. Ему чуть конфузливо от «идейной близости» с прокурором, но зрителю ясно, что на досуге он найдет для этого своего «зерна» какую-то иную, «достойную» форму. Качалов обнажает здесь под маской лицемерной скромности и самодовольства, и самосознание класса. Это был один из изумительнейших моментов в роли. Зритель, воспринимая со сцены живую «философию» российского либерализма, ощущал типичность образа. Качаловский Бардин «отдыхал» в этом словоизвержении, купался в нем, испытывал скрытое наслаждение. И в то же время едкая усмешка актера, нашего современника, окрашивала каждое его движение, каждую интонацию.

¹ «Театр», 1939, № 9.

Игра Качалова во «Врагах» была названа критикой «гражданской казнью, совершенной на подмостках театра».

Качалов в роли Захара Бардина так убедительно освещал исторические судьбы российского либерализма, что естественно заставлял зрителя вспоминать соответствующие ленинские высказывания в статье «Памяти графа Гейдена»: «Он сам не участвовал в порке и истязании крестьян с Луженовскими и Филоновыми. Он не ездил в карательные экспедиции вместе с Ренненкампами и Меллерами-Закомельскими. Он не расстреливал Москвы вместе с Дубасовым. Он был настолько гуманен, что воздерживался от подобных подвигов, предоставляя подобным героям всероссийской “конюшни” “распоряжаться”... Разве это не гуманно в самом деле: посылать Дубасовых “насчет Федора распорядиться” вместо того, чтобы быть на конюшне самому? — Золотой был человек, мухи не обидел! “Редкий и счастливый удел” Дубасовых поддерживать, плодами дубасовских расправ пользоваться и за Дубасовых не быть ответственным»¹.

24 октября был творческий вечер Качалова на курсах усовершенствования комполитсостава РККА имени В. И. Ленина. В последних числах месяца Качалов присутствовал в ЦДРИ на проводах бригады МХАТ, выезжавшей на Дальний Восток для обслуживания ОКДВА. В журнале «Говорит СССР» появилась его статья о работе актера перед микрофоном. Почти все эти годы Качалов выступал на торжественных Октябрьских вечерах в Большом театре, обычно с чтением стихов Маяковского.

В «толстовские» дни (25-летие со дня смерти) Качалов выступал в ряде вечеров. В декабре ездил в Ленинград. Были намечены его выступления в том же сезоне в театрах Иванова, Костромы, Ярославля. Появилась в «Советском театре» его заметка «Язык на сцене».

ПОЕЗДКА В КОЛХОЗ

24 ноября 1935 года Качалов был в гостях у колхозников на ст. Западная Двина (центр льноводческого района, одного из самых передовых районов Калининской области). Накануне, спешно разгримировавшись после спектакля «Враги», он уехал туда ночным поездом. Утром поезд прибыл на ст. Западная Двина. Салон-вагон, в котором ехал В. И., отцепили. В вагон вошел секретарь Октябрьского райкома партии. «В. И. жал ему руку, — писал сопровождавший Качалова корреспондент “Известий” Е. Кригер, — а сам поглядывал в окно, откуда был виден перрон, туго набитый людьми. Где-то далеко охал барабан, взволнованно, невпопад пели трубы. Качалов стал очень серьезен. Артист, имеющий мировую известность, спокойно принимавший овации в лучших аудиториях Европы и Америки, сейчас насторожился, прислушиваясь к самому себе и к тишине, наступившей за окном, на перроне. Вышел на ступеньки вагона. И сразу забыл о своих недавних опасениях, рассмеялся, пожимая множество протянутых к нему рук.

— Василий Иванович! — кричали ему какие-то старики с другого конца

¹ В. И. Ленин. Соч., т. 13, стр. 41.

перрона.

— Здравствуй, Василий Иванович!

Он пошел вдоль перрона, окруженный людьми, одетыми в бараньи тулупы, размахай и валенки. Его остановила песня, возникшая у выхода со станции. Пели девушки и дети. Нельзя было пройти мимо этой песни. Качалов слушал, внимательно всматриваясь в детские лица. Потом оглянулся, стащил с головы шапку, поклонился.

— Растите, успевайте в ваших делах и радостях! — громко, на весь перрон, сказал он, когда песня смолкла»¹.

Встреча вышла теплой и непосредственной. Василию Ивановичу жали руки и махали шапками плечистые деды в дубленых полушубках, мастера высокого урожая, ударники-льноводы. В кабинете молодого секретаря райкома собрались лучшие люди района и их дети. Качалова познакомили с седым, но еще крепким стариком, «артистом льноводства» т. Никитиным.

«— Здравствуй, Василий Иванович, — сказал Никитин дружески, как будто только вчера расстался с ним».

Днем была репетиция тех выступлений художественной самодеятельности, которые вечером должны были происходить в клубе «Пролетарий» в присутствии 400 колхозников, завоевавших своей ударной работой право на встречу с Качаловым. Василию Ивановичу очень понравился кукольный театр. Он очень смеялся, следя за ужимками кукол — лезгина, матроса, гармониста. От десятилетней Кати Кутелевской, которая оказалась мастером «пародии в танце», В. И. был в восторге. Чрезвычайно тронул его 92-летний сказитель Соколов, который мастерски рассказал сказку «про козу золотые рога», про злую бабу-жену и, несмотря на строгие предупреждения и мольбы устроителей смотра, рассказывая, все-таки ввернул какое-то крепкое русское словцо. Сказал он его так метко, что В. И. от души смеялся.

Пел хор стариков под управлением 65-летней знатной льноводки Лукерьи Чесноковой, которая на полях своей песней поднимала людей на труд. Вышел вперед старик Бекасов со скрипкой, у которой были металлические струны. Расхаживая, покачиваясь, оглядываясь, он играл что-то веселое и, продолжая играть, пустился в пляс.

«— Вот какие пастухи у нас, Василий Иванович! — сказал он потом, отдуваясь и блестя глазами.

— Очень хорошо, спасибо! — растроганно поблагодарил Качалов»².

В 6 часов вечера в клубе «Пролетарий» во время торжественной части колхозники преподнесли Качалову почетный значок льновода-ударника. «Вы понимаете, как мне это дорого! — сказал В. И. — Я очень рад, что являюсь вашим гостем. Многие деятели искусств завидовали моей поездке к вам, развернувшем такую самодеятельность. Я рад, что в моем лице между деятелями искусств и вами завязалась крепкая связь. Наша обязанность сделать вашу жизнь более красочной и содержательной. А ваша колхозная

¹ «Известия», 26 ноября 1935 г.

² «Пролетарская правда», Калинин, 2 декабря 1935 г.

самодеятельность освежит профессиональное искусство». В заключение речи Качалов прочел стихотворение «Перекличка гигантов».

В художественной части вечера выступления колхозников чередовались с выступлениями Василия Ивановича. Он сидел за кулисами, взволнованный встречей с необычной аудиторией, и намечал репертуар, перебирая страницы своей записной книжки. В. И. не знал аудитории, — он «пробовал» ее. Прочел отрывок из спектакля «На дне», — приняли прекрасно. Прочел еще отрывок. Не отпускали со сцены. Его искусство оказалось понятным и близким людям, сидевшим в зале. Он перестал волноваться и крепко поверил в аудиторию.

— Хотите, я прочту вам Шекспира? — сказал он и, не колеблясь, продолжал. — Отрывок из «Ричарда III». Так вот есть там такой Глостер...

Качалов подробно рассказал о Глостере и прочел сцену.

«Затаив дыхание, не смея кашлянуть, слушают колхозники. Сотни глаз прикованы к высокой фигуре на сцене, к посеребренной годами благородной голове и живому, выразительному лицу художника. Сухой треск рукоплесканий взрывает тишину. Овации не дают Качалову уйти со сцены. Шекспир дошел!»¹ В. И. читал без конца. Прочел отрывок из «Воскресения».

— Я не прощаюсь с вами, — сказал он. — Я приеду еще и буду читать целый вечер.

В купе у Василия Ивановича перед отходом поезда сидела группа участников смотра. Качалов говорил:

— Вот эта искренность и серьезность в вашем подходе к работе, вот этот легкий дух, эта «охотка» в вашем творчестве — это, по существу, роднит вас с нашим театром...

И он рассказал колхозникам о МХАТ. На вопрос Васи Петушкова, пленившего Качалова исполнением биографии Щукаря, имеет ли право чтец заменять одно слово другим, В. И. сказал:

— Я это делаю, — мне, правда, иногда при этом достаётся...

И он прочел свой измененный и сокращенный текст «Думы про Опанаса» Багрицкого.

— Вот бы Щукина вам сюда привезти. Обязательно нужно, чтобы он побывал здесь.

«Качалов уехал в чудесном настроении, — рассказывал Е. Кригер. — Всю ночь он читал нам стихи, а утром подошел к фотографу и сказал: “Снимок, где я со стариками, обязательно подарите мне. Простите, что я вас затрудняю, но это для меня дорогая память”».

Еще в вагоне В. И. написал текст обращения ко всем работникам искусств с призывом «стать ближе к народному искусству»: «Очень большое впечатление произвели на меня свежесть и яркость этого творчества... Выступления показали наличие подлинных талантов... Убежден, что они дадут нам, артистам, новые краски, новую свежесть».

Статья Качалова «Моя поездка в колхоз» появилась 27 ноября в «Правде».

¹ «Пролетарская правда», Калинин, 2 декабря 1935 г.

РАБОТА НАД «БОРИСОМ ГОДУНОВЫМ»

Январь 1936 года В. И. отдыхал в Барвихе. Он был очень переутомлен и объяснял это возрастом: «Просто старость и есть моя болезнь, заболел старостью неизлечимо. Тяжело и болезненно переношу старость». Из Барвихи приезжал играть «Воскресение».

Пожалуй, только во время отдыха и лечения в Барвихе В. И. удавалось бывать в кино. «Пересмотрел столько картин, сколько, кажется, за всю жизнь не видел, — писал он. — “Чапаева” смотрел с громадным удовольствием и волнением. Великолепно, очень ловко, волнительно сделана хроника “С новым годом”. “Поручик Киже” — просто скучно, не досидел, так спать захотелось...»

Большое удовольствие получил В. И. от приключенческой картины «Джувльбарс». «... Джувльбарс — имя овчарки, собаки наших пограничников в Таджикистане, — писал он. — Чудесный пес, и вообще все очень увлекательно. Природа, животные, дети, толпа — здорово засняты. Из-за верблюдов, двух ослят, дикого козла и, конечно, самого Джувльбарса пойду посмотреть картину еще и еще, когда ее будут показывать в Москве; ее еще никто, кроме нас, не видал. Интересно, как примет ее публика».

Из-за сильных морозов В. И. раньше срока распрощался с Барвихой. 29 января он выступал на чествовании Ромэна Роллана, читал отрывок из его романа «Жан Кристоф». На следующий день играл «Воскресение». «Все по-старому, — писал он. — Когда публика повнимательнее, поделikatнее и терпеливее или здоровее, когда меньше кашля и больше тишины, — иногда даже слышно, как вдруг затихает публика, — тогда у меня самочувствие лучше, и я проще, легче, свободнее веду себя с ней. Не смущаюсь длиннотами, не тороплю, не хитрю, не фокусничаю, не эффектничаю перед публикой, чтобы заставить ее слушать, а с большим удовольствием, серьезностью и смакованием отдаюсь тексту толстовскому и почти совсем забываю о публике. И иногда бывает приятное самочувствие и даже как будто наибольшее самоудовлетворение».

Качалов с увлечением продолжал работать над образом Захара Бардина, находя все новые иронические оттенки и детали. «Насчет трючков во “Врагах”, — чепуха, конечно, такие мелочи, что не стоит рассказывать. Самое, пожалуй, забавное — нежнейшая, сладострастная влюбленность в жену. Для публики это, может быть, неинтересно, ненужно и не смешно, но меня самого это забавляет и радует. Этакie толстобрюхие Ромео и Джульетта. Мы обнимаемся, целуемся, я не свожу с нее влюбленных глаз. Сговорились с Книппер, чтобы она больше любовалась на меня».

На вечере 5 февраля, в день 100-летия со дня рождения Н. А. Добролюбова, Качалов читал его стихи. 7 февраля был на пленуме ЦК Рабис. Выступал в Октябрьском зале Дома Союзов на вечерах, посвященных творчеству Шекспира. Газета «За коммунистическое просвещение» поместила фото: «В. И. Качалов среди бойцов и командиров Московского гарнизона». 27 февраля, в день юбилея Вл. И. Немировича-Данченко, Качалов сердечно приветствовал его в небольшой статье «Великолепный мастер, мудрый руководитель».

В творческих планах Качалова были не только Несчастливцев и Фамусов. Он мечтал сыграть роль Ивана Петровича Шуйского («Царь Федор»), в образе которого находил что-то от шекспировской романтики. Жалел, что не подходит по возрасту к роли Платона Кречета в пьесе Корнейчука.

Фабрика звукозаписи записала на пленку в исполнении Качалова стихи Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «В Сибирь», «К Чаадаеву», монологи Пети Трофимова, Несчастливцева, Бориса Годунова, Сатина, отрывки из «Воскресения» Толстого.

В начале марта В. И. приветствовал телеграммой первую общезаводскую олимпиаду художественной самодеятельности в городе Сталине.

Еще 2 декабря 1935 года МХАТ начал работу над трагедией Пушкина «Борис Годунов». Качалову была поручена роль Бориса. Он отнесся к работе с большим, но, как всегда, сдержанным волнением, остро ощущая всю ответственность этой роли. Одним из режиссеров спектакля была Н. Н. Литовцева. С ней Василию Ивановичу было легче работать, потому что она решалась и умела тактично сказать ему ту правду, которую иногда стеснялись сказать другие.

В черновой работе на первых репетициях (как отмечают протоколы помощника режиссера В. В. Глебова) В. И., при первых чтениях текста, почти после каждой строчки пушкинского стиха «подставлял сейчас же свою фразу, служащую подтекстом и дающую верную интонацию». Он работал не только над образом Бориса, но входил во все детали репетиционной работы. Так, 15 марта Степанова и Кудрявцев играли сцену у фонтана, после чего, по видимому, по их просьбе, Качалов-сам прочел им всю сцену. 27 марта, отмечает в своих записях В. В. Глебов, «чтение В. И. сцены с Шуйским (10 картина) произвело большое впечатление на режиссера и исполнителей. Больше желания бороться, а не только обреченность. Исключительно — по новым краскам — прочел последний монолог». На одной из репетиций «Бориса Годунова» В. И. для В. А. Орлова прочел монолог Пимена.

17 марта Качалов горячо приветствовал открытие в Москве Театра народного творчества. Вместе с Москвиным и Книппер-Чеховой участвовал во встрече с пионерами Подмосковья. В начале апреля после спектакля «Воскресение» Качалов встретился с группой парторгов Московской области.

На репетиции «Бориса Годунова» 14 мая Вл. И. Немирович-Данченко, оценивая работу Качалова, говорил: «За Василия Ивановича я вообще спокоен. Ему надо только избавиться от его приподнятости». Качалов сказал: «Я люблю простоту, но я до сих пор трус и боюсь слишком опростить»¹.

В июне МХАТ гастролировал в Киеве. Встречу В. И. описывал так: «В Нежине в вагон явилась целая делегация приехавших нас встречать киевских артистов и писателей. На вокзале огромная толпа, музыка, фотографы, цветы. Мы превратились в движущиеся кусты сирени. У меня цветами сшибли пенсне, шляпу, выбили из рук палку. Цветы совали под подбородок, подмышки, сзади на шею. Книпперуше так шарахнули откуда-то сверху букетищем, что она еле

¹ Записи В. В. Глебова. Музей МХАТ.

устояла на ногах: не упала только потому, что мы были стиснуты со всех сторон толпой».

18 июня умер Горький. К Алексею Максимовичу у Качалова с ранней молодости было большое, глубокое, радостное чувство. Его восхищала в этом огромном художнике сила его революционной мысли, целеустремленность творчества, глубина его могучего дарования. Еще 3 октября 1932 года, когда МХАТ был переименован в «МХАТ имени М. Горького», Качалов писал: «... я выражаю живейшую радость по поводу того, что нашему театру дано прекрасное, светлое, всему нашему Союзу дорогое имя Горького»¹.

21 июня газета «Труд» опубликовала отрывки из воспоминаний Качалова о великом писателе.

1 июля Совнарком УССР организовал прощальную творческую встречу с МХАТ. В. И. произнес короткую речь на украинском языке, в которой приветствовал цветущую Украину и чудесное творчество ее народа.

29 июня в «Советском искусстве» был опубликован горячий отклик Качалова на проект Новой Конституции СССР. «Чувства взволнованной радости и гордости за нашу страну наполняют душу при мысли, что у нас будет действительно самая демократическая в истории человечества Конституция», — писал он.

В июле Качалов встретился с московскими пионерами в Парке культуры и отдыха имени Горького.

Ширилась и росла борьба народного фронта в Испании. В обращении к работникам искусств Качалов призывал последовать примеру автозавода имени Сталина, вносил сам и предлагал товарищам внести средства в фонд помощи героическому испанскому народу.

В августе В. И. лечился в Атгазене. О своем пребывании в санатории он писал: «Считаю дни и молчу. Ни с кем не общаюсь, никого и ничего не вижу. Появилась новая собака, — ничего себе. Две коровы хорошие, породистые. На закате солнца мычим друг другу. И вот единственная новость — три газели чудные, самец и две самки. Прохаживаюсь мимо, люблюсь, но пугливые, прячутся, с руки не едят. Да, теленок еще есть — в другом конце парка, с ним подружился. Уже большой, рога пробиваются. Шум уходящих поездов, желтые листья в парке. Много хожу по полям, по задворкам нашей усадьбы, по огородам...» В санаторий Качалов захватил дневник Л. Н. Толстого (последний том) и с громадным интересом его читал.

В сентябре тринадцати выдающимся деятелям советского театра было присвоено звание народного артиста СССР. В «Правде» 7 сентября в статье, посвященной народным артистам СССР, было сказано, что под руководством Станиславского и Немировича-Данченко «вырос замечательный актер — слава советской сцены — народный артист СССР В. И. Качалов». Сезон открывался 8 сентября спектаклем «Воскресение». В этот день в передовой статье «Тринадцать славных» «Комсомольская правда» писала: «Роль В. И. Качалова в развитии советского искусства нельзя ни преувеличить, ни преуменьшить. Это,

¹ «Советское искусство», 3 октября 1932 г.

несомненно, величайший актер нашего времени, достойный преемник Щепкина и Мочалова».

24 сентября 1936 года в Москве на стадионе «Динамо» был организован митинг под лозунгом: «На помощь детям и женщинам героической Испании!» Присутствовало 100 тысяч человек. В «Правде» был опубликован отчет о митинге. «Работники науки и искусства нашего Союза, — говорил в своем выступлении на митинге Качалов, — присоединяют к голосу трудящихся СССР и всего мира свой голос негодования и возмущения против зверств фашизма над беззащитным населением, над мужественными и отважными борцами за свободу».

11 октября на встрече с участниками спектакля «Строители метро» в Театре народного творчества Качалов читал сцену из «На дне» — разговор Сатина с Бароном. 17 октября, в день 40-летия артистической деятельности Москвина, В. И. приветствовал его юмористическими стихами и письмом: «Привет тебе, дорогой друг! Привет от всего сердца. Приветствую в тебе верного, испытанного друга, чудесного товарища моего. Приветствую в тебе и “старика”, приветствую и юного 19-летнего гражданина новой России, благородного, надежного, прекрасного сына нашей молодой и прекрасной Советской страны. Приветствую в тебе от всей души актера, самого яркого по краскам, самого сильного по простоте и искренности, самого пленительного из всех актеров, каких я встречал на своем веку».

21 октября Качалов заболел тяжелой формой гриппа, осложнившегося двусторонним воспалением легких, с поражением почек. В начале ноября его положение стало настолько тревожным, что по Москве распространились слухи о его смерти. Вскоре в центральных газетах было опубликовано несколько бюллетеней о течении болезни. Раз или два бюллетень передавали по радио. Только благодаря исключительной заботе правительства, постоянным консилиумам лучших советских специалистов, сердечному вниманию всего персонала Кремлевской больницы и постоянной бдительности Н. Н. Литовцевой, всегда во время заболеваний Василия Ивановича проявлявшей огромную энергию, процесс в легких был постепенно ликвидирован, и 15 декабря Качалов был для поправления здоровья переведен в подмосковный санаторий «Барвиха».

«Чувствую себя лучше, — писал он оттуда, — но сомневаюсь, что высижу здесь больше двух недель. Не могу и не пытаюсь много ходить. Вчера лежал час, укутанный, на балконе. Это приятно. Весь вечер сидел у Константина Сергеевича. Это тоже приятно». Одновременно с Качаловым в Барвихе отдыхали К. С. Станиславский, М. П. Лилина и М. М. Блюменталь-Тамарина.

В январе 1937 года к 50-летию юбилею сценической деятельности А. А. Яблочкиной Качалов написал воспоминания о первых встречах с ней.

Врачи категорически запрещали Василию Ивановичу курить, и борьба с курением постепенно выросла для него в целую «проблему»: «Бывает, что за целый день — с утра до 7 часов вечера — выкуриваю одну папиросу, но вечером наверстываю перед сном, то разволновавшись после беседы с супругами Станиславскими, то размечтавшись о Годунове. А вообще чувствую

себя безусловно окрепшим».

Как-то в эти недели, во время разговоров о «системе» Станиславского, Качалов и М. П. Лилина, оба в чем-то не соглашаясь с Константином Сергеевичем, по-своему сыграли перед ним сцену из какого-то классического спектакля. И все-таки не договорились: какое-то принципиальное несогласие с ним осталось у обоих исполнителей. К. С. сказал Качалову: «Гнусный ремесленник!» Это было так искренно и так очаровательно, что В. И. на другой день, постучав в дверь Станиславского, спросил: «Ну, как, “гнусному ремесленнику” войти разрешается?»

9 февраля в «Вечерней Москве» были опубликованы письмо Качалова, связанное с предстоящим пушкинским юбилеем (100 лет со дня смерти), и фотография, снятая в Барвихе — В. И. с томиком Пушкина. «Правда» поместила его письмо в редакцию, где В. И. выражал благодарность правительству за заботу и внимание во время его тяжелой болезни.

Вернувшись в театр к пушкинским дням, Качалов выступил экспромтом на втором пушкинском вечере МХАТ 17 февраля, он сыграл с К. Н. Еланской две сцены из «Каменного гостя».

18 февраля 1937 года умер Г. К. Орджоникидзе. Качалов написал статью «Чудесный Серго», где вспоминал живые подробности своих встреч с Г. К. Орджоникидзе в антрактах спектакля «Бронепоезд» и летом в Кисловодске. В киножурнале памяти Г. К. Орджоникидзе текст читали Качалов и Антон Шварц.

25 февраля, в день 50-летия артистической деятельности М. М. Блюменталь-Тамариной, Качалов приветствовал ее от МХАТ. Его трогательная речь, обращенная к ней, была напечатана в многотиражке «Малый театр».

Все мысли Василия Ивановича после болезни были заняты работой над Борисом Годуновым. Сознывая неустойчивость своего здоровья, он с самого начала просил ввести на роль Бориса, кроме него, и других исполнителей. В «Горьковце» (№ 12) поместили фото «трех Борисов» (Качалов, Ершов, Болдуман).

27 апреля 1937 года МХАТ был награжден орденом Ленина 3 мая были награждены орденом Ленина крупнейшие деятели Художественного театра. В своем отклике на это событие Качалов писал: «С чувством огромной гордости за наш театр, за наше искусство узнал я сегодня о новых наградах работникам МХАТ. Мне лично выпало высшее счастье — величайшее отличие Советского Союза — орден Ленина. Все силы, весь опыт, весь свой темперамент художника отдам, чтобы оправдать доверие партии и правительства, чтобы оправдать ту теплоту, которую излучает на нас советский зритель»¹.

14 мая в Союзе советских писателей, в день 100-летия со дня рождения великого грузинского писателя Ильи Чавчавадзе, Качалов читал отрывки из его «Записок путника». В конце мая В. И. участвовал в радиопередаче для Северного полюса и зимовщиков десятков полярных станций: он произнес

¹ «Вечерняя Москва», 4 мая 1937 г.

приветствие и прочел статью Б. Горбатова «Начальник экспедиции О. Ю. Шмидт».

Качалов настолько был душевно захвачен работой над Борисом, что даже выступил в «Горьковце», желая мобилизовать вокруг этого спектакля общественное мнение театра. О том, как работал Василий Иванович над ролью, В. В. Глебов писал в «Горьковце»: «Посмотрите на работу В. И. Качалова. Несмотря на свое высокое мастерство, он упорно, вдумчиво, кропотливо, фразу за фразой, сцену за сценой берет приступом, создавая образ пушкинского Бориса. Сколько же упорства надо проявить рядом стоящему с ним на сцене актеру, чтобы хоть в какой-то мере приблизиться к его уровню исполнения». В 1938 году на репетиции «Горя от ума», говоря о нелюбви актеров работать «под обстрелом», Владимир Иванович сказал: «Когда мы занимались “Борисом Годуновым”, на репетиции присутствовало иной раз 15 – 20 человек. Качалов говорил мне: “Пожалуйста, делайте замечания, как угодно”. И принимал их, ничуть не стесняясь тем, что здесь присутствовали оба других исполнителя Бориса Годунова»¹.

О монологе «Достиг я высшей власти» в исполнении Качалова Немирович-Данченко говорил: «Это — Художественный театр». Сцену смерти находил очень жизненной, сцену с детьми — «великолепной по нужности и любви», но считал, что в некоторых кусках трагедии у Качалова есть «что-то от поэмы».

П. А. Марков писал о том, каким в процессе работы вырастал у Качалова образ Бориса: «Совершенно по-новому и вполне по-своему играл Качалов Бориса Годунова в трагедии Пушкина. Проблема виновности Бориса в убийстве Дмитрия не волновала при этом зрителя. Она была слишком мелкой. Борис Годунов оказался в исполнении Качалова тоскливым и простым. Станет у притолоки, положит голову на косяк двери и так может говорить монолог. Его Борис Годунов жил сознанием напрасности своего дела. Он был подавлен своей оторванностью от народа. Смерть Бориса в исполнении Качалова по силе равнялась той же сцене в исполнении Шаляпина, несмотря на коренное различие интерпретации. В Качалове было больше воли к жизни»².

К горьковской годовщине В. И. записал на пластинку «Песню о Буревестнике».

В ТЕАТРЕ И НА ЭСТРАДЕ

В конце лета 1937 года открылась Парижская выставка. В связи с этим МХАТ гастролировал в Париже с 7 по 25 августа. Были показаны «Враги», «Любовь Яровая», «Анна Каренина». Играли в театре Елисейских полей, вмещающем до 2000 зрителей. Сезон открыли «Врагами». Успех был большой. «Третьего дня сыграли “Врагов” с огромным успехом, — делился парижскими впечатлениями Василий Иванович. — Принимали смехом дружным отдельные фразы и была великолепная тишина внимания, никаких кашлей и зевков и

¹ Стенограмма репетиций Вл. И. Немировича-Данченко. «Ежегодник МХТ» за 1945 г., т. I.

² «Известия», 12 февраля 1940 г.

других знаков скуки и нетерпения, хотя была жара в зале и на сцене, у нас то и дело отклеивались от пота бороды и усы, и мы убегали между фразами за кулисы подклеиваться. По окончании весь зал стоял, никто не бросился к выходам, был треск аплодисментов, крики: “Вив ля русс!” Выходили больше 10 раз на вызовы. Сбор был переполненным Сегодня “Любовь Яровая” — премьера. Посмотрел, как подъезжает публика к театру. Видел много знакомых — Алешу Толстого с женой, Фадеева. Сегодня на вокзале встречали Громова. Были в полпредстве и на выставке. Только посмотрели наш павильон — очень интересный и внутри, и снаружи. Стало уж очень жарко. Первые дни все-таки успел побродить по Парижу...»

Сезон открылся поздно. Качалов состоял в жюри конкурса чтецов на лучшее исполнение Октябрьского репертуара. Дома он продолжал работать над ролью Бориса Годунова. 16 ноября он сообщал С. М. Зарудному: «Решено “Горе от ума” — меня и Тарханова прочат в Фамусовы, Чацких — целая бригада. Почти решен “Борис Годунов” (10 картин, т. е. “сцены из трагедии”). И все это нужно делать поскорей: “Бориса” — к концу декабря, а “Горе от ума” должно быть готово к лету, чтобы идти в день 40-летия театра, 27 октября 1938 года. Работы у меня по горло».

К предстоящему юбилею театр намечал цикл творческих вечеров крупнейших актеров. Вечер Качалова был проведен первым, 19 ноября, в помещении МХАТ. На свободной от обычных декораций сцене, в своем обычном черном пиджаке Качалов с одинаковым блеском перевоплощался то в Николая I, то в партизана Вершинина, то в провинциального трагика Несчастливцева, то в герцога Глостера. Рецензенты опять останавливали внимание на силе качаловского интеллекта. Сцену из «Бронепоезда» считали самой удачной: находили, что она звучала даже несравненно ярче, чем в спектакле.

В начале декабря в статье «Боевое искусство» Качалов подводил интересные и значительные итоги Октябрьского конкурса чтецов.

Прекращение работы над «Борисом Годуновым» не могло не отразиться на самочувствии Василия Ивановича. Всегда очень сдержанный, привыкший все молча переживать в себе, он невесело писал 11 декабря С. М. Зарудному: «Терпеливо переносу бремя годов и даже со сравнительной бодростью. Но достижений нет никаких и не предвидится. Вечер мой прошел с успехом, даже с большим, но нового я ничего не показал — ни в смысле исполнения, ни в смысле репертуара. Некоторой новостью, пожалуй, явился для многих Несчастливцев, и некоторые из друзей моих его одобрили. Но большинство, по-видимому, считает его слабейшим номером моей программы. “Борис Годунов” окончательно как будто еще не снят с репертуара, но откладывается на неопределенное будущее, уступив место “Горю от ума”. Фамусов меня больше пугает, чем прельщает, — я согласился его репетировать только в виде эксперимента».

12 декабря на выборах в Верховный Совет СССР Качалов голосовал в 5-м участке Советского избирательного округа.

31 декабря он играл Барона в юбилейном спектакле «На дне» (35 лет со дня

премьеры). 3 января 1938 года был его творческий вечер в Доме актера (через неделю его повторили по радио). В. И. в эти дни был направлен в качестве делегата на Всероссийский съезд работников искусств. Перед 20-летием Красной Армии особенно много выступал в частях Московского гарнизона. 23 февраля в «Правде» было напечатано его приветствие Вооруженным Силам нашей страны: «Люди Красной Армии — это мужественные, храбрые, беззаветно преданные Родине, скромные, простые, строгие к себе люди. У них широкий кругозор и широкий круг живых интересов, поэтому нам, работникам искусства, так радостна и дорога каждая наша встреча с товарищами красноармейцами и краснофлотцами».

В МХАТ шли разговоры о постановке в новом сезоне «Свадьбы Кречинского» с Качаловым и Москвиным.

Отдыхая в санатории «Сосны», В. И. много читал и работал. «В общем чувствую себя окрепшим, — писал он оттуда. — И даже потянуло на работу и к людям. Здесь я “проработал” Маяковского. Могу сказать теперь, что довольно хорошо его знаю. Кажется мне, какая-то гениальность в нем есть. Во всяком случае, элементы гениальности чувствую, хотя и не могу дать себе отчета, в чем они, т. е. чем именно он меня волнует. Пожалуй, ближе всего мне Маяковский-“романтик”, чего раньше я о нем не думал. По существу, кроткий, целомудренный. Абсолютно не циник. Грубиян, горлан — это, по-моему, наигранное, внешнее. Тут много от романтики. Много думал, что именно выбрать для чтения. Облюбовал “Во весь голос” и выучил. Еще не очень уверенно, но уже могу без остановок и запинок про себя читать, не заглядывая в текст. Чуть подсократил (насчет “чудовищ ископаемо-хвостатых” — 4 строчки вон и под вопросом оставил еще 4 строчки выше, перед этим: “Потомки, словарей проверьте поплавки”). Но ничего, против обыкновения, не переделывал, не изменял, не переставил».

С 25 мая по 1 июля МХАТ гастролитировал в Ленинграде. Качалов сыграл ряд спектаклей и провел ряд концертов для ленинградского гарнизона. На Кировском заводе рабочий сталелитейного цеха Б. Патрикеев писал, что МХАТ поднимает значительность пьесы «У врат царства» и делает ее современной: «Театр показывает всю беспомощность борьбы человека, оторванного от коллектива, ушедшего целиком в свои книги и рукописи. Зрителя поражает все, каждая деталь отделки спектакля. Забываешь, что сидишь в театре: со сцены бьет настоящая жизнь, и поэтому невольно живешь вместе с актерами теми же переживаниями»¹. Небезынтересно сопоставить почти одновременный отзыв о том же спектакле народного артиста республики Б. А. Бабочкина: «В этом внешне скромном, совсем не парадном спектакле как бы окристаллизовалось все лучшее, что есть в самой сущности мхатовской манеры актерского исполнения. Этим впечатлением зритель больше всего обязан Василию Ивановичу Качалову. Через 30 лет после премьеры этот громадный мастер сохранил то увлечение ролью, которое одно может одухотворить самую громадную технику и самое высокое мастерство. Карено Качалова — это

¹ «Кировец», 11 июня 1938 г.

прежде всего молодость, — непоколебимая, честная, смелая и целеустремленная. Поэтому его Карено так близок и понятен советскому зрителю»¹.

«... Очень привязался к своей комнате, к виду из окна на площадь и скверик перед Исаакием, — писал В. И. из Ленинграда. — Раньше — в прежние приезды — мало его ценил, не чувствовал его прелести, а теперь — вроде как влюбился, не могу оторвать глаз от окна, а если выхожу на улицу, то хожу вокруг и около. Исаакий, Фальконет, Нева — вот мой маршрут ежедневный, а то и два-три раза в сутки — во всякую погоду, когда удастся удрать от людей... В людской компании провел только один приятный вечер — у здешних чтецов. Было человек двадцать. Я им читал много, и из них двое читали очень хорошо. И еще довольно приятно было в писательской компании...»

«Дорогой Василий Иванович! — писал Качалову ленинградский мастер художественного слова Г. В. Артоболевский в большом и интересном письме. — Вчера как-то не нашлось слов сказать самое главное, что все мы ощущали и ощущаем: то, что Вы показали, замечательно и полно такого подлинного мастерства, что наши “вымученные” рассуждения — как пыль на Парфенон. Самое удивительное то, что Вы, великий мастер сцены, находящийся на вершине достижений, признания и славы, с такой великолепной щедростью отдаете свое мастерство нашему суду».

Художник Г. С. Верейский написал портрет В. И. В Москве скульпторы Н. П. Гаврилов и М. Д. Рындзюнская заканчивали бюсты Качалова.

Любимый труд целиком заполнял существование Качалова, помогая ему преодолевать решительно все, что мешало его творческой работе. Рассказывая о театре, особенно об эстраде, он никогда не говорил «я», но всегда «мы»: в этом было какое-то органическое чувство коллектива. «Мы» — это его радовало, это было весело, и, рассказывая, он увлекался подробностями.

С конца июля Качалов лечился в Барвихе. «В семь часов утра встаю, умываюсь, выпиваю стакан сливок, иду в лес и там живу в полное свое удовольствие, — писал В. И. — Сажу в тени, лежу на скамье на солнце, читаю газету вчерашнюю, даже иногда книжку (о Суворове довольно толстую книжку одолел) или развлекаюсь с зайцами и белками, дятлами и кукушками. Если бы не такая жара, конечно, я бы больше двигался, больше вдыхал хвойных запахов и вообще больше бы радовался жизни».

По вечерам В. И. совершал довольно длительные прогулки, бродил по своим любимым тропинкам, забираясь в глубину леса, далеко в сторону от санатория.

7 августа умер К. С. Станиславский. В своем слове на гражданской панихиде Качалов сказал: «Я не знаю, товарищи, какие слова можно, нужно или должно произносить у гроба близкого, самого любимого, самого дорогого человека. Я знаю, какие не нужно, не следует, *нельзя* говорить об ушедшем...» В. И. прочел письмо Горького к Станиславскому в день его 70-летия, стихотворение Пушкина «Памятник» и кончил словами: «Да, Константин

¹ «Ленинградская правда», 3 июля 1938 г.

Сергеевич! Во всех республиках нашего великого Союза будет славиться твое имя, как будет славиться оно в обоих полушариях мира, как будет славиться в веках!» В «Горьковце» Качалов писал о том, что для него в Станиславском неотделимы «огромный художник» и «огромный человек». Роль доктора Штокмана В. И. считал «величайшим из всего виденного» им в театре: «Станиславскому удалось все лучшее в его душе, во всей его личности вложить в этот образ».

КАЧАЛОВ — ЧАЦКИЙ (1938 ГОД)

Из одиннадцати юбилейных спектаклей в дни 40-летия МХАТ (октябрь 1938 года) Качалов играл в пяти: во «Врагах», «Воскресении», «Вишневом саде», «На дне» и «Горе от ума». Для концертного исполнения у В. И. уже был подготовлен монтаж: Чацкий — Фамусов — Скалозуб. Но роль Фамусова в спектакле его «больше пугала, чем прельщала». Тем не менее он начал ее репетировать.

В связи с юбилеем МХАТ в центральных газетах появились наряду со статьями других выдающихся актеров качаловские статьи: «Чехов и Горький в Художественном театре», «Три образа» и «Два образа».

«О В. И. Качалове надо писать целые исследования, — говорил в своей статье Н. П. Хмелев. — Его исполнение — предел отточенной, необычайно острой мысли, фразы, слова, виртуозной интонации. У Василия Ивановича учатся целые поколения актеров советского театра».

В юбилейном спектакле Качалову предстояло играть не Фамусова, а Чацкого и надо было приучить себя к этой мысли в течение очень короткого срока. Ему было 63 года. С молодых лет нося в себе образ своего Чацкого, он получил возможность осуществить его слишком поздно, когда возраст резко не соответствовал роли. Это угнетало его. Большая сосредоточенность, замкнутость, серьезность стали его господствующим настроением в эти недели.

27 октября 1938 года, в день празднования 40-летия МХАТ, в правительственной ложе находился весь состав Политбюро во главе с И. В. Сталиным. В зрительном зале — видные представители всех отраслей труда и знания, Герои Советского Союза, знатные люди советского искусства. Присутствующие встретили овацией старейшин Художественного театра. От коллектива МХАТ открыл юбилейный вечер В. И. Качалов. Он предложил почтить вставанием память гениального создателя МХАТ К. С. Станиславского. По просьбе Вл. И. Немировича-Данченко В. И. Качалов прочел его речь, подводившую итоги творческой жизни театра за 40 лет.

30 октября состоялся спектакль «Горе от ума».

На этот раз Качалову наконец удалось осуществить свой замысел. Тема качаловского Чацкого — «И вот та родина!» Его Чацкий — ровесник Рылеева и Одоевского. В. И. не пытался дать портрет юноши, — сама мужественная простота его исполнения таила зрелость мысли. Его Чацкий прост и искренен, одинаково страстен и в своей любви и в своей ненависти. В первом акте самая настоящая, пленительная, кипучая молодость владела его чувствами. Он

радостно взволнован утренней встречей с Софьей («и весел, и остер»). Он не только влюблен в нее, но и уверен в ее тайном сочувствии его колкостям по адресу барской Москвы. Ее холодность его не смущает, но вызывает недоумение и несколько настораживает. Даже в начале второго акта, в сцене с Фамусовым, едва можно было ощутить в Качалове — Чацком, за легкостью его задорного остроумия и обличительных острот, черты формирующегося декабриста. В нем кипит веселое озорство. Только со словами «А судьи кто?» поднимался в исполнении Качалова гневный Чацкий, и начинала расти тема «И вот та родина!». В сценах, где убедительно раскрывалось перед ним внутреннее содержание Молчалиных и скалозубов, где зарождалось подозрение об истинном настроении Софьи, не вялость и меланхолия, а щемящая горечь овладевала им. Из этого качественно нового зерна и выросал качаловский Чацкий третьего и четвертого актов. И в столкновении с Молчалиным и в объяснении с Софьей (у лестницы) вставал цельный образ будущего борца. Так говорить Софье о Молчалине и о своей любви мог только человек, полный высоких гражданских чувств. «Удивительно, — писал С. Н. Дурылин, — эта ревнивая тревога сердца, это горе от любви Качалову хуже удавались тогда, когда в 1906 году от него требовали, чтобы он играл “горе от любви”, и с удивительным совершенством передавал Качалов это любовное терзание Чацкого в 1938 году»¹. Даже на балу он еще не утратил доверия к Софье, готов поделиться с ней своим «горем», рассказать о встрече с «французи́ком из Бордо». Но уже в этой сцене у Качалова звучали какая-то горькая растерянность и насмешка над собой. Такого Чацкого больше терзала не холодность Софьи к нему, Чацкому, а ее влечение к Молчалину. В четвертом акте он подавлен, замкнут. Никакие бичующие слова не могут исчерпать его горечи. «Миллион терзаний» подготовил почву не только для взрыва, но и для раздумий о будущем. Что-то определилось до конца, что-то решено без возврата. Прозрение Чацкого в финале акта дает принципиально новое: волю, мужество. Вот почему так понятен и близок советскому зрителю качаловский Чацкий. Он знает, он почти убежден, что где-то «есть» уголок «оскорбленному чувству» (именно на этом слове Качалов делал ударение). Вот почему без всякого внешнего блеска, в глубокой душевной собранности, почти шепотом он произносил последние слова: «Карету мне, карету...» «Обаяние Качалова здесь беспредельно, — писал В. Ф. Залесский. — Его голос, интонация, паузы, ударения, окраска звука совершенны и неповторимы»².

То, что сделал Качалов в «Горе от ума» в 1938 году, можно действительно считать сценическим подвигом. Новый облик грибоедовского героя в этом спектакле стал театральным событием.

Сам В. И. после генеральной репетиции и премьеры был как будто подавлен, отмалчивался. Помню, как-то в эти дни его сын, вернувшись из

¹ С. Н. Дурылин, Качалов — Чацкий. «Театральный альманах», ВТО, 1946, кн. 1 (3).

² В. Ф. Залесский. «Горе от ума» на сцене Художественного театра. «Театр», 1939, № 1.

театра, стал рассказывать, что говорят о спектакле. В. И. сидел в своем кабинете, замкнутый, затихший, молчаливый, точно все, что говорилось, шло мимо него, точно молча он не принимал этого. Возражал как-то скупое, без подъема. Сын не выдержал и сказал: «Если бы я не знал тебя так хорошо, я бы подумал, что ты притворяешься».

После нескольких спектаклей посыпались взволнованные письма зрителей. «Впечатление настолько огромное, — писал, по-видимому, искушенный зритель, — что я буквально недели две ни о чем другом не говорил. Правы мадридские любители музыки, не желавшие 18 лет слушать оперу “Искатели жемчуга” без своего любимого актера. Я не мог прийти в себя от изумления: ведь это же живой, живой, настоящий живой человек! Вы заставили меня радоваться, страдать и негодовать вместе с Вашим Чацким. Большое Вам спасибо!»

В декабре, после воспаления легких, Качалов отдыхал в Барвихе. Вместе со всей советской общественностью он тяжело пережил гибель великого летчика нашего времени В. П. Чкалова, с которым совсем недавно виделся и беседовал о театре.

Уже в Барвихе он получил письмо от старого зрителя: «Был давно на Вашем старом “молодом” Чацком и недавно на молодом “старом” Чацком. Никакой утечки во времени. Разница лишь в направлении ветрил: *там* — с горечью: “Карету мне, карету...”, *здесь* — освобождение от оков любви, энергичный протест, пощечина художника».

14 апреля в спектакле «Враги» В. И. почти экспромтом пришлось сыграть роль Якова Бардина (исполнитель этой роли В. А. Орлов был вызван из Москвы к больной матери). Выручая спектакль, который мог быть сорван, В. И. сам предложил заменить Орлова. Ему была дана одна репетиция, и присутствовавшие на ней товарищи были поражены тем, как тщательно В. И. готовился к спектаклю. «Играл В. И. великолепно, — писал в “Горьковце” (1939, № 13) Е. В. Калужский, — и выразил желание иногда играть эту роль. Анонс о выступлении Качалова в роли Якова Бардина был встречен в публике аплодисментами так же, как и его первый выход на сцену».

Те, кому посчастливилось видеть Качалова в этой роли, рассказывали, что он создал образ, незабываемый по искренности и простоте. Этот «брат хозяина» симпатизирует рабочим и часто бывает на фабрике. «Бунт будет», — говорит он. Он уже в гимназии понял, что «никуда не годится», то есть что «не хочет работать для хлеба и не может копить деньги». Это человек, сломленный алкоголем, на грани душевной болезни. Но он сохранил какие-то моральные качества, давно утраченные его средой. Вот это в нем и ценил Качалов. Бессилие и беспомощность больного, но чуткого и душевно чистого человека Качалов передавал с огромной и покоряющей силой. Сцена прощания с Татьяной стала незабываемой. «Ты поцеловала меня, точно покойника...» — говорил он жене и прикладывал ее руку к своему лбу. В этой сцене Качалов не скрывал растерянности Якова перед жизнью и в то же время приоткрывал зрителю его душевные богатства. Это было одно из проявлений качаловского дара — скупыми средствами обнажать душу до конца.

«Дорогой Василий Иванович! Я видел Вас еще раз вчера, — писал ему в апреле 1939 года студент историко-философского института. — То потрясающее впечатление, которое производит каждый из созданных Вами образов, у тех, кто хоть раз видел Вас, будет в их сознании жить вечно. Вы поистине великий артист нашего времени. Образы, созданные Вами, заставляют содрогаться перед жалкой обывательской жизнью и вдохновляют на счастливый благородный труд — труд без успокоения, труд без утомления. Все мы счастливы быть Вашими современниками и видеть Вас на сцене. У меня будет к Вам только одна просьба. Напишите, пожалуйста, книгу о Вашей замечательной жизни, о Вашей благородной работе, отданной на службу своему народу. Эта книга будет любимой, будет настольной книгой каждого культурного человека».

«Мне кажется, я так изменился за один вечер, слушая Вас, что всему плохому положен конец безвозвратно, — признавался после вечера в Колонном зале в письме к В. И. студент Института народного хозяйства. — Ваш вечный покорный зритель и слушатель...» (фамилия неразборчива).

12 мая 1939 года коллектив драмкружка одного воинского подразделения прислал Качалову свой дальневосточный красноармейский привет и благодарил его за заботу (письмо и сборник маленьких пьес).

В мае МХАТ гастролировал в Горьком, в июне — в Киеве. Вс. Чаговец в статье о Качалове рисовал его выступление в пушкинский день 1939 года («Да здравствуют музы, да здравствует разум!») и вспоминал призывное «ау» качаловского Трофимова перед революцией 1905 года. В Киеве Качалов много выступал в концертах (во Дворце культуры хлебопекарей, на вечере памяти Горького, в Государственном театральном институте и др.). Днем гулял по садам, дышал запахом акаций. После одного из спектаклей толпа молодежи устроила Качалову овацию на площади и на руках понесла его к машине.

После киевских гастролей, перед Кисловодском, В. И. отдыхал на Николиной горе, где у него с 1934 года была своя дача. В первые годы он сам мало ею пользовался, но постепенно, особенно после войны, очень к ней привязался. 4 июля он писал С. М. Зарудному: «В общем здесь хорошо, можно отдохнуть, хотя чуть-чуть тесновато и немного шумно от той “младой жизни”, которая “играет” и заполняет весь дом и все пространство маленького участка, обнесенного некрашеным частоколом (никак не соберусь с деньгами и временем заняться этим художеством). Играющая младая жизнь — это Ольгуша Пыжова (11 лет), внучка Сергея Васильевича¹ Наташа (тоже 11 лет), четырехмесячный Мишка, сын бывшей жены Вадима Анны Михайловны, которую ты помнишь по Ленинграду, два сына овчарки Изоры (Брут 2-х лет и Джон 2-х месяцев), два котенка и шесть однодневных цыплят, которые вчера на моих глазах вылупливались из яиц (впервые в жизни наблюдал это таинство). Собираюсь еще выводить и гусят. Но этим думаю заняться в августе, когда вернусь из Кисловодска, куда еду 5 июля подлечить очень уставшее сердце (одышка, перебои)...»

В Кисловодске Качалов жил в доме отдыха Совнаркома у Красных Камней.

¹ С. В. Алферьев — сторож на даче Качалова.

«Наслаждаюсь больше всего одиночеством, даже больше, чем красотой и воздухом, — писал он. — Сажу один на своем балконе. Встаю в 7 часов утра, сейчас же отправляюсь по маршруту к “Красному Солнышку”, отхожу в сторону от людей, очень еще редких в этот час, и дышу, не могу надышаться».

МХАТ ставил заново спектакль «Три сестры». По настоятельной просьбе Вл. И. Немировича-Данченко Качалов начал репетировать Вершинина. С огромной заинтересованностью В. И. отнесся к спектаклю в целом. В письме к Владимиру Ивановичу он писал: «Очень хочет играть няню Н. А. Соколовская. Думаю, что Вы утвердите ее как первую или основную исполнительницу: и настоящая старуха, и настоящая актриса со всеми нужными для этой цели данными. Станицын очень хочет играть Андрея (располневший генеральский сынок с дикцией барчука-интеллигента, хорошо говорит на иностранных языках, переводит книгу с английского, уютный, мягкотелый, юмористически-располневший, которого хочется щекотать и щипать, ленивый увалень в первых действиях, истеричный — в последних), конечно, лучшего Андрея, чем Станицын, у нас в театре нет...»

Председателем жюри Лермонтовского конкурса чтецов в конце сентября был Качалов. Перед ним маячил еще неосуществленный образ Фамусова, но В. И. заболел, слег и в первых числах октября попал в Кремлевскую больницу. 7 октября он писал: «Сейчас узнал о смерти Щукина. Черт знает, какая нелепость! Нелепость. Больше всего нелепость!» Качалов очень любил и ценил Щукина. Подарил ему когда-то свой портрет с надписью: «Внуку, милому и любимому и уже “заслуженному”, от деда Качалова».

В конце октября В. И. оказался в Барвихе. Он был крайне подавлен расшатанностью своего здоровья. Бывали дни, когда он твердо, упорно, настойчиво думал и даже говорил о смерти. В. И. выполнял процедуры, много сидел на воздухе, много молчал, много читал; его навещали друзья. «... Сдвига в настроении к лучшему не произошло. И не жду его. И не предвижу, — писал он. — И не потому, что “я, наконец, смертельно болен”... Даже думаю, что в какой-то степени выздоравливаю. Но мне ясно, — я ощущаю это всем нутром, — что окончательно я не выздоровлю, что завелась червоточина, которая, может быть, и не так уж быстро, но свое дело сделает и уже делает. Несмотря на дивную погоду, на душе невесело». Очень медленно, постепенно он стал выходить из этой депрессии. Бывали и очень хорошие дни, приходило бодрое, даже веселое настроение. Иногда он был способен с увлечением отдаться случайному впечатлению, и нельзя было не залюбоваться его непосредственностью. В разговоре с людьми ему были чужды «общие места», он всегда сразу начинал говорить о самом главном. Он мог накинуться на посетителей чуть ли не в первые минуты их приезда, если был увлечен какой-то книгой, если выносил в душе какой-то образ или сцену. Как всегда, он сейчас же начинал искать сочувствия своему настроению. Так заволновала его вдруг (такие мгновенные увлечения у него бывали) страничка из романа Голубова «Солдатская слава» (роман печатался в журнале «Знамя»), и ему не терпелось с кем-нибудь поделиться захватившим его впечатлением. В такие минуты он был полон жизни. Не могло не остаться в памяти его загоревшееся, почти

вдохновенное лицо. Как всегда, перечитывая особенно пришедшиеся ему по душе строки, он по лицу собеседника старался угадать впечатление. Да и вообще стоило Василию Ивановичу соприкоснуться с каким-нибудь творческим материалом, он весь преображался. Подавленность, мысли о нездоровье уступали место живому и радостному настроению.

«Когда вижу Вас на сцене, я всегда испытываю радость, — писал ему 21 сентября 1939 года литератор В. Гольцев. — Дело не только в обаянии Вашего таланта, а и в том, что от Вас исходит какая-то прекрасная человечность. С детских лет я привык восхищаться Вашей игрой, и до сих пор передо мной особенно отчетливо стоит привлекательный образ Тузенбаха. Но лишь с годами я, как мне кажется, понял основное, — что Вы самый подлинный гуманист и что основа Вашего искусства — большая любовь к людям. Два с половиной года назад я встретился с Вами в нашем клубе писателей, где Вы блестяще выступили с чтением “Записок путника” Ильи Чавчавадзе. Меня поразило в этот вечер, что Вы узнали меня и даже припомнили, что когда-то “мы вместе выступали” на вечере памяти В. Брюсова. Оказалось, что Вы даже не забыли о моих занятиях Ал. Блоком. Суть дела заключается не в том, что у Вас исключительная память, а опять-таки в Вашем внимании к людям. Недаром одна моя приятельница из МХАТ сказала на днях: “Когда видишь Качалова, становишься лучше”. Будьте здоровы, дорогой Василий Иванович! Вы нам очень нужны!»

КАЧАЛОВУ 65 ЛЕТ

В январе 1940 года Качалов приветствовал отважных седовцев. «Огромная человеческая воля победила ледяную стихию, — писал В. И. — Закончился легендарный дрейф, который обогатил науку новыми наблюдениями в области освоения Великого Севморпути. До радостной встречи, дорогие товарищи, в Москве!»

25 января состоялся творческий вечер Качалова в Центральном Доме работников искусств.

12 февраля 1940 года Качалову исполнилось 65 лет. Утром собрались у него с подарками товарищи по работе: Тарханов, Хмелев, Еланская, Ливанов. Они прочли ему адрес, подписанный всеми работниками театра. В течение дня у Качаловых «ни на минуту не умолкал телефон — Москва поздравляла народного артиста»¹. Было получено несколько сот поздравительных телеграмм. Радиокomitee организовал в честь В. И. Качалова радиопередачу, с приветствием выступали крупнейшие мастера искусств. Во всех газетах, центральных и местных, появились статьи, посвященные его творчеству. «Когда Василий Иванович Качалов выходит на сцену, — писал рецензент, — зрительный зал в единодушном порыве устраивает ему бурную овацию. Качалов идет по улице, и многие, встречающие его, независимо от того, знает ли он их, почтительно раскланиваются с ним. Когда Качалов в качестве зрителя появляется в театре, в концерте, на выставке, нет человека, который бы не

¹ «Вечерняя Москва», 13 февраля 1940 г.

обернулся ему вслед: “Смотрите — Качалов!” За этим интересом к Качалову скрывается совсем особое чувство — чувство необычайной теплоты, нежности и огромной душевной ласки, которое питают к В И Качалову миллионы зрителей»¹. В личности Василия Ивановича критика отмечала исключительное отношение к искусству. О нем говорили, как о художнике, который всегда был подлинным гражданином своей страны и в тяжелую полосу реакции верил в «грядущую бурю» и в великое будущее своего народа. Именно на этой почве рождалась покоряющая сила качаловского *оптимизма*. «Подлинный артист народа, Качалов несет свое замечательное искусство в широчайшие массы трудящихся»². «Никакие самые горячие слова и никакое самое вдумчивое исследование творчества В. И. Качалова, — писала газета “Известия”, — неспособны передать непосредственную силу его игры... Это страстное мироощущение, эта любовь к людям, это разоблачение буржуазной лжи и лицемерия, эта страсть и мощь жизни, которая растет, ширится и утверждает волю, сердце человека, сильнее всего говорит в Качалове, в его благородном творчестве»³. В адресе от ВТО, подписанном А. А. Яблочкиной, И. М. Москвиным, В. В. Барсовой и другими, звучали такие слова: «Гениальному обаянию Качалова нельзя научиться, как нельзя перенять несравненный качаловский голос, — и нас вместе со всеми зрителями при первых же звуках Вашего голоса охватывает стихийное, неодолимое, почти физическое чувство восторга, то до боли доходящее напряжение счастья, которое рождает музыка Чайковского, стихи Пушкина, мрамор Праксителя». В «Декаде московских зрелищ» под заголовком «*Великому артисту великого народа*» были помещены приветствия товарищей по искусству.

Простые, взволнованные и искренние письма зрителей шли к Качалову в его юбилейные дни. Автор одного из них приветствовал «пушкинский, солнечный, лучезарный талант» Качалова.

Старый зритель, взволнованный выступлением Качалова 12 февраля по радио, тотчас же поделился с ним своим впечатлением: «Всей семьей, затаив дыхание, мы слушали Вас, и не только слушали, но и видели своим духовным взором Ваше лицо, такое знакомое и близкое. И снова то же ощущение радости и высокого наслаждения, которое ничуть не притупилось оттого, что мы стали старше и что от первой радостной встречи с Вами меня отделяют 25 – 27 лет». «Восхищаться во время спектакля Вашим тонким мастерством, чувствовать себя взволнованным, а случалось, и потрясенным Вашею игрою — это счастье, — признавался другой старый москвич. — Находить иногда в созданном Вами нравственную поддержку, а иной раз слышать в Вашей роли слова горькой укоризны — и это тоже счастье!»

Те же чувства звучали и в письмах студенческой молодежи.

Пионеры города Бузулука обещали ему: «Называя Вашим именем наше звено, будем стараться быть похожими на Вас, вырастем большими людьми,

¹ «Вечерняя Москва», 11 февраля 1940 г.

² «Известия», 11 февраля 1940 г.

³ «Известия», 12 февраля 1940 г.

которые будут полезны Родине». Со всех концов страны шли приветствия.

Московская студия кинохроники снимала Качалова в его домашнем кабинете. 20 февраля в газетах было напечатано письмо Качалова, в котором он благодарил за щедрое проявление внимания к нему в день его рождения.

24 февраля, в день первого выступления Б. Н. Ливанова в роли Чацкого, Качалов послал ему приветствие: «Дорогой Борис! Душевно с тобой сегодня — с самыми лучшими чувствами, с дружеской любовью к тебе, с крепкой, радостной верой в твой талант. Василий Качалов».

В конце февраля в кабинете Василия Ивановича состоялось заседание членов Секции художественного слова ВТО, председателем которой он был избран. Члены секции обсудили ряд принципиальных проблем художественного чтения с эстрады.

ПЕРЕД ВОЙНОЙ

В сезон 1940/41 года особенным успехом у зрителей пользовался качаловский Ивар Карено. С каждым годом успех этот рос. В восприятии публики образ Карено почти слился с образом исполнителя, настолько Качалов «жил» в этой роли. Его радовало, когда кто-нибудь из друзей бывал на этом спектакле и мог «покрытиковать». В. И. по-настоящему любил критику, идущую от ума и сердца, всегда жадно ее слушал. «Хвалебных» слов он не терпел. А когда заговаривали о его «обаянии», лицо Качалова становилось скучающим, насмешливым или сердитым.

Народный артист СССР Р. Н. Симонов, смотревший спектакль «У врат царства» в январе 1940 года, взволнованно писал: «Ивар Карено в исполнении В. И. Качалова — это высоты актерского мастерства. У зрителя рождается такое ощущение, будто бы это судьба не образа, а самого актера. Вот почему рождается в зале добрый и сочувственный смех. Вот почему к горлу подкатывают слезы. Вот почему уходишь со спектакля с желанием еще лучше работать, учиться и совершенствоваться»¹.

«Знаете ли вы, что такое тишина в зрительном зале, когда творит любимый актер? На сцене Качалов. Так же, как в первом спектакле, молодо и сочно звучит его голос. “Как я презираю ваших либералов! Я призываю к сопротивлению, я призываю к борьбе! У самых врат новой жизни разразится война за освобождение человека!” И в эти слова Карено — Качалов вносит новый, особенный, понятный нам смысл. Качалов у рамп. С верхних ярусов стремительно сбегает зрители поближе к сцене посмотреть на великого артиста.

— Качалову спасибо! — кричит молодежь, волнуются старики. 18 раз дают занавес. 385-й раз идет спектакль. С усталой, но пленительной улыбкой Качалова не хочет расставаться бушующая молодежь. И только ли молодежь? Люди всех возрастов»².

С апреля начались репетиции «Трех сестер» с Вершининым — Качаловым

¹ «Декада московских зрелищ», 1940, № 5.

² «Декада московских зрелищ», 1940, № 5.

и Болдуманом. П. Д. Корин заканчивал портрет Качалова — он писал его во время работы: В. И. готовил отрывки из поэмы Маяковского «Про это». Перед гастролями в Ленинграде (с 26 мая по 1 июля) Качалов приветствовал любимый город: «Ленинграду есть чем нас порадовать. Город, носящий имя Ленина, город, являющийся превосходным созданием русского народа, был и остается крупнейшим центром сценической культуры»¹.

Еще в Москве В. И. жаловался на эмфизему, на хрипы в груди. В Ленинграде он слег и 8 июня был помещен в больницу имени Свердлова. Воспаление легких протекало легче обычного. Он зачитывался «Войной и миром», повестями Тургенева («Полесье», «Яков Пасынков» — «просто очень хорошо»).

Из Москвы Качалов скоро попал в Барвиху. «Устроился я в общем хорошо, хотя и живу вдвоем, — писал он. — Сожитель мой — очень приятный, трогательный старик, бывший кондуктор на Забайкальской железной дороге, а в молодости был солдатом — полковым музыкантом, играл на кларнете. Слушаю его рассказы с удовольствием. И рассказывает, и поет, — напевает марши, польки и военные сигналы. Вчера пел романс: “Ни для миня преїдетъ висна” — при свидании изображу. У нас большая, прохладная комната, и мне не хочется переходить отсюда в отдельную палату».

В эти недели художник Сарьян написал портрет Качалова.

Человек сдержанный и странно-застенчивый, В И не умел по-настоящему видеть и ценить себя. Однажды с грустью сказал: «Да разве со мной можно разговаривать?» А сам рвался к людям, питал к ним огромный интерес. Зато он весь раскрывался на природе, весь отдыхал на ней В поле, в лесу, на проселочной дороге он вдруг чувствовал освобождение от всего, что сам взвалил на свои плечи, — дышал — не мог надышаться. Выйдя на простор, вдруг останавливался, молча и долго стоял, наслаждаясь и точно прислушиваясь. У В. И. был дар удивительно легкого, насыщенного близостью, теплотой и пониманием молчания. Отдельные любимые тропинки, овраги, отдельные деревья крепко входили в его память. Так иногда через неделю, среди совсем другой природы, он, вспоминая какую-то подробность разговора, вдруг неожиданно мог сказать: «Это была не ива, — это ракита». И в этом была сложная сеть мыслей, полураскрывающих его настроение. В одном из писем в первые месяцы войны у него неожиданно вырвались строки: «Как глупо и обидно и досадно, что я так мало радовался на прошлую жизнь, так мало ею наслаждался».

С начала сезона В И играл «Воскресение», «Враги», «Вишневый сад», «У врат царства». В сентябре он вошел в состав жюри конкурса на лучшую пьесу. Скульптор А. Н. Златовратский закончил бюст Качалова.

7 октября исполнилось 40 лет работы Качалова в МХАТ. «Когда на сцене театра или на подмостках концертного зала появляется Василий Иванович Качалов, — писал корреспондент “Правды”, — словно электрическая искра пронизывает тысячную толпу зрителей. Актер живет тысячей жизнью, всегда

¹ «Декада московских зрелищ», 1940, № 12.

господствуя над ними... Это не только интуиция художника, но и результат глубокого изучения, умения слушать живой пульс своего времени, умения жить со своим народом, быть сыном своего народа, быть подлинным советским артистом». Третья полоса многотиражки МХАТ «Горьковец» открывалась заголовком: «В. И. Качалов — гордость Художественного театра».

В середине октября состоялось два творческих вечера Василия Ивановича — в МХАТ и в ЦДРИ. 17 октября в зале имени Чайковского — вечер памяти А. Блока (60 лет со дня рождения). Качалов читал «Двенадцать», отрывки из «Возмездия», стихи из цикла «Родина». Много выступал в воинских частях. Но вскоре опять заболел. 8 декабря, когда МХАТ принимал Красное знамя от Наркомата Морского Флота (В. И. получил почетную грамоту), Качалов в Кремлевской больнице тоскливо думал о неустойчивости своего здоровья: «Конечно, скука есть скука. А совсем не какая-нибудь “в сердце — растрата” или “сердца вдовство” и прочее такое...¹ Сейчас слушал передачу концерта из зала Чайковского. Среди жуткой халтуры... прямо заслушался и заволновался Гиацинтовой в “Белых ночах”, — такая свежесть и мастерство». Новый год встречал в Барвихе.

Василию Ивановичу в Барвиху писали два молодых театроведа Л. Лобко и В. Хотимская: «Письмо Ваше для нас — призыв к борьбе за себя, за сохранение душевной цельности, за цельность в своем труде». Какой-то радиослушатель из Сумской области благодарил за «гениальное исполнение роли Гаева»: «Для меня каждое Ваше слово, каждый вздох, смех, слезы — вершина искусства. До сих пор не верю, что можно так произнести слова Гаева: “Вот возьми... Тут анчоусы, керченские сельди...” Вы для меня недостижимо высокий художник, как Толстой и Шекспир в литературе, Бетховен — в музыке, Репин — в живописи».

В середине января 1941 года Качалов выступил во «Врагах» и очень тепло был встречен зрительным залом. Решил готовить роль Николая I в пьесе М. А. Булгакова «Последние дни» («Пушкин»). К этому времени у него уже были подготовлены монологи из «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», фрагменты из лермонтовского «Демона», которые он должен был читать с А. О. Степановой. В работе были отрывки из поэмы Маяковского «В. И. Ленин», воспоминания Горького о Ленине и Толстом, монтаж из «Леса». Еще в 1939 году он читал в переводе Б. Пастернака сонеты Шекспира (66-й и 73-й), «Зиму» (песня из комедии «Бесплодные усилия любви»), «Послание к Августе» Байрона, «Хандру» Верлена. Эти вещи он очень редко читал с концертной эстрады, иногда читал «Зиму» или «Хандру» «на бис», и это становилось его интимной беседой со зрителем.

28 января В. И. участвовал в большом тематическом концерте в ЦДРИ: «Партия большевиков в произведениях искусства». Он читал Маяковского — «Разговор с товарищем Лениным» и «Во весь голос».

«Я очень люблю наблюдать за Василием Ивановичем во время репетиций,

¹ В. И. цитирует стихотворение Верлена «Хандра» в переводе Б. Пастернака.

получаю от этого огромное удовольствие, — признавался М. М. Тарханов. — Вот в театре появилась знакомая высокая фигура Качалова. Мне всегда нравится, как он с тетрадкой в руке долго ходит по фойе, где идет репетиция, и как-то не решается показать то, что, очевидно, в его роли уже тщательно сделано. Он все еще выжидает. Долго думает, как бы ждет только творческого момента, когда он раскроет образ во всю силу своего дарования. Все актеры Художественного театра знают, как тщательно работает Василий Иванович над образом. Вот характерная беседа актеров:

— Ну, как идет репетиция пьесы?

— Да вот этот актер уже репетирует, а В. И. еще курит. Это значит, что он продолжает обдумывать свою роль»¹.

В марте в «Театральной декаде» вместе с интервью появилось описание кабинета Качалова: «Скромная медная дощечка: “В. И. Качалов”. Дверь открывает приветливая Васильевна. В передней суетятся две коричневые таксы. Они залиvisto лают на вошедшего, но больше “из служебного долга”. Синий кабинет Качалова. Тихо в этом кабинете. Василий Иванович поднимается с кресла навстречу. Смущенная улыбка, ласковый взгляд из-под пенсне.

— Садитесь. Рад служить.

На столике гостеприимно разложены папиросы различных названий. Над столом — репродукция серовской Ермоловой, над диваном — в траурной раме портрет Станиславского с надписью. С трогательными надписями портреты М. И. Бабановой, Б. В. Щукина, Р. Н. Симонова — за стеклами библиотечного шкафа. На столе у окна портрет недавно умершего друга С. М. Зарудного работы художника Г. С. Верейского. На стенах развешаны великолепно выполненные карикатуры Б. Н. Ливанова. У окна под пальмой портрет Ф. И. Шаляпина. На этажерках много фарфоровых статуэток, преимущественно птиц и животных, особенно много собак всех пород — борзые, легавые, овчарки. В. И. — страстный любитель собак. Над постелью в левом углу портрет качаловского добермана маслом — работа худ. Делла-вос-Кардовской».

13 апреля в «Московском большевике» были опубликованы документы из архива Трепова 1904 года. Там было сказано: «Артист Художественного театра В. И. Качалов является личностью политически неблагонадежной».

Всю весну Качалов работал много, как всегда. Был бодр, подвижен, в творческом подъеме. Часто ездил за город на машине — подышать чистым воздухом.

«Ваша душа такова, — писал один из зрителей, — что в каждом, кто к ней прикоснется, просыпается все, что есть в нем лучшего. За Вашу удивительную душу и за то, что Вы не устаете отдавать ее людям, великое Вам спасибо».

ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Летом 1941 года Качалов собирался отдыхать на Николиной горе. Война застала его в «Соснах». Он с большим интересом кончал читать вторую часть романа Эренбурга «Падение Парижа». В первые же дни войны ушел

¹ «Декада московских зрелищ», 1941, № 5.

добровольцем на фронт сын Качалова — Вадим. «Настроение у меня крепкое, — писал В. И. — Чувствую, что я нужен и могу еще быть поддержкой и опорой».

27 июня состоялся исключительный по насыщенности спектакль «У врат царства», оказавшийся в исполнении Качалова и в этот момент глубоко волнующим. Он играл, как никогда. Когда Качалов — Карено говорил Элине в четвертом акте, что «у самых врат царства новой жизни разразится война...», весь зрительный зал ответил ему бурной овацией, выразившей огромный патриотический порыв. «... То, что я не ощутил своих 66 лет, — признавался Качалов, — об этом и мне приятно вспомнить».

Все эти недели Василий Иванович был сосредоточен на одном: кому-нибудь помочь, кого-нибудь поддержать, кому-то быть полезным. Ему казалось, что он даже окреп. «Настроение у меня ничего себе, довольно крепкое, подтянутое, вроде как перед ответственным выступлением, — писал он из “Сосен”. — ... Ощущаю большое желание жить — терпеливо, с мужественным самообладанием — без всяких “парусов” и “упоений в бою...”»

Партия и правительство и в эти тяжелые дни проявили большую заботу о выдающихся деятелях советского искусства: 9 августа «старики» МХАТ и Малого театра были эвакуированы в Нальчик. В. И. убедил себя, что он здоров и бодр.

В Нальчике Качалов систематически выступал в концертах для бойцов в госпиталях и воинских частях. Вл. И. Немирович-Данченко предложил начать готовить для Москвы пьесу Шекспира «Антоний и Клеопатра» — с Тарасовой (или Степановой) и с Антонием — Качаловым. В. И. согласился не для того, чтобы когда-нибудь играть, а как партнер для репетиций. Собирались готовить (а потом и репетировали) «На всякого мудреца...», играть собирались «На дне», «У врат царства». Затянувшийся грипп с бронхитом перешел у Качалова в тяжелое воспаление легких. Он попал в больницу. «Стараюсь жить и даже работать», — писал он после выздоровления.

Из Нальчика группа старейших актеров-москвичей переехала в Тбилиси. В. И. опять выступал в частях Красной Армии. 18 января 1942 года сердечно и радостно встретила москвичей столица Советской Армении — Ереван. Под ослепительными лучами юпитеров сверкали на транспарантах слова: «Привет замечательным мастерам искусства русского народа от цветущей Армении!» В течение целой недели артисты выступали перед ереванскими зрителями с двумя концертными программами. В Баку была встреча с бойцами и командирами Красной Армии и бакинскими рабочими-стахановцами. «Проникновенные слова рабочих-нефтяников, — писал В. И. в “Вечерней Москве”, — были нам так же дороги, как приветствия фронтовиков». Бойцам Красной Армии Качалов с особенным подъемом читал «Жди меня» К. Симонова и «Три кубка» Н. Тихонова. 25 марта 1942 года в «Вечерней Москве» была напечатана статья Качалова «Миссия советского актера».

В конце апреля группа актеров-москвичей с участием Качалова дала более десяти концертов в Сухуми, Сочи и Гагре.

В Тбилиси ждала телеграмма из Комитета по делам искусств —

предложение ехать в Саратов, где играл в это время Художественный театр, через Москву. «Москва нам снится каждую ночь», — еще из Нальчика писал Качалов словами «трех сестер». В первых числах сентября для небольшой группы «стариков» был организован спокойный и удобный перелет из Тбилиси в Москву. «Хотя мы летели чудесно, — это очень большое наслаждение, — уже из Москвы писал В. И., — но после перелета вот уже целую неделю чувствую себя плохо: поднялось кровяное давление (больше 200, чего у меня никогда не бывала), и это отражается на самочувствии, — очень нервничаю, очень ослабел». Его томила утрата уверенности в своих силах, непрочность здоровья. А работать привык, работать хотелось. Выступал в частях Красной Армии, читал по радио. 7 ноября весь театр был уже в Москве. Сезон открыли «Фронтом» Корнейчука. В. И. играл во «Врагах». Угнетало его трагическое умирание М. П. Лилиной: ей ампутировали ногу выше колена (саркома), угрожала ампутация руки. Операцию и весь предшествующий период она перенесла с необычайной стойкостью. «Очень она все-таки вся необыкновенная, чудесная, — писал В. И. — Поражает и умиляет всех мужеством, терпением и мудростью».

В театре было решено ставить «Лес» с Качаловым — Несчастливцевым. В декабре состоялся творческий вечер Качалова, в ЦДРИ (монологи Брута и Антония, монолог из «Прометея», сцена из «Гамлета», стихи Пушкина, Блока, Тихонова, Симонова). Некоторые из качаловских работ в эти недели были записаны на пленку. Неуверенность в здоровье при неизменной потребности творчески жить и работать была для Василия Ивановича мучительна. В январе 1943 года он опять попал в Кремлевскую больницу; в феврале, в дни 25-летия Красной Армии, много выступал в частях Московского гарнизона. Он пытался всячески устоять, удержаться в жизни, закалить себя. Ему было 68 лет.

20 марта в «Правде» было опубликовано постановление Совнаркома о присуждении Качалову «за многолетние выдающиеся достижения в области искусства» Сталинской премии первой степени.

В горьковские дни он выступил на вечере в Доме актера. 12 апреля на своем творческом вечере в ВТО В. И. читал Шекспира: «Гамлет», «Юлий Цезарь», «Ричард III», сонеты и балладу «Джон — Ячменное зерно» Багрицкого (по мотивам Бёрнса). «Умное и блестящее мастерство Качалова торжествовало в разносторонней передаче шекспировских характеров», — писал рецензент. 21 апреля в Доме актера состоялся интересно задуманный вечер на тему: «Актеры романтического театра» (В. И. Качалов и Ю. М. Юрьев). Юрьев читал в своей обычной приподнятой манере монолог Арбенина из «Маскарада». После его выступления простой, интимный качаловский Гамлет прозвучал так, как будто исполнители были людьми разных эпох. Вряд ли правильно было объединять актера-реалиста Качалова и представителя старого романтического театра Юрьева общим понятием «актера-романтика».

В эти дни Качалов пережил большое потрясение: 25 апреля скончался Вл. И. Немирович-Данченко. Потеря крупнейшего художника и близкого человека была глубоко пережита Василием Ивановичем.

В мае Качалова избрали заместителем председателя жюри конкурса чтецов

на тему «Война и Родина». По радио он читал отрывки из «Войны и мира» (батарея Тушина). Великолепно приготовил для тонфильма поэму Горького «Девушка и Смерть». Еще раз записал монтаж из «Горя от ума». В качаловском репертуаре появились стихи М. Светлова «Итальянец». «Для эстрады у меня еще намечены места из “Тихого Дона” и отдельные главы из “Василия Теркина” Твардовского», — писал он Б. А. Вагнер. Вместе с А. Грибовым, В. Поповым и другими Качалов приготовил для радио «незримый спектакль» — инсценировку рассказа Чехова «Каштанка». Чтение «от автора» и игра актеров перемежались музыкальными и звуковыми сценами. «Прекрасна манера качаловского чтения описательно-повествовательных мест рассказа, — писал Н. Д. Волков. — Здесь все очень просто, прозрачно и очень веско. Здесь нет никаких излишеств в смысле звукового подчеркивания отдельных слов и фраз. Здесь настоящая строгость хорошо выверенных интонаций великолепного мастера»¹. Почти через пять лет, в январе 1948 года, В. И. получил чудесное по искренности письмо об этом «незримом спектакле» от старого радиослушателя: «Вы взволновали меня до глубины души. Сколько же надо иметь чувства любви и какое проникновение, чтобы так всколыхнуть душу и вызвать в ней те благородные чувства, которыми должен обладать человек. От всей души благодарю Вас. Вы наша гордость, все мы по праву гордимся Вами. Можно быть, “как Качалов”, можно петь и играть, “как Шаляпин”, но *таким быть* невозможно. Чуть-чуть чего-то будет не хватать. А в этом “чуть-чуть” и заключается Ваше величие. Я счастлив за всех, кто благодаря радио получил возможность слушать и слышать Вас. *Таких миллионы*. А как все Вас любят! Как у людей загораются глаза, когда произносится Ваше имя...»

Август 1943 года В. И. провел в Архангельском, под Москвой. В сентябре выступал в тургеневских и толстовских вечерах. В октябре, в связи с 25-летием ВЛКСМ, под руководством Качалова проводился показ всесоюзной художественной самодеятельности.

26 октября состоялось открытие Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при МХАТ. В. И. принимал в этой студии большое участие: в течение всех последующих лет регулярно проводил там свои творческие вечера и участвовал в просмотре работ студийцев.

В связи с исполнявшимся в 1943 году 45-летием работы театра были организованы творческие вечера артистов МХАТ. Большой интерес у публики вызвала сцена из пьесы Чехова «Иванов» (Иванов и Сарра — Качалов и Книппер-Чехова), она прозвучала очень сильно. На вечере памяти Вл. И. Немировича-Данченко Качалов читал отрывок из «Братьев Карамазовых» («Клейкие листочки»). 24 января 1944 года состоялся его творческий вечер в ЦДРИ. 30 января шел «Вишневый сад» (40 лет со дня премьеры), — В. И. играл Гаева. По-видимому, по просьбе газеты или журнала Качалов в эти дни набросал план статьи о своем творческом пути. Сохранились только обрывки черновика, строки карандашом. На одном листке — наметка воспоминаний о том, «что именно, какое именно содержание, какой характер

¹ «Литература и искусство», 16 октября 1943 г.

тех мыслей и чувств, которые толкают на сцену и сопровождают в дальнейшем нашу актерскую деятельность». На другом листке черновика карандашом — в виде плана — даются вехи общественно-творческого пути Качалова:

«Братья старшие. Студенчество. Кружок. “Лес”. Репин. Михайловский (в его штанах играл).

Плеханов-Бельтов. Кропоткин.

МХАТ — дебют. Вкус к правде, к искренности, к переживанию.

МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ

Станиславский, Чехов, Горький.

Шаляпин, Дuze, Сальвини, Моисси.

Сулер — Толстой.

Бауман.

Ашенбреннер — М. Ф. Андреева.

Ленин.

Мои роли — Анатэма, Бранд, Карено,

“Бронепоезд”, Николай, “Воскресение”, “Враги”

Эстрада: “Эгмонт”, Шекспир.

Война, эвакуация — обслуживание Красной Армии, письма с фронта — тесная связь — шефская работа...» На этом запись обрывается.

4 марта 1944 года в МХАТ состоялся вечер Качалова в пользу детей фронтовиков. В том же месяце В. И. читал на вечере «Мастера искусства — сталинским стипендиатам московских вузов», на вечере памяти Эд. Багрицкого и на своем творческом вечере в Доме ученых.

Почти сразу после снятия блокады группа актеров МХАТ во главе с Качаловым выехала в Ленинград. Обычное железнодорожное сообщение еще не было восстановлено, и поезд шел кружным путем. В. И. выступал на линкоре Балтийского флота «Октябрьская революция», в частях Ленинградского гарнизона, в Малом оперном театре. Ленинград всегда был для Качалова единственным, неповторимым городом. Он любил его площади, набережные, Неву, Васильевский остров, места за Невской заставой, где студентом он выступал в спектаклях для рабочих. Каждая встреча с Ленинградом насыщала его, давала ему ощущение каких-то новых горизонтов.

«Когда Качалов читает фрагменты из романа “Война и мир”, мы ощущаем, что присутствуем при торжестве русской речи, — писал рецензент “Ленинградской правды”. — Мы ощущаем гражданственность, партийность художника». Качалов так читал «Тройку» из «Мертвых душ» Гоголя и стихи о Родине, что вместе со зрителями ему аплодировали актеры. «Его мастерство, зрелое и точное, — говорил в своей статье Б. Н. Ливанов, — вдруг по-новому блеснуло, — так вдохновил его героический подвиг ленинградцев». Из Ленинграда В. И. писал: «... Ленинград все так же волнующе прекрасен. И погода на редкость хорошая, солнечная. Дышу чистым морским воздухом вместо московского бензина. Отдыхаю душой и телом». Уже вернувшись в Москву, он продолжал получать из Ленинграда письма и телеграммы. Этой

весной у него был большой творческий подъем, он много работал. У микрофона новыми его работами были вступление к «Медному Всаднику» и картина боя из «Полтавы» («Он дал почувствовать слушателям величие побед русского оружия»). Провел в ГИТИС для студентов-актеров и театроведов свой творческий вечер. Много читал в дни чеховского юбилея. В этом сезоне В. И. записал на тонфильм чеховские рассказы «Студент» и «На святках». Рассказ «Студент» привлекал его давно (он читал его на чеховском вечере еще в 1910 году), был близок ему своей философской сущностью: «Прошлое связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого». Качалов с удивительной силой доносил до слушателя глубочайшую мысль писателя: только пристальное внимание к жизни народа раскрывает подлинный смысл происходящего и уводит человека от вялости и пессимизма к утверждению победы великих начал. Здесь происходило полное слияние писателя и артиста. Оттого в звучании этого рассказа у Василия Ивановича была такая родниковая прозрачность, ясность, чистота и точность звука. Оттого эта щемящая до боли картина осенней русской равнины, образы юноши-студента и двух крестьянок — в обступившей их мгле старой России — вставали перед слушателем с убеждающей силой, действительно, заражали «невыразимо сладким ожиданием счастья». Рассказ «На святках» в качаловском исполнении вырастал в большое социальное полотно, на котором с чеховским лаконизмом раскрывалась «казенная страна Россия»: брат трактирщицы Егор, этакий «идол», старики-крестьяне с их сиротским горем и на фоне всероссийского бесправия — фигура «его превосходительства», посетители лечебницы. У Чехова генерал был охарактеризован только дважды повторенным вопросом: «А в этой комнате что?» У Качалова он вырастал в законченный образ.

В Октябрьские дни Качалов писал в «Советском искусстве»: «Лишь страстное искусство, глубоко впитавшее чувства народа-воина, народа-победителя, достойно советского зрителя».

3 января 1945 года В. И. читал на вечере «Мастера искусств — детям фронтовиков». В дни грибоедовского юбилея он был уже болен, и 12 февраля, день своего 70-летия, провел в Кремлевской больнице. Надо было изумляться его мужественному терпению. Как всегда, он писал из больницы о сестрах: «Больше всего думаю о них, и скучаю, и сокрушаюсь, и жалею их всей душой». Грипп дал осложнение на почки. Одно время Василию Ивановичу приходилось лежать почти неподвижно. Опять в нем шла борьба между утверждающей силой жизни и готовой ему изменить природой.

70-ЛЕТИЕ КАЧАЛОВА

«В искусстве Качалова, — писал Н. П. Хмелев, — героический дух русской нации». За выдающуюся деятельность в области театрального искусства правительство наградило Василия Ивановича вторым орденом Ленина. «Качалов-актер, Качалов-мыслитель, Качалов-гражданин всегда в первых рядах самого действенного искусства своего времени, — утверждали его товарищи по

сцене. — Его творческая жизнь — это художественная и нравственная школа для многих поколений актеров и зрителей». Отмечали, что после Октября Качалов как художник стал жестче, требовательнее, непримиримее. Он первый принес на сцену МХАТ пафос победившей революции. «В. И. принадлежит к числу тех людей, — писал Б. Н. Ливанов, — которым мы обязаны новым пониманием значения *артистического труда*. Все, что делает Качалов, всегда изумительно умно, необыкновенно благородно. Его отовсюду видно и отовсюду слышно».

Из Баку от одного из старых зрителей, который в 1911 году юным студентом Московского университета впервые перешагнул «порог святыни русского искусства — МХАТ», Качалов получил письмо, являющееся для нас ценным свидетельством. В подробностях вспоминая весь творческий путь Василия Ивановича, его корреспондент особенно останавливался на «эпохе умственного разброда» после поражения революции 1905 года, когда «со сцены МХТ всеобщий любимец Качалов устами изображаемых им героев звал молодежь к борьбе». «В простых и ярких образах, голосом, только одному Вам присущим, Вы с такой убедительностью говорили о ценности жизни, о вере в человека, в его высокое призвание, что мы уходили из театра завороченные. Мысль начинала бурлить. Мы задумывались над окружающим. Начинали осознавать, что безвременье было преходящим. Художественный театр со Станиславским и Качаловым стал для нас источником зарядки, и мы бодро смотрели вперед, полные неиссякаемой веры в великое будущее нашей родины и в ее замечательную культуру. Вы воплощали в себе всегда лучшие черты того русского интеллигента, который считал своим духовным отцом Белинского».

Молодежь приветствовала Качалова в день его 70-летия с фронтов Отечественной войны. Это были горячие, то короткие, то длинные письма, то с германской, то с румынской, то с венгерской земли. «Глубокоуважаемый Василий Иванович! Поймете ли Вы мою радость фронтовика, узнавшего о награждении Вас вторым орденом Ленина? — писал ему советский офицер из Германии. — Мне особенно радостно знать, как моя Родина чтит своих сынов, вознесших русскую культуру и русский театр до необычайных высот». Из Венгрии поздравлял его старший лейтенант Верещинский, бывший студент Московского университета: «С Вашим именем у нас ассоциируется наша великая театральная культура, наш МХАТ». «До переднего края газеты из Москвы идут очень долго, и только вчера я узнал, что Вам исполнилось 70 лет, — в большом, взволнованном, сердечном письме обращался к Качалову орденосец И. В. Топычканов. — Мне хочется сказать Вам, дорогой Василий Иванович, что люди на фронте, некогда видевшие Вас на сцене и слышавшие Вас, помнят Вас крепко и крепко любят. Часто, очень часто, лежа где-нибудь в землянке на импровизированном ложе, я вспоминаю ветхий и потрепанный, но до человеческой близости родной занавес МХАТ и Ваши умные, немного грустные глаза. Ивар Карено... В этой роли я видел Вас в последний раз. Это было 27 июня 1941 года, в канун моего ухода на войну. Я и по сие время помню, какими глазами Вы смотрели на чучело сокола, помню свежий носовой платок, неожиданно появившийся в левом кармане старого, сильно поношенного

костюма, и Ваши трогательные, доводящие до слез жесты и мимику, которыми Вы пытались обратить на себя внимание жены. Такое не забывается, такое помнят всю жизнь».

21 марта Качалову был вручен второй орден Ленина.

В апреле В. И. читал на вечере памяти А. Я. Закушняка. К 15-летию со дня смерти Маяковского вместе с Яхонтовым он написал для «Советского искусства» небольшую статью о поэте. В июне был в Доме актера на встрече ученых с мастерами искусств.

Всю весну шла большая работа по подготовке радиокомпозиции в двух сериях по роману Сервантеса «Дон Кихот» (постановка О. И. Пыжовой и Б. В. Бибикова, музыка Дм. Кабалевского). Сцены с участием Дон Кихота входили главным образом в первую серию, все основное звучание образа сосредоточено было здесь. «Меня давно привлекала идея воплотить образ великодушного рыцаря, странствующего мечтателя Дон Кихота, — говорил В. И. — Бессмертная книга Сервантеса сохранила свою свежесть и силу до наших дней. С новым значением звучат для нас слова ее героя: “Нет на свете дела более благородного, чем труд солдата. На военной службе человек достигает самого дорогого — чести. Мы, рыцари и солдаты, помогаем слабым, караем низость, мстим за угнетенных...”» Наибольшей глубины и выразительности достигал качаловский образ Дон Кихота в сцене с кукольным театром, где до конца раскрывалось столкновение героя с цинизмом окружающей его жизни: «Как? Так это были куклы?!» В этой интонации звучала и доверчивость, и обида, и утверждение своей мечты. Голос Качалова достигал здесь предела простоты и человечности.

Как и вся страна, Качалов переживал огромный подъем в незабываемые дни победы советского народа над германским фашизмом. Всей душой художника-патриота он участвовал в ликующем общенародном торжестве.

«Какие широкие просторы открыты для советской культуры! — писал он. — Мы, русские актеры, все свои силы отдадим служению нашему великому, свободному, могучему народу»¹.

В документальном фильме «Мастера сцены» был заснят кабинет В. И. (он работает над рукописью воспоминаний о Горьком), сцены из «Вишневого сада» и четвертый акт спектакля «На дне».

В августе В. И. лечился в «Барвихе». В начале сезона предполагалось, что он будет играть лорда Кавершема в комедии Уайльда «Идеальный муж», но из-за непрочности здоровья он просил иметь его в виду как второго исполнителя.

В конце сентября Качалов был введен в Художественный совет при Комитете по делам искусств. Ему приходилось прочитывать немало пьес, давать отзывы, участвовать в совещаниях.

На своем творческом вечере в Доме актера 22 октября В. И. играл сцену из «Бориса Годунова» «Келья в Чудовом монастыре». Качаловский Пимен прозвучал как социально заостренный образ, в котором можно было проследить все этапы биографии этого страстного воина, в старости ставшего летописцем.

¹ «Правда», 3 сентября 1945 г.

Интерпретацию пушкинского «Пророка» многие считали вершиной качаловского мастерства. Финал стихотворения звучал ударом колокола. «Думается, — писал рецензент, — не было в зале человека, который не ощутил бы в этот момент особенного трепетного чувства, которое трудно и даже невозможно объяснить словами, как невозможно подчас передать словами впечатление от музыки».

После концерта состоялось чествование Качалова (в связи с его 70-летием) театральной общественностью Москвы.

НЕЗАВЕРШЕННЫЕ РАБОТЫ

1 ноября 1945 года во время репетиции «Ивана Грозного» скончался Н. П. Хмелев, дарование которого так горячо ценил Качалов.

«Я ощущаю безвременную кончину Н. П. Хмелева, — писал В. И. в «Советском искусстве» 2 ноября, — как огромную утрату Художественного театра и как тяжелую личную потерю. Я так привык восхищаться его чудесным талантом, его растущим и все более поражающим актерским мастерством, его тонким художественным вкусом. Казалось, ему доступно все самое глубокое и самое трудное в нашем искусстве. Я горячо верил, что именно ему еще предстоит сыграть громадную роль в будущем нашего театра, двинуть его далеко вперед, привести к новым победам».

3 декабря в ВТО он открыл вечер памяти Н. П. Хмелева.

25 декабря в ЦДРИ с огромным успехом прошел творческий вечер Качалова (Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин) В период школьных каникул В. И. выступил в роли «1945 года» в радиокомпозиции «Клуб знаменитых капитанов».

16 февраля 1946 года в Кремлевской больнице умер И. М. Москвин. Качалов лежал в эти дни в другом отделении больницы. Для него это был тяжелый удар, огромная потеря — и в искусстве и в жизни.

В апреле состоялся качаловский вечер в Доме ученых (Толстой, Маяковский). 7 мая В. И. был дважды включен в программу «Дня радио»: утром выступал с приветствием, вечером читал.

В середине мая он был награжден медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне». Выступал в частях Московского гарнизона. Играл «Воскресение», «Вишневый сад» и «Враги».

К 10-й годовщине со дня смерти М. Горького подготовил новую работу и записал ее на тонфильм — рассказ «Знахарка». Мало известный широкой публике превосходный рассказ в исполнении Качалова прозвучал с огромной силой. На «горьковском» четверге в редакции газеты «Комсомольская правда» Качалов читал свои воспоминания о Горьком и рассказ «Утро». Играл в МХАТ Барона и Захара Бардина.

Это было первое лето, которое после перерыва военных лет В. И. проводил на Николиной горе. В 1945 году он от этой возможности отказался: «Без Вадима она мне не нужна». На этот раз он прожил на даче больше месяца. Как всегда, много гулял, бывал у соседей, отдыхал на «качаловской скамейке» в саду дачи

Кравченко, откуда открывался широкий простор полей, сидел внизу, на бревнах, у самой Москвы-реки. Как-то, сидя высоко над берегом на скамье, окруженной кустарником, он услышал веселый плеск воды, смех, шум купающихся мальчиков-подростков. Со сдержанной силой он вдруг сказал: «А как бы я хотел!» — и замолчал. В это лето в нем жила особенная потребность все сполна взять от жизни, ощутить ее во всех ее могучих проявлениях.

В. И. любил радиорепортаж Синявского о футбольных состязаниях. Он вслушивался, пристально следил за тем, что происходило на стадионе. Когда радиорупор доносил подъем и взрывы настроений толпы или действенное, насыщенное ожиданием молчание, лицо В. И. выражало живой интерес. В его глазах появлялась улыбка, искорки юмора. Так жадно любил он жизнь.

Много читал. Читал большие куски из «Дяди Вани». Этот спектакль заново репетировали в Художественном театре, и по просьбе исполнителей перед концом сезона Качалов прочел им всю пьесу. С особенным наслаждением читал он дома сцены с Серебряковым. У него намечался умный, тонкий и едкий рисунок роли, уже начинавшей звучать с более резкой, испепеляющей силой, чем у Чехова. У Качалова Серебряков оказывался не только самодовольным тупицей, снисходительным трутнем, принимающим, как должное, благоговение окружающих: он вырастал действительно в «идола», занимавшего в жизни чужое место, в человека-куклу с типично профессорской манерой «себя подавать»: «Надо, господа, дело делать! Надо дело делать, господа!» Он становился олицетворением общественного явления большого масштаба. Казалось, актер работал щедринской кистью. Это был Серебряков, жертвой которого стали тысячи Войницких дореволюционной России. В качаловском эскизе были все элементы по-индюшечьи раздувшейся «личности», черты злевого врага настоящих, живых и талантливых людей. Чисто бытовые штрихи не заслоняли острого социального рисунка. В качаловском Серебрякове внимание зрителя не расплывалось по мелочам: образ намечался крупно, резкими мазками. Качалов доводил гневную правду Чехова до конца. Думается, В. И. очень хотелось сыграть эту роль. Надо было видеть ту творческую жадность, с какой он накинудся на чеховский материал, И тут же, как всегда, останавливал, сдерживал себя, отказывался от всякой мысли об этой работе, бросал и думать, может быть, не открывал до конца эту мечту даже самому себе.

С 15 августа В. И. месяц лечился в «Барвихе». Много бывал на воздухе. Хотя больших прогулок совершать не мог, но ходил по-прежнему быстро. Как всегда, любил дышать хвоей, наслаждался прозрачными осенними днями, любил следить за треугольником улетающих журавлей. Вспоминал любимые тютчевские строки.

Этой осенью Качалов еще нашел в себе силы побывать в Ленинграде. И на этот раз это было сопряжено с творческим подъемом, о котором по его рассказам о себе можно было только догадываться. Для Василия Ивановича была характерна манера на словах преуменьшать то большое, что в нем возникало, отодвигать его куда-то вглубь. Это была та же качаловская сверхправдивость. А тут он почти не сомневался, что едет в Ленинград в

последний раз. И опять встреча с ленинградцами дала ему большую радость и свежесть ощущения своих творческих сил — радость, отравленную сознанием приближающегося конца. Опять он ходил по своим любимым набережным и улицам и «прощался» с ними (как сказал он, вернувшись). «Все было качаловски прекрасно, — писал после двух вечеров рецензент “Вечернего Ленинграда”. — За неповторимым мастерством артиста чувствовалось нечто неизмеримо большее, чем совершенное актерское умение... Россия, Родина, страна могучая и непобедимая, русский человек, великий духом и силой, твердо верящий в прекрасное будущее и созидающий его, вставали в исполнении В. И. Качаловым стихов». В. И. вернулся в Москву душевно переполненный, но грустный от сознания уходящих физических сил. Обещал приехать в ноябре на юбилей Мичуриной-Самойловой, но не решился.

14 октября В. И. получил письмо от Бориса Лавренева: «Дорогой Василий Иванович! Позвольте сердечно поблагодарить Вас за участие в работе по литмонтажу “За тех, кто в море!”. Это для меня большая радость. Я не умею говорить любезности, да они Вам и ни к чему. Вы и так знаете, что Вы — Качалов, а это имя в русском театре стоит “aere perennius”, и для каждого драматурга участие Ваше, в той или иной форме, в осуществлении его произведения в высшей степени отрадно».

Еще весной В. И. мечтал подготовить для радио литмонтаж «Герой нашего времени». Он просматривал материал, однако по-настоящему это даже не пошло в работу. Но что жгло его — это рассказ Л. Н. Толстого «Холстомер». Перед ним вставала задача, которую он сразу счел неосуществимой, но отказаться в первый момент от этой работы он тоже был не в силах.

Предчувствие близкого конца иногда по-особому окрашивало мысли и чувства Василия Ивановича. По-видимому, в нем жила потребность со всей доступной ему простотой выразить боль расставания с жизнью. Как-то утром совершенно неожиданно он прочел сцену смерти Холстомера. Это было страшно: казалось, он «видел», он почти «осознал» свою смерть. Впервые прозвучали какие-то новые качаловские интонации: почти бесстрашная обнаженность, безжалостность мысли, — то, чего раньше в его работах в такой степени никогда не было. В его восприятии Холстомер был (как и для Толстого) человеком. Великолепное толстовское творение для такого художника, как Качалов, было предельно влекущим. Оно требовало не меньшей обличительной проникновенности, чем роль «От автора» в «Воскресении». Холстомер и Серпуховской — это не лошадь и человек, а два человека контрастного общественного положения и разной внутренней сущности. Творческий гений Толстого требовал от исполнителя бестрепетной правды. Картину медленного и мучительного умирания Холстомера Качалов давал на той грани, где бесстрашная творческая жестокость соприкасается с тонкой и бережной нежностью. А именно это чувство вызывала в исполнителе беззащитная старость Холстомера, все ее горькие и неповторимые подробности. Зато каким отвращением была овеяна в чтении Качалова мерзкая, животная старость плешивого и распухшего Никиты Серпуховского, промотавшего состояние в два миллиона!

Осенью 1946 года праздновал десятилетие своего существования театральный коллектив МГУ, возникший в свое время с легкой руки Качалова, к которому студенты обратились за помощью.

На вечере в Доме актера в годовщину со дня смерти Хмелева Качалов произнес вступительное слово Группой театральных работников, занятых организацией научно-творческого кабинета по изучению наследия К. С. Станиславского, В. И. был избран руководителем.

2 ноября он в последний раз играл «Воскресение».

Артисты театра имени Ермоловой и ЦТСА, задумавшие под руководством В. Г. Комиссаржевского осуществить в концертном исполнении комедию «Сон в летнюю ночь» Шекспира, пригласили в качестве «ведущего» и комментирующего действие В. И. Качалова. Он читал два монолога: первый — как эпиграф к постановке и второй — как заключение. Музыка Мендельсона в этой композиции звучала гимном молодости и силам природы. Композиция с успехом прошла несколько раз в Колонном зале. В «толстовские» дни В. И. читал фрагменты романа «Воскресение» в Доме актера, в Октябрьском зале, в Литературном музее.

24 ноября в последний раз шел спектакль «На дне» с участием Качалова.

В связи со 125-летием со дня рождения Некрасова В. И. был введен в юбилейный комитет.

Новый — 1947 — год В. И. встречал, как обычно последнее время, у О. Л. Книппер-Чеховой. 15 января выступил в первой радиопередаче «Пушкинских чтений» с фрагментами из «Руслана и Людмилы». В конце января была записана на пленку сцена из «Леса» — встреча Несчастливцева (Качалов) с Аркашкой (В. Я. Хенкин). Подорванное здоровье лишило Василия Ивановича возможности сыграть эту роль в спектакле МХАТ в 1947 году. В феврале он выступил перед студийцами Театрального училища имени Б. В. Щукина.

На эстраде в советские годы Качалов почти не читал Лермонтова. Но на пластинку были записаны «Смерть поэта», «Мцыри», «Воздушный корабль», «Дары Терека», «Узник», «Сон», «Я не унижусь пред тобой» и др. Некоторые пластинки совершенно искажали чтение (например, одна из записей «Дары Терека»), но перечитать их В. И. не собрался. Уже в последний год жизни он как-то из Кремлевской больницы писал: «Вчера два раза слушал себя по радио: в 6 часов Маяковский — это только плохо, а в 11 часов — Гамлет, это просто ужасно». Как-то в Барвихе В. И. прослушал по радио запись своего творческого вечера. Качество исполнения его очень расстроило. Много раз возвращался он мыслью к «Демону», над которым работал со Степановой, к «Герою нашего времени» и «Маскараду». Слушая сцены из «Маскарада» по радио с участием Бабановой, Астангова и Мансуровой, заинтересовался «Много музыки — и шумной, резкой. Но получил удовольствие, заволновался очень от Лермонтова. Сейчас достал, упиваюсь...». В первых числах марта была записана на пленку сцена из поэмы Некрасова «Русские женщины»: роль княгини Трубецкой исполняла А. К. Тарасова, роль губернатора — В. И. Качалов. В эти дни В. И. читал дома любимые еще с юношеских лет стихи Некрасова «Рыцарь на час» и

«Надрывается сердце от муки», подготавливая их тоже для граммзаписи.

В. И. относился с удивительным уважением к любому человеческому труду. В оценке людей, в действенной заботе о них раскрывалась непоколебимая логика его мысли и сердца. Он буквально не выносил, если человека оскорбляли незаслуженно. Особенно трогала его человеческая старость.

«... 18-го числа я получила Ваши деньги и письмо, а 19-го опять слегла в больницу». Подобные письма не были редкостью. Это была совсем особая, мало кому известная сторона жизни Качалова. Сюда не допускался никто. Последние лет двадцать (а может, и больше) В. И. помогал деньгами не одному десятку сменявших друг друга стариков и старух или просто больных людей, обратившихся к нему за помощью. Среди них были и те, кого он когда-либо знал, но некоторые просто обращались к нему потому, что далеко шел слух о его легендарной доброте. Так нередко и писали: «Добрый Василий Иванович!» и те, кто ждал от него помощи, и те, кто просто по-человечески его любил. Всякую помощь он оказывал с удивительной легкостью и естественностью, как будто иначе и быть не могло, и с такой же простотой держал это втайне. Зато когда у него прямо спрашивали денег «на покупку коровы» или просили совета, как носить фрак, он оставался равнодушным.

Когда он помогал друзьям, он умел это делать с таким неподдельным юмором и с такой деликатностью, как будто это была веселая и очень смешная игра, о которой не стоит и говорить. Удивительная у него была легкость в этой трудной области человеческих отношений. В. И. владел даром бережного отношения к людям, к детям в особенности.

Он никогда никого не поучал и всегда смеялся, когда в письмах его спрашивали, как жить. Ему вообще несвойствен был назидательный тон, — он чрезвычайно считался со свободой человеческих действий, никогда не вмешивался в чужую интимную жизнь и спокойно отстаивал свое право на свободу. Но пустяки иногда его взрывали. Взрывала всякая ложь, если он о ней узнавал. Он не выносил, когда извращали правду.

— Брехня! Вранье! Меня возмущает... — как-то, вспыхнув, негодуя, сказал он, и это волнение не сгладилось и на другой день.

Были в людях качества, которые он категорически не принимал. Как-то за чайным столом кто-то из знакомых упорно жаловался, что брат или племянник, находящийся в трудном положении, просит денег. Недовольный и жесткий тон говорившего, по-видимому, не понравился В. И. Он помолчал, а потом тихо и сдержанно сказал: «Это называется иначе. Это называется — у меня много расходов». Тон у В. И. был отнюдь не поучительный, скорей сконфуженный, но всем стало неловко.

В конце мая В. И. заболел очень тяжелым воспалением легких. Со 2 июня он лежал в Кремлевской больнице до середины июля. Положение было крайне тревожным. Он очень ослабел и медленно поправлялся. Отдыхал на Николиной горе, потом в Барвихе. В сентябре, вернувшись в Москву, стал усиленно и бодро работать. Страна праздновала 800-летие своей столицы.

2 сентября в «Уральском рабочем» была напечатана его статья: «Школа-студия Художественного театра». 2 октября, в день 70-летия М. М. Тарханова,

он вместе с ним играл «Вишневый сад». 11 октября в «Советском искусстве» появилась статья Василия Ивановича, посвященная творчеству Тарханова В середине октября он записал на пленку рассказ Чехова «В овраге». В этом рассказе Качалов любил все, но ему казалось, что длинный описательно-повествовательный текст будет скучен для радиослушателя, тем более, что рассказ не укладывался в одно выступление, а читался в три приема. Он любил встречу Липы со стариком, любил весенний вечер, когда «даже сердитые лягушки дорожили и наслаждались каждой минутой» Особенно любил Костыля, длинного, тощего плотника, который о людях судил с точки зрения их «прочности». Когда на свадьбе Аксинье оторвали на платье оборку, Костыль крикнул: «Эй, внизу плинтус оторвали! Деточки!» Перечитывая разговоры Костыля, В. И. не устал наслаждаться: улыбка не сходила с его лица, он весь был озарен внутренним светом. Чудесное письмо по поводу этой своей работы получил Качалов из города Вязники от инженера по лесонасаждениям Б. Н. Бычкова, ценившего в чтении Василия Ивановича мастерство передачи русского пейзажа: «Звукоподражание крика лягушки чудесно, но с выпью... С выпью у Вас не вышло... Выпь кричит, уткнув нос в воду. Вода резонирует звук, делает его глухим и далеко разносит, в особенности в полую воду. Глухой крик выпы (б'ух, б'ух) подобен крику в пустую бочку, недаром колхозники и наши лесники зовут эту птицу "бухало"».

К 30-летию Октября В. И. в «Литературной газете» вспоминал свою первую встречу с советской драматургией: «До сих пор люблю его, — писал он о Вершинине, — с удовольствием и всегда с волнением играю сцены из «Бронепоезда». Образ героя, вышедшего из народа, близок моей душе, и я радуюсь возможности говорить «во весь голос» о великих новых гуманистических чувствах, которыми революция окрылила советского художника». 21 октября рецензент «Красной звезды» писал об «огромном интересе», с которым была прослушана сцена «Берег моря» на тематическом вечере «Партия большевиков в произведениях искусства» (в ЦДРИ).

В юбилейные дни театра Качалов был очень бодр. Утром 27 октября он в театре раздавал почетные значки «чайка», а вечером играл в спектакле «Враги». В этот день он казался на сцене особенно молодым.

29 октября он готовился выступить в сцене из «Бронепоезда» в Доме ученых. Днем в Кремлевской больнице ему просвечивали легкие: открылось подозрительное затемнение. Ему сразу же было запрещено работать, хотя он упорно отстаивал необходимость не срывать вечернего выступления. Самочувствие у него было бодрое, тем сильнее подействовало на него категорическое требование врачей. Он покорился. 2 ноября переехал в Кремлевскую больницу, где начались подробнейшие исследования и консилиумы виднейших специалистов. Был заподозрен рак легкого.

7 ноября в газете «Культура и жизнь» появилась качаловская статья: «Служение Родине — великое счастье» «... Сила советского искусства — в его глубоком и заразительном оптимизме, в его органической связи с жизнью народной, в его смелой боевой целеустремленности. Такое искусство способно и радовать и воспитывать зрителей».

ПОСЛЕДНИЙ ГОД

«... Жизнь люблю, самый процесс жизни люблю. И не понимаю, и не принимаю смерти».

1933 год. Из письма.

«... Я все надеялся, что со старостью эта жадность и привязанность к жизни будет затихать. И мне казалось, что чем дольше будет длиться моя старость, тем легче и спокойнее перенесу умирание. А вот за этот год утратил эту надежду... Черт знает до чего, иногда прямо до слез не хочется умирать!»

1945 год. Из письма.

Последний год жизни Василия Ивановича — тема для всех непосильная. Одно совершенно несомненно: непрерывный (вопреки болезни), идущий до последних дней жизни, поражающий умственный и творческий рост Качалова не мог не ощущаться всеми, кому так или иначе посчастливилось прикоснуться к его душевным просторам. Пока можно только попытаться вспомнить, что и как читал он во время болезни.

Он был уже в Кремлевской больнице, когда пришло письмо от молодого актера В. И. Морозова, фронтовика-орденоносца (Одесса). Он прислал фотографию Качалова, вырезанную из журнала «СССР на стройке». С этой фотографией семнадцатилетним мальчиком Морозов пошел на фронт и пронес ее от Сталинграда до Варшавы. Несколько раз он был тяжело ранен, временно терял зрение и слух. Когда-то он услышал, как голос Качалова по радио сказал: «Буря! Скоро грянет буря!» С этими словами Морозов дрался у стен Сталинграда, форсировал Неман и ворвался в Варшаву. «Нельзя описать то высокое преклонение и ту огромную любовь, которыми окружает Вас наш великий русский народ, — писал он. — С чувством гордости за этот народ, с душой, переполненной теми же чувствами, пишу я Вам это письмо».

Уже в ноябре 1947 года по Москве распространился слух, что у Качалова рак легкого. Многим из старых зрителей хотелось успеть поблагодарить его за радость, которую давало людям его искусство. Он получал взволнованные, но сдержанные письма. Вероятно, понимал их скрытый смысл, но молчал, только просил за него ответить.

Радиопередача чеховской повести «В овраге» вдохновила какого-то старого москвича — он прислал сердечное письмо и стихотворение «Слушая Качалова...», которое начиналось так:

Сегодня вечером у микрофона
Вновь зазвучал чудесный голос твой,
И слушала тебя страна родная,
Василий Иванович Качалов дорогой!

Почти одновременно пришли письма от группы врачей, от группы инженеров. Там были строки: «Оглядываясь назад, мы понимаем, насколько беднее была бы наша жизнь, если бы у нас не было Вас, Вашего огромного таланта. С Вами было ярче, интереснее жить и радостнее трудиться. Многим, что было и есть в нас, — и в нашей жизни, и в нашем труде, — мы

обязаны Вам, дорогой наш, любимый горячо, преданно вот уже более 30 лет. Спасибо Вам, большое русское спасибо от всего сердца!»

Когда уже весной Василию Ивановичу прочли воспоминания Олега Фрелиха о роли Качалова в истории формирования русских актеров более молодого поколения, В. И. сдержанно сказал: «Как некролог — неплохо».

После трех месяцев лечения в «Барвихе» он переехал к себе на дачу на Николину гору. Как-то, идя по шоссе, он был остановлен совершенно незнакомым шофером. Увидав Василия Ивановича, шофер повернул машину и подъехал к нему.

— Василий Иванович! — сказал он взволнованно. — Вы здесь... Как мы о Вас беспокоились!

Качалов был очень тронут.

Совсем особенную, очень личную и очень взволнованную любовь к Пушкину и Льву Толстому В. И. пронес до последнего дня жизни. Весной в «Барвихе» он часто читал пушкинскую лирику — «Памятник» и «Погасло дневное светило» — совсем по-новому. В один из больничных периодов последних лет он писал: «Читаю эпилог “Войны и мира” — с трудом, но кое-где и с восторгом. И не только эпилог, а что попадется. Пожалуй, это больше всего скрашивает жизнь — Толстой вообще». Тогда же он восхитился каким-то толстовским письмом: «Вроде как еще раз залюбовался на этого мужчицу — почти в 70 лет так чувствовать! Это еще больше, чем в 82 завопить: “Я жить хочу! Я хочу свободы!”»

Из своих современников Качалов тяготел больше всего к Чехову и Горькому, Блоку и Маяковскому. К Чехову относился с большим восхищением художника, но без той «потрясенности», которая сопровождал его любовь к Пушкину и Толстому. В. И. очень ценил горьковское отношение к жизни, его язык, его юмор. И теперь он любил отыскивать малоизвестные рассказы, перечитывать иногда просто отдельные страницы. С улыбкой возвращался он несколько раз к рассказу Горького «Могильщик», миниатюре об одноглазом, лохматом кладбищенском стороже Бодрягине, который любил «утешать самых безутешных». Был он страстным любителем музыки: «Услышу музыку и — словно на дно речное мырну!» Горький подарил ему гармонику, Бодрягин задохнулся от возбуждения и сказал: «Умрете вы, Лексей Максимыч, ну, уж я за вами поухаживаю!» Эта реплика очень веселила Василия Ивановича: он так необыкновенно ценил, так всегда был благодарен за удачное, живое, сочное слово. Занимал его горьковский очерк «Н. А. Бугров». Реплики самого Горького Качалов читал нижегородским баском — любовно и улыбчиво.

Если Чехов ему был весь по душе, весь приятен, то у Бунина он любовался только зоркостью глаза, мастерской лепкой фигур старой русской деревни и провинции, умением творчески видеть и слышать. Но для Качалова, всегда и во всем искавшего гармонию и смысл, были никак не приемлемы ни политические позиции Бунина, ни мрак, безнадежность и обреченность всего его мировоззрения.

В последние годы во время длительных периодов заболеваний В. И. брал иногда из библиотеки санатория томики бунинских рассказов 900-х годов и

искал в них какие-то крупинцы «жемчугов». Он отыскивал и впитывал свое, близкое ему, оптимисту: зарисовки отдельных сцен, силуэты, даже отдельные сочные фразы — и заливал все это своим солнечным светом, накладывая свои краски, находя свои интонации, любясь здоровым зерном отдельных персонажей. Так, восхищаясь талантливостью русского мужика Захара Воробьева (героя одноименного рассказа Бунина), он как бы вынимал его из рассказа, по-своему распределял свет и тени, находил то, что ему было ценно: размах, мужество, широту. Старуху-нищую пронес Захар однажды пять верст. «Да об этом даже и толковать смешно: он бы мог десяток таких старух донести куда угодно!.. Ешь солому, а хворсу не теряй!.. Ах, хорошо! Хорошо жить, но только непременно надо сделать что-нибудь удивительное!» Нравился Василию Ивановичу юмор рассказа «Будни». Смешила его фигура «бывшего человека», такого напористого Епиходова, лишенного всякой лирики, Епиходованавыворот, болтуна и вралю, который способен был с кем угодно рассуждать и о театре, и о «главном запевале», и о хозяйстве, и о женщинах. Если попадалось Качалову в бунинском рассказе отвратительное человеческое уродство вроде Горизонтова («Чаша жизни»), который свой собственный скелет в Московский университет ехал продавать, то в исполнении Василия Ивановича образ получался по-щедрински страшным.

В самом начале болезни он читал «Воспоминания» В. В. Вересаева. Прочел целиком, «с интересом, а местами и с большим удовольствием. И гимназия, и романы, и студенческие годы, и первые шаги писательские, и позднейшие годы Л. Андреев, Лев Толстой, Короленко, “Русское богатство”, Михайловский — все, почти все интересно», — писал он.

В трудные дни, когда ему вводили в бронхи пенициллин, он терпеливо читал огромную «Угрюм-реку». Вообще Шишкова за «Емельяна Пугачева» он очень ценил. И здесь ему кое-что нравилось, но, дочитав до конца, он вдруг обиделся: «В общем здесь, по-моему, Шишков — не первый класс Много мест почти неприличных — по отсутствию умения и вкуса».

В Кремлевской больнице В. И. очень пленила вышедшая в Детгизе «Мещерская сторона» К. Паустовского. Года за три до этого он с большим удовольствием прочел его автобиографическую повесть «Далекие годы». Природа всегда занимала особое место в душе Качалова. Проникновенно и просто нарисованный художником мещорский край взволновал его. «Прелестно!» — сказал В. И. об этой книжке. Нравились ему образы людей из народа, стариков. С улыбкой изображал он косматого деда, который жаловался, что из-за «торчака» (скелет ископаемого ирландского оленя), найденного в болоте, «старикам теперь кости ломают» (гоняют в город, в музей). С юмором перечитывал В. И. странички о Степане (по прозвищу «Борода на жердях»): «Жить бы нам и жить, Егорыч! Родились мы чуть рановато. Не угадали». Нравились ему сочные места в рассказе Н. Атарова «Начальник малых рек». Торопливо передавая посетителям суть рассказа, он стремился скорее дойти до заинтересовавшей его сцены с «латинистом», бакенщиком Васнецовым. Сидя на больничной кровати, он читал отрывок и даже, как полагалось по тексту, увлеченно пропел первую строфу «Гаудеамуса», — пропел так громко, что было

слышно в коридоре. Это было как раз в те дни, когда консилиум виднейших профессоров окончательно устанавливал диагноз его болезни. В «Барвихе» он с таким же самозабвением прочел рассказ Горького директору санатория и лечащему врачу.

За несколько лет до болезни, перечитывая произведение Анатоля Франса, которое В. И. очень ценил, — «Преступление Сильвестра Бонара», он взволнованно исчеркал карандашом книгу. Вот примеры подчеркнутого им: «Человек так создан, что отдыхает от одной работы, только взявшись за другую». «Несмотря на мой спокойный вид, я всегда предпочитаю безрассудство страстей мудрости бесстрастия». «Кто хорошо терпит, тот меньше страдает». «Чувствуешь доверие только к юности». «Я не ощущаю в себе мужества на государственный переворот против начальства над моими шкафами». «Жизнь бессмертна. Вот эту жизнь в непрестанно обновляющихся образах и надлежит любить». В последний год, когда в Кремлевской больнице ему попалась знакомая, «успокоительнейшая» «Сага о Форсайтах», он даже не дочитал первого тома и опять накинудся на наши журналы. Прочел «Счастье» Павленко, — первая часть понравилась больше второй. Прочел «Кружилиху» Пановой с удовольствием, даже посетителям читал отрывки («Местами неплохо. Конечно, она умная баба»). За год до этого он прочел ее роман «Спутники». С интересом читал письма Кутузова к жене.

Качалов относился к людям независимо от того, как они относились к нему. В этом смысле у него была качая-то своя прочная «точка зрения». Высшая мера недоверия к человеку (в том числе и к писателю) находила у него выражение в словах: «Все врет». На этом обычно кончались его внутренние «встречи» с человеком. Неправды он не выносил. Но если в жизни он был способен иногда в какой-то мере простить человеку ложь («жаль мне ее, несчастную, больную, не хочется быть откровенным»), то в искусстве он был непримирим.

Зато какое огромное наслаждение он получал от соприкосновения с большой, ясной мыслью! Вот почему с таким нежным восхищением он отнесся к «листкам воспоминаний о книгах и людях» русского арабиста И. Ю. Крачковского — «Над арабскими рукописями». Сразу ощутив в авторе чистого и ясного человека, он был пленен всем его обликом. Любуясь его умным, выразительным лицом, В. И. сказал: «Он совсем еще молодой!» Некоторые главы этой небольшой, но вдохновенной книжки его почти взволновали. Крачковский где-то вспоминал вечер на крыше скромного домика в Сирии, неторопливый разговор с местным учителем о России, о будущем арабских стран, об одном жителе Ливана, завершавшем свое образование в России. «Городок тем временем затих, — читал Качалов. — Луна осветила всю округу, придав ей особую на Востоке таинственность. Мы замолчали, и я с полной отчетливостью вдруг почувствовал здесь, что без России жить не могу и в Сирии не останусь».

В последние годы, когда впечатления жизни стали особенно точны и прозрачны, Качалов изредка читал любимые строки 73-го сонета Шекспира, читал медленно, отчетливо выговаривая слова, словно беседуя, как бы внушая собеседнику мысли и чувства поэта:

Во мне ты видишь то сгоранье пня,
Когда зола, что пламенем была.
Становится могилою огня,
А то, что грело, изошло до тла.
И, это видя, помни: нет цены
Свиданьям, дни которых сочтены.

Кажется, весной 1944 года, в период творческого подъема, В. И. как-то неожиданно вспомнил строки старого стихотворения Бунина о яблоне и вдруг произнес их, медленно, точно на ощупь восстанавливая:

Как в снегу, в цвету весеннем благовонном
Вся-то ты гудишь блаженным звоном
Пчел и ос, завистливых и злых.
Старишься, подруга дорогая?
Не беда! И будет ли такая
Молодая старость у других...

Качалов очень хорошо относился к Н. С. Тихонову (особенно после какой-то встречи в кругу писателей в Ленинграде), любил его стихи и многие из них читал на эстраде («Балладу о гвоздях», «Балладу о синем пакете», «Полюбила меня не любовью», в последние годы — «Три кубка» и др.).

За простоту, искренность и теплоту многое ценил у Степана Щипачева, читал и в концертах и дома «Домик в Шушенском», «Любовью дорожить умеете», «За селом синел далекий лес», «По дороге в совхоз», «В троллейбусе». Строки из последнего стихотворения как-то произнес очень тепло:

... На город, как сквозь слезы счастья,
Гляжу сквозь капли на стекле.

Щипачевские стихи читал, как письма, совсем по-домашнему:

Ты со мной, и каждый миг мне дорог.
Может, впереди у нас года,
Но придет разлука, за которой
Не бывает встречи никогда.

Только звезды в чей-то час свиданья
Будут так же лить свой тихий свет.
Где тогда в холодном мирозданьи,
Милый друг, я отыщу твой след?

Однотомники Блока и Маяковского всегда лежали около него, где бы он ни был.

В творческой жизни Качалова Блок занимал совсем особое место, не смотря на то, что корни их творчества уходили в разную социальную почву, и

многое, что было дорого Блоку, Качалову было совсем не свойственно. Так органически была ему чужда и непонятна вся блоковская мистика: в молодые годы Качалов формировался в атмосфере традиций русских революционных демократов. С Блоком Качалова сближали живое, острое чувство родины и большая строгость к себе, к своей «жизни в искусстве». Особенной любовью любил он у Блока стихи, в которых были затронуты эти темы: «На поле Куликовом», «Опять, как в годы золотые», «Соловьиный сад», «Пушкинскому Дому», «Коршун», «На железной дороге», «Скифы», «Двенадцать» и другие. В. И. много читал стихи Блока на эстраде, но они оставались ему интимно-близкими — «вот тут, у самого сердца». У Качалова было тяготение ко всей творческой личности Блока, которого непосредственно он мало знал, редко встречался. Личность поэта для него раскрывалась в искусстве. Его смерть В. И. пережил трудно. Почти через полгода он еще не остыл: «Много, упорно и неотвязно думаю о Блоке. Не могу понять, принять и примириться. Иногда вздрагиваю от ужаса и тоски. Никаких слов нет. Не слушайте Вы тех, кто, по-Вашему, верно говорит обо мне и Блоке, что мы, как братья. Неправда это и неправда кощунственная» (14 марта 1922 года). В последние годы он особенно проникновенно читал отрывок из поэмы «Возмездие» («Когда ты загнан и забит...») и «Пушкинскому Дому»:

Вот зачем, в часы заката
Уходя в ночную тьму,
С белой площади Сената
Тихо кланяюсь ему.

В Маяковском Качалов молодо ощущал пульс эпохи. Автор поэмы «Хорошо!» радовал, волновал, тревожил в нем художника, заставлял его острее ощущать свою творческую молодость. После «Необычайного приключения», «Хорошо!», «Разговора с товарищем Лениным» он сделал монтажи из «Юбилейного», «Во весь голос» и «Про это». Он любил рыться в Маяковском, находить у него новое и даже незаконченное:

Я знаю силу слов,
я знаю слов набат.
Они не те,
которым рукоплещут ложи.
От слов таких
срываются гроба
шагать
четверкою
своих дубовых ножек.

Любил прозу Маяковского. Ощущал в поэте глубочайшую связь с эпохой и со всем артистическим темпераментом нес этого Маяковского в широкие массы, пропагандировал его в полном смысле этого слова, может быть, окрашивая его творчество чем-то «качаловским». Когда весной 1948 года в

Барвихе В. И. почувствовал себя значительно лучше (вторая половина апреля — май), он приготовил из стихов Маяковского два монтажа. Заново перемонтировал куски из поэмы «Хорошо!». Кропотливо подбирал те строфы, которые, казалось ему, могли бы особенно сильно прозвучать сегодня. Тут были, с одной стороны, «две морковинки» и «щепотка соли» — «земля, с которою вместе мерз», — и вслед за этим его любимое — «улица моя, дома мои», «страна-подросток» и «пою мое отечество, республику мою!» Он не уставал искать наиболее четкой для эстрады композиции.

Второй монтаж из Маяковского был лирическим. Качалов соединил отрывок из «Второго вступления в поэму о пятилетке» (из «Неоконченного») и заключительную часть поэмы «Люблю». Связывающим звеном была строчка «Так и со мной», после чего шла поэма «Люблю» до конца, заканчиваясь строфой: «Не смоят любовь ни ссоры, ни версты». Этот второй монтаж он читал целиком наизусть, как завершенную поэму. Эти работы над Маяковским можно считать последними качаловскими работами.

За месяц до смерти он стал читать по книге, а потом наизусть два старых стихотворения Блока, никогда не читанных с эстрады («К Музе» и «Идем по жнивью, не спеша»). Но это не были «работы». Это было гораздо больше: судя по тому, как он их читал, это было прощание с жизнью.

Уже в течение нескольких лет Качалов убеждал себя, что необходимо попытаться понемногу отодвигать от себя все, что любил: людей, искусство, природу. Но так как это ему не удавалось, попросту оказывалось для него совершенно невозможным, то еще в 1946 году он писал: «... как мне нужен покой, покой и воля, воля-свобода от всяких чувств, связывающих...» Но это был только голос разума — все существо его рвалось к жизни, каждый миг которой был для него драгоценен. До последней минуты жизнь его влекла неутолимо и «связывала» целиком. Он так и ушел из жизни, «связанный» с ней навсегда.

За три дня до смерти он сказал жене и сыну: «*Любопытства нет, но и страха нет тоже*». Он умер внезапно — от кровоизлияния прорвавшейся в легких опухоли — в 9 часов 20 минут утра 30 сентября 1948 года.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ В. И. КАЧАЛОВА

АНКЕТА ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК ПО ПСИХОЛОГИИ АКТЕРСКОГО ТВОРЧЕСТВА¹

1. Что вам дает первое ознакомление с пьесой для вашей актерской работы?
Иногда совсем ничего, иногда очень много. В зависимости от пьесы и моего отношения к ней.

2. Видите ли вы при подготовительной работе образы Других лиц и как они влияют на ваше творчество?

В зависимости от пьесы. Бывали случаи, когда свою роль начинаешь ощущать через предварительное ощущение других ролей. Например, Николай Ставрогин: преломление его в окружающей среде, самая среда, отношение к нему всех остальных действующих в романе лиц — дало мне ключ к роли Ставрогина.

3. Характер языка пьесы, его музыкальность, ритмичность — оказывают ли влияние на вашу актерскую работу?

Да.

4. Подготавливая роль, интересуетесь ли вы преимущественно ею или всей пьесой?

Преимущественно своей ролью, но, конечно, в связи со всей пьесой.

5. Служат ли вам определенные жизненные события или ваши собственные переживания материалом для актерской работы?

Могут служить, могут и не служить.

6. Отыскиваете ли вы в себе черты роли или ищете их в окружающих вас лицах, а также в источниках литературных?

Везде находишь. Отыскивать специально не приходилось. Сами вспоминаются, иногда лезут из разных мест.

¹ В свое время театральной секцией Академии художественных наук была составлена подробная анкета по психологии актерского творчества и направлена крупнейшим актерам русского театра. Ответы были получены от М. Н. Ермоловой, Е. К. Лешковской, В. О. Массалитиновой, В. В. Лужского, Н. П. Хмелева и других. В числе давших ответы был и В. И. Качалов. Ответы были представлены В. И. Качаловым в 1924 г.

7. Не случается ли вам при создании сценического образа исходить из определенного реального лица, знакомого вами в жизни? И в какой мере выбранный вами образец вас связывает?

Почти всегда, только иногда в очень маленькой степени. Не вижу, как это может «связывать» в какой бы то ни было мере.

8. Возникает ли в вашем представлении тип, который вам предстоит изображать, сразу, путем непосредственного его ощущения, или вы доходите до него путем обдумывания и комбинирования различных слагающих его элементов?

В «представлении» образ почти всегда возникает сразу, непосредственным ощущением, но при дальнейшей работе над воплощением его он подвергается всяким изменениям.

9. Что раньше возникает — психологический, пластический или звучащий образ роли?

В зависимости от роли. Как будто чаще психологический возникает раньше.

10. При подготовке роли можете ли вы установить момент, от которого для вас оживает роль?

Не могу, потому что самое «оживание» роли для меня понятие очень растяжимое.

11. Не было ли в вашей практике случая, что роль оживала от отдельного слова или толчка извне?

Толчок извне может помочь вскрыться только тому, что уже живет во мне. Ничто извне не может «оживить» того, что еще не родилось во мне.

12. Устанавливаете ли вы в период подготовительной работы текст роли?

Большей частью — да. Если форма стихотворная или вообще особенная, необычная, — то обязательно для меня предварительное точное установление текста.

13. При повторении спектаклей не меняются ли вами отдельные места текста роли?

Почти всегда (за исключением особенно любимых или чтимых поэтов наших, то есть не переводных) в какой-либо мере изменяю текст.

14. Вслух или про себя учите вы роль?

Только вслух. Большой частью на репетициях.

15. Приходилось ли вам пользоваться при разработке роли литературными, художественными и научными источниками?

Очень редко, только в случае полной (предварительной) неподготовленности.

16. Представляете ли вы себе в период подготовки внешние условия, в которых живет изображаемое вами лицо?

Непременно. Если только образ не очень отвлеченный.

17. Идете ли вы при создании внешнего облика роли непосредственно от своих внешних данных или вы стараетесь приспособить себя к идеальному, по вашему мнению, облику роли?

Ищу способов приспособить себя к идеальному облику роли.

18. Ищете ли в тексте роли (или пьесы) или в источниках посторонних внешний облик роли (грим, костюм и т. д.)?

Везде, где только можно.

19. Обдумываете ли свой жест и мимику в период подготовки или они рождаются у вас непосредственно?

Жест и мимика рождаются у меня от внутреннего переживания, но потом иногда их фиксирую и запоминаю на некоторые моменты исполнения.

20. Слушаете ли вы свою речь в период подготовки, во время спектакля?

Да. Всегда слышу себя, но не знаю — слушаю ли.

21. Подготавливая роль, проверяете ли вы себя перед зеркалом?

Никогда. Перед зеркалом считаю полезным изучать свою мимику вообще (помимо роли), делать гимнастику лицевыми мышцами и т. д., но не представляю себе работу над ролью перед зеркалом.

22. Готовя роль, видите ли себя играющим роль, и в какой мере подробно?

Плохо понимаю вопрос: для меня готовить роль — это и значит как-то ее играть.

23. Готовя роль, включаете ли вы в свою работу в качестве подготовительных упражнений и такие моменты, каких в самой пьесе нет?

Очень часто.

24. Мешает ли вам играть роль, если вы видели ее в чужом исполнении?

Никогда не мешало, только помогало.

25. Какая часть работы над ролью производится вами на репетициях, какая вне репетиций (дома) и какая для вас существеннее?

Конечно, большая часть — вне театра (то есть дома, за утренним умыванием, засыпая в постели ночью, даже за едой, на улице безлюдной ночью, в вагоне, на извозчике и т. д., меньше всего — в кабинете за письменным

столом); но наиболее существенной и дающей результаты считаю работу в театре на репетициях с партнерами и «зеркалом» — режиссером, если ему веришь.

26. В какой мере помогает или мешает вам режиссер?

Хороший режиссер очень помогает. Плохой, думаю, что может очень мешать. Я говорю хороший или плохой режиссер только применительно к актеру, а не ко всему спектаклю или даже к целому театру. То есть, думаю, что замечательный режиссер — создатель или руководитель всего театра или прекрасный постановщик отдельного спектакля — может оказаться во многих случаях плохим, то есть вредным или мало помогающим режиссером для актера, для его отдельного исполнения. И наоборот, хороший режиссер — учитель, советчик и помощник актера («зеркало») может оказаться слабым режиссером-постановщиком и никаким руководителем театра. Хороший режиссер применительно к актеру это тот, кому я, актер, верю; плохой — кому не верю (и даже не вообще, а в отдельном случае). Если я вижу, работая с режиссером, что он мне может в этой роли помочь, я начинаю ему верить, и тогда он действительно мне помогает, тогда он для меня хороший режиссер. В моей практике я наблюдал, что часто актерам помогали товарищи (даже из молодежи) — актеры больше, чем ставящий спектакль режиссер. Иногда театральный рабочий, электротехник или бутафор, — если актер ему в каком-то отношении верит, — может очень помочь актеру, а настоящий спец-режиссер может очень мешать, потому что актер ему в *чем-либо* не верит. А таких режиссеров, которым *во всем* можно верить, как будто и нет, таких просто не может быть.

27. Улавливаете ли вы существенные различия в своем исполнении на последних репетициях, когда роль уже разработана, и на первом публичном спектакле (или публичной генеральной репетиции)? Не случилось ли вам при таком первом публичном исполнении вносить существенные изменения в исполнение, в отдельные сцены или в общую окраску роли? Не можете ли вы указать, что оказало такое изменяющее действие?

Существенных различий в исполнении на репетициях и на первом спектакле не улавливаю, но более заметные изменения в это время происходят большей частью оттого, что появляется сначала новый, свежий зритель, товарищ-актер, не занятый в пьесе, к замечаниям которого иногда очень прислушиваешься, как к свежим и непосредственным; а затем на последней генеральной или первом спектакле появляется публика, поведение которой тоже может подсказать некоторые изменения. Например, нетерпеливый кашель, беспокойное шевеление, вздохи, перешептывание, даже иногда доносящийся разговор в публике — и, наоборот, сейчас же передающаяся на сцену тишина захвата или большого внимания, неожиданно дружный смех, или — вместо ожидаемого дружного смеха — отдельные смешки или полное молчание — все это в известной степени влияет на исполнение в смысле изменения внешнего рисунка роли, во всяком случае.

28. Можете ли вы по своему желанию вызвать нужное по роли состояние духа?

Большой Частью — да.

29. Нужно ли вам для этого предварительно настроиться?

Нет, не нужно. Специального «настраивания» не нужно. Известная сосредоточенность или отсутствие рассеянности — нужны.

30. Нет ли у вас каких-либо приемов, позволяющих вызывать сценические эмоции?

У меня — нет.

31. Прибегаете ли вы перед спектаклем к искусственным возбуждающим средствам; в виде правила для вас или в виде исключения? Может быть, вы следили за влиянием таких искусственно возбуждающих средств на игру других?

Пробовал — алкоголь перед началом и во время спектакля; не только не помогает, а мешает: перестаешь в полной мере владеть собой. На других замечал — как будто им помогает, если, конечно, соблюдается известная мера. У одного очень известного немецкого актера я спросил, как он может сыграть во время гастролей десять раз подряд «Гамлета»? (Я как раз был на девятом или десятом спектакле, и актер играл очень свежо, бодро и искренно.) Он ответил: «При помощи вина».

32. Замечали ли вы, что в день спектакля с утра вы преображаетесь в то лицо, которое вечером вы изображаете?

О нет, никогда. И даже не встречал таких актеров, которые бы искренно в себе это замечали.

33. Волнение первого спектакля оказывало ли влияние ни вашу игру, и если оказывало, то какое?

Всегда оказывало и всегда в определенную сторону.

34. Существует ли для вас различие (и, по возможности какое) в исполнении роли перед наполненным или мало наполненным залом?

Перепополненный зал большей частью повышает настроение.

35. Как отражаются на вашем самочувствии во время спектакля: а) костюм; б) грим, в) декорации; г) бутафория?

Костюм и грим очень отражаются. Остальное — меньше, иногда даже никак.

36. В какой мере вы чувствуете как реальность то, что происходит вокруг вас на сцене?

Ни в какой мере не чувствую никакой «реальности» все время чувствую «театр». Впрочем, может быть, неверно понимаю вопрос.

37. Оказывают ли влияние на вашу игру обстоятельства вашей жизни, имеющие в данный момент сходство с тем, что происходит на сцене?

Вообще обстоятельства жизни, сходные с переживаемыми на сцене, очень помогают переживанию при предварительной подготовке. Но на сцене о них не вспоминаю.

38. Исполнялась ли вами комическая или веселая роль в то время, когда вы расстроены каким-либо несчастьем и как это отражалось на вашей игре, как отражалось на публике?

Нет, не случилось, в добрый час сказать. Думаю, что это очень тяжело.

39. Приходилось ли вам использовать в своей игре случайности спектакля? Неоднократно.

40. Способны ли расстроить вашу игру ошибки партнера в тексте, неожиданные изменения в мизансцене, задержка выхода и т. д.?

Очень даже.

41. Приходилось ли вам вследствие случайного ослабления памяти импровизировать текст, и как это отражалось на сценических ваших чувствах?

Случалось, и оставило неприятное воспоминание.

42. Чувствуете ли вы, когда играете, настроение зрительного зала? Всегда чувствую.

43. Как влияют на вас рукоплескания и вызовы зрительного зала? Очень хорошо действуют.

44. Во время антрактов и после спектакля не сохраняете ли вы невольно тон и осанку лица, вами изображаемого?

Никогда.

45. После ухода со сцены немедленно ли вы приходите в свое обычное состояние?

Моментально. Кроме физической усталости, сердцебиения, пота и т. д., — это проходит постепенно.

46. Какое влияние оказывают на вашу игру отзывы публики и критики? Такие отзывы, с которыми соглашаешься, оказывают влияние на игру.

47. Помогал ли вам критический анализ вашего исполнения, даваемый театральными рецензиями? Извлекали ли вы полезные для вашего исполнения

указания? Вносили ли вы изменения в свое исполнение под влиянием таких указаний?

Иногда; очень редко. Не более, чем в двух-трех ролях за всю жизнь. В тех случаях, когда писавшие неожиданно по-новому освещали мои роли и открывали мне такие стороны роли, которых я до них не видел.

48. Оказывает ли влияние на вашу игру отношение труппы и партнеров к вам лично?

Не вполне понимаю, что значит «ко мне лично». Если ко мне как исполнителю данной роли, то очень с этим считаюсь, и если в меня как исполнителя труппа не верит, я и сам перестаю в себя верить и играю хуже, и наоборот. Но отношение лично ко мне, как к человеку, вне роли, ни в ту, ни в другую сторону на исполнении роли не отражается.

49. Личное ваше отношение к партнеру оказывает ли влияние на вашу игру?

Тоже неясен вопрос. Что значит «личное»? К актеру или к человеку? Ведь прекрасный и любимый товарищ, даже любимая женщина-актриса могут оказаться очень плохими партнерами, и наоборот. Очень часто актеры ссорятся и не говорят друг с другом в жизни, но очень ценят друг в друге партнеров.

50. Считаете ли вы необходимым сценическое переживание в спектакле при каждом его повторении (как это считал Сальвини) или лишь в процессе подготовки (как это считал Коклен)?

По этому вопросу думаю так. Роль должна быть хорошо, глубоко и искренно пережита в процессе подготовки, в самом существе роли, в его зерне, тогда и на любом спектакле исполнитель сможет ее переживать, вызывая в себе искренние чувства, а не повторяя, не «представляя» их мертвую зафиксированную форму, не копируя, не вспоминая своих собственных, когда-то от переживания явившихся интонаций, жестов, мимики, пауз, темпа и т. д. Если роль предварительно хорошо пережита, если у актера крепкое, живое «зерно» роли, роль всегда будет переживаться, а не представляться на спектаклях; это зерно всегда будет давать ростки иногда похожие на вчерашние (но не вчерашние), а иногда и совсем новые и неожиданные для актера (и это самое приятное в актерском самочувствии, по-моему).

51. Есть ли, по вашему мнению, отличие эмоций сценических от жизненных, и в чем оно, по-вашему, заключается?

Между сценическим и жизненным переживанием, по-моему, различие такое: жизненное переживание вызывается непосредственно объективным фактом, существующим вне и помимо нас, а сценическое вызывается «аффективной памятью» и существует только в воображении актера. Чем больше развито в актере воображение, чем наивнее его фантазия, тем с большей искренностью он отдается своим сценическим переживаниям, тем более сходны и более сливаются его сценические переживания с жизненными, отличаясь,

впрочем, от подлинных, жизненных тем, что в них всегда присутствует элемент творческой радости. Благодаря обязательному процессу раздвоения актерской личности актер при самом искреннем переживании сознает нереальность своей «выдумки» и, отдаваясь, например, самому сильному чувству гнева, возмущения, скорби, непременно при этом любитесь в эти же моменты этими чувствами («какие они, мол, настоящие и живые!») и испытывает иногда огромную радость от ощущения в себе (именно «ощущения», а не искусного «представления») правды и искренности этих созданных воображением чувств.

52. Забываетесь ли вы целиком в роли или в отдельных местах роли и в каких? Если вы забываетесь, то какое впечатление производит это на публику?

Благодаря присущей всякому актеру способности к раздвоению своего сознания на сцене я никогда не забываюсь на сцене и не представляю себе, возможны ли такие даже секунды у актера, если он нормальный, то есть психически здоровый человек. Иногда замечал, что некоторые актеры (большей частью из старых, прежних) любили рассказывать, Что они забывались, не помнили себя на сцене. Убежден, что они говорили неправду.

53. Моменты переживания на сцене вызывают ли у вас подлинные жизненные переживания?

Ответ — [см. 51.](#)

54. Можете ли вы произвольно вызывать слезы, бледность, задержку дыхания?

Произвольно — нет. Но все является результатом верного переживания.

55. Что, по вашему мнению, производит большее впечатление на зрителей: непосредственное переживание или произвольно вызванное?

Конечно, первое.

56. Не замечали ли вы, что в случае отсутствия переживания правильное внешнее выражение переживания способствует возникновению самого переживания?

Не замечал, потому что этого не может быть. «Правильное внешнее выражение» уводит только в сторону представления, а не переживания.

57. Бывает ли с вами во время игры, что часть ваших мыслительных способностей поглощена ролью, и в то же время вы способны контролировать себя и дать себе отчет в том впечатлении, которое вы производите на публику?

Не только бывает, но для меня это неизбежно и необходимо.

58. Совершается ли в вас творческий процесс при каждом исполнении роли или только лишь при ее создании?

Непременно при каждом, хотя иногда не в одинаковой степени.

59. Перечислите роли, которые вы больше всего любите.
Чеховские персонажи и Карено («У врат царства»).

60. Не можете ли вы указать, за что вы любите перечисленные роли?
Люблю эти роли за простоту, ясность, светлость и легкость для переживаний заложенных в них чувств; играть их — «одно удовольствие».

61. Всегда ли любимые вами роли признаются наиболее удачными?
Как будто — да. Но я лично более удачными считаю более трудные.

62. Испытываете ли вы во время игры на сцене особенное чувство радости, и чем, по-вашему, это особое чувство вызывается?

Ответ — [см. 51](#).

63. Получаете ли вы больше удовлетворения от ролей, типы которых вам симпатичны и характер коих сходен с вашим, или, напротив, вам приятнее изображать лиц, противоположных вам?

Легче и приятнее изображать лиц, сходных со мной, интереснее и труднее — противоположных.

64. Играя роль несколько раз, одинаково ли вы ее играете?
Нет, далеко не одинаково.

65. Влияет ли на ваше исполнение перемена театра (здания или коллектива), чувствуете ли вы различие в своем творческом сценическом самочувствии в зависимости от перемены театра?

В зависимости от роли и пьесы. Например, чеховские роли очень связаны с коллективом и помещением.

66 и 67. Замечаете ли тот момент в часто играемой роли, когда утрачивается свежесть исполнения? Не можете ли вы дать более или менее определенную цифру такого спектакля. И делаете ли вы что-нибудь, чтобы устранить это?

Свежесть исполнения у меня совсем не связана с количеством сыгранных спектаклей. Свежесть исполнения трудно достигается только в том случае, если пьеса очень часто ставится, например, ежедневно или даже 4 – 5 раз в неделю. Тогда в каком-нибудь 20-м или 30-м спектакле может оказаться гораздо меньше свежести, чем в 200-м или 300-м представлении, если такой 300-й спектакль был отделен от предшествующего большим интервалом. Вообще, после большого перерыва всегда играешь свежее и интереснее.

**СПИСОК РОЛЕЙ, СЫГРАННЫХ В. И. КАЧАЛОВЫМ В
МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ
(1900 – 1948)**

1900/01

1. Царь Берендей «Снегурочка»
2. Рубек «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»
3. Посетитель пивной «Геншель»
4. Эльмс «Смерть Иоанна Грозного»
5. Григорий Годунов «Смерть Иоанна Грозного»
6. Вершинин «Три сестры»

1901/02

7. Экдаль «Дикая утка»
8. Тригорин «Чайка»
9. Эрнст Лахман «Микаэль Крамер»
10. Гарабурда «Смерть Иоанна Грозного»
11. Князь Старочеркасов «В мечтах»

1902/03

12. Тузенбах «Три сестры»
13. Барон «На дне»
14. Хильмар Теннесен «Столпы общества»

1903/04

15. Цезарь «Юлий Цезарь»
16. Иоганн Фокерат «Одинокие»
17. Трофимов «Вишневый сад»

1904/05

18. Дед «Там, внутри»
19. Иванов «Иванов»
20. Бартеньев «У монастыря»
21. Максим Коптев «Блудный сын»
22. Пастор Мандерс «Привидения»
23. Слепой «Слепые»

1905/06

24. Протасов «Дети солнца»

1906/07

- 25. Чацкий «Горе от уча»
- 26. Бранд «Бранд»
- 27. Копейкин «Стены»

1907/08

- 28. Пимен «Борис Годунов»
- 29. Росмер «Росмерсхольм»

1908/09

- 30. Карено «У врат царства»

1909/10

- 31. Анатэма «Анатэма»
- 32. Глумов «На всякого мудреца довольно простоты»

1910/11

- 33. Иван Карамазов «Братья Карамазовы»
- 34. Ракитин «Месяц в деревне»
- 35. Пер Баст «У жизни в лапах»

1911/12

- 36. Каренин «Живой труп»
- 37. Гамлет «Гамлет»
- 38. Горский «Где тонко, там и рвется»

1912/13

- 39. Георгий Стибелев «Екатерина Ивановна»

1913/14

- 40. Ставрогин «Николай Ставрогин»

1914/15

- 41. Дон Гуан «Каменный гость»

1915/16

- 42. Федор Краснокутский «Будет радость»

1918/19

43. Астров «Дядя Ваня»

ЗАГРАНИЧНАЯ ПОЕЗДКА МХАТ

1922 – 1924

44. Царь Федор «Царь Федор Иоаннович»

45. Гаев «Вишневый сад»

46. Штокман «Доктор Штокман»

1924/25

47. Репетилов «Горе от ума»

1925/26

48. Николай I «Николай I и декабристы»

1927/28

49. Вершинин «Бронепоезд 14-69»

1928/29

50. Артем Аладьин «Блокада»

1929/30

51. «От автора» «Воскресение»

1932/33

52. Нароков «Таланты и поклонники»

1935/36

53. Захар Бардин «Враги»

1937/38

54. Яков Бардин «Враги»

1938/39

55. Чацкий «Горе от ума» (в новой постановке)

КОНЦЕРТНЫЙ РЕПЕРТУАР В. И. КАЧАЛОВА

А. С. Пушкин. 1) Пророк, 2) Памятник, 3) «Ненастный день потух», 4) «Брожу ли я вдоль улиц шумных», 5) Вакхическая песня, 6) «Вновь я посетил...», 7) «На холмах Грузии лежит ночная мгла», 8) Зимний вечер, 9) Няне, 10) В Сибирь, 11) К Чаадаеву («Любви, надежды, тихой славы...»), 12) Анчар, 13) Элегия («Безумных лет угасшее веселье...»), 14) «Жил на свете рыцарь бедный», 15) «Ворон к ворону летит», 16) «Город пышный, город бедный», 17) Старик, 18) «Я вас любил любовь еще быть может...», 19) «Я помню чудное мгновенье» (К ***), 20) Дорожные жалобы, 21) Желание славы, 22) Песнь о вещем Олеге (радио), 23) Воспоминание («Когда для смертного умолкнет шумный день»), 24) «Погасло дневное светило», 25) Признание («Я вас люблю, хоть я бешусь»), 26) Воевода, 27) Гусар, 28) Будрыс и его сыновья, 29) Борис Годунов (монологи царя Бориса; монолог Пимена; сцена «Келья в Чудовом монастыре»), 30) Пир во время чумы (монолог Председателей), 31) Моцарт и Сальери (незавершенная работа), 32) Скупой рыцарь (монолог Барона), 33) Каменный гость (сцены III и IV; дона Анна — А. К. Тарасова, К. Н. Еланская), 34) Сказка о попе и работнике его Балде (радио), 35) Полтава («Посвящение» и отрывок из песни первой, незавершенная работа), 36) Руслан и Людмила (песнь первая; незавершенная работа).

М. Ю. Лермонтов. 1) Воздушный корабль, 2) «На севере диком стоит одиноко...», 3) Дары Терека, 4) Спор, 5) Два великана, 6) Сон, 7) «Я не унижусь пред тобою» (К ***), 8) Три пальмы, 9) Горные вершины, 10) Пророк, 11) Умиравший гладиатор, 12) «Когда волнуется желтеющая нива», 13) «Выхожу один я на дорогу», 14) Морская царевна, 15) Родина, 16) «Спеша на север из далека», 17) Узник, 18) Бородино, 19) Тучи, 20) Утес, 21) «Нет, не тебя так пылко я люблю», 22) «Они любили друг друга», 23) Смерть поэта, 24) Демон (отрывки; незавершенная работа)

А. С. Грибоедов. Горе от ума (монологи Фамусова и Чацкого из IV действия; сцена Фамусова и Скалозуба из II действия (исполнение обеих ролей)).

Н. В. Гоголь. Мертвые души (из XI главы — «Тройка»).

И. А. Крылов. Басни — 1) Вельможа, 2) Пестрые овцы, 3) Рыбьи пляски.

В. А. Жуковский. Рустем и Зораб (из поэмы Фирдоуси «Шахнамэ»).

Н. М. Языков. «Нелюдимо наше море».

Н. А. Некрасов. 1) Рыцарь на час, 2) Русские женщины (отрывки), 3) «Надрывается сердце от муки», 4) «Внимая ужасам войны». 5) Несжатая полоса, 6) Убогая и нарядная, 7) Размышления у парадного подъезда, 8) Мороз, Красный нос (отрывки), 9) «Я не люблю иронии твоей», 10) Дедушка Мазай и зайцы, 11) Крестьянские дети (отрывки), 12) Калистрат, 13) Зеленый шум, 14) Генерал Топтыгин.

А. Н. Островский. 1) Лес (монологи Несчастливцева; сцена Несчастливцева с Аксьюшей из IV действия (Аксьюша — М. А. Титова); сцена Несчастливцева и Счастливцева из II действия (Счастливцев — И. М. Москвин); та же сцена в единоличном исполнении В. И. Качалова), 2) На

всякого мудреца довольно простоты (I действие, литературный монтаж); сцена Глумова и Крутицкого из IV действия (исполнение обеих ролей), 3) Бешеные деньги (сцена Лидии и Телятева из II действия. Лидия — О. В. Гзовская).

И. С. Тургенев. Где тонко, там и рвется (сцены Горского и Веры Вера — О. В. Гзовская и — по радио — А. О. Степанова).

А. В. Кольцов. Лес.

Ф. И. Тютчев. 1) Silentium! («Молчи, скрывайся и таи...»), 2) «Есть в осени первоначальной...», 3) Последняя любовь, 4) Весенняя гроза, 5) «Эти бедные селенья...», 6) «Она сидела на полу...», 7) К. Б. («Я встретил вас — и все былое...»).

А. К. Толстой. 1) Смерть Иоанна Грозного (диалог Гарабурды с Иоанном Грозным; исполнение обеих ролей), 2) Царь Федор Иоаннович (литературный монтаж сцены царя Федора, Бориса Годунова и Ивана Шуйского), 3) Илья Муромец, 4) Василий Шибанов, 5) Князь Михайло Репнин, 6) Иоанн Дамаскин (отрывки).

И. С. Никитин. Ссора.

А. Н. Плещеев. «Вперед! без страха и сомненья...»

А. А. Фет. 1) «Я пришел к тебе с приветом», 2) «Учись у них — у дуба, у березы» (незавершенная работа), 3) «Встречу ль яркую в небе зарю» (незавершенная работа).

Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (главы романа) а) «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», б) «За коньячком», в) Отрывок из главы «Братья знакомятся» («Клейкие листочки»).

Л. Н. Толстой. 1) Воскресение (главы романа, монтаж), 2) Алеша Горшок, 3) Война и мир (отрывок «Батарея Тушина»; радио).

А. П. Чехов. 1) Студент, 2) Вишневый сад (монолог Трофимова из II действия), 3) Три сестры (диалог Тузенбаха с Ириной), 4) На святках, 5) В овраге (радио), 6) Иванов (сцена Иванова и Анны Петровны из I действия; Анна Петровна — О. Л. Книппер-Чехова), 7) Святой ночью, 8) В ссылке, 9) Каштанка (текст от автора; радио).

В. М. Гаршин. Красный цветок.

Шекспир. 1) Юлий Цезарь (монологи Брута и Антония над трупам Цезаря), 2) Ричард III (сцена с леди Анной и монолог из I действия; леди Анна — О. И. Пыжова, А. К. Тарасова, В. И. Анджапаридзе, К. Н. Еланская), 3) Гамлет (монолог Гамлета «Быть или не быть»; сцены II действия — в единоличном исполнении В. И. Качалова, а также с партнерами), 4) Сонет № 66, 5) Сонет № 73, 6) Зима.

Сервантес. Дон Кихот (отрывки; радио).

Гете. 1) Эгмонт (монологи Эгмонта в сопровождении оркестра, музыка Бетховена), 2) Лесной царь (по-немецки и в переводе В. А. Жуковского).

Шиллер. 1) Перчатка, 2) Кубок.

Байрон. Манфред (сцены в сопровождении оркестра, музыка Шумана).

Мицкевич. Альпухара.

Ибсен. Бранд (монолог Бранда из V действия).

Гомер. Илиада (отрывки, по-гречески).

Эсхил. Прометей (монологи Прометея в сопровождении рояля, музыка Скрябина и Оранского).

Гораций. Exegi monumentum (на латинском языке). Цицерон. Речь о Катилине (на латинском языке).

М. Горький. 1) На дне (диалог Сатина и Барона из IV действия, исполнение обеих ролей), 2) Ярмарка в Голтве, 3) Песня о Буревестнике, 4) Песня о Соколе, 5) Лев Толстой (отрывки), 6) Девушка и Смерть, (радио), 7) Заметки из дневника. Воспоминания: а) Знахарка, б) Могильщик, в) Садовник.

А. А. Блок. 1) Двенадцать, 2) Скифы, 3) На железной дороге, 4) «О, весна без конца и без краю», 5) «О доблестях, о подвигах, о славе», 6) Россия («Опять, как в, годы золотые»), 7) На поле Куликовом («Река раскинулась...»), 8) Коршун, 9) Русь («Ты и во сне необычайна»), 10) Соловьиный сад, 11) «Рожденные в годы глухие», 12) «Грешить бесстыдно, непробудно», 13) «Ночь, улица, фонарь, аптека», 14) Демон. («Иди, иди за мной — покорной...»), 15) «Гармоника, гармоника!», 16) В ресторане («Никогда не забуду — он был, или не был...»), 17) Незнакомка, 18) «Везде — над лесом, и над пашней», 19) «Похоронят, зароят глубоко», 20) «В ночи, когда уснет тревога», 21) «Я пригвожден к трактирной стойке», 22) «Она пришла с мороза», 23) «К вечеру вышло тихое солнце», 24) «Когда вы стоите на моем пути», 25) «Девушка пела в церковном хоре», 26) «Она, как прежде, захотела...», 27) «Я помню длительные муки», 28) «Поздней осенью из гавани...», 29) «Вновь богатый зол и рад», 30) Второе крещение, 31) «Пристал ко мне нищий дурак», 32) «Из хрустального тумана», 33) Голос из хора («Как часто плачем — вы и я»), 34) Новая Америка, 35) «Прошли года, но ты — все та же», 36) Поэты, 37) «Когда в листве сырой и ржавой», 38) «Я — Гамлет. Холодеет кровь», 39) «День проходил, как всегда», 40) Равенна, 41) «На улице — дождик и слякоть», 42) К Музе («Есть в напевах твоих сокровенных»), 43) Двойник, 44) Роза и Крест (песнь Гаэтана и монологи Бертрана), 45) Пушкинскому Дому, 46) Возмездие (отрывок).

В. В. Маяковский. 1) Юбилейное, 2) Во весь голос (первое вступление в поэму), 3) Разговор с товарищем Лениным, 4) Хорошо! (отрывки), 5) Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче, 6) Про это (отрывок: «В этой теме, и личной и мелкой...»). 7) «Я знаю силу слов», 8) «Этот вечер решал...», 9) «Молнию метнула глазами», 10) «Кружит, вьется ветер старый», 11) Отрывки из второго вступления в поэму о пятилетке.

С. А. Есенин. 1) Письмо к матери, 2) Песнь о собаке, 3) Корова, 4) «Гой ты, Русь моя родная», 5) «Мы теперь уходим понемногу», 6) «Этой грусти теперь не рассыпать», 7) Собаке Качалова, 8) «Мне осталась одна забава», 9) «Клен ты мой опавший, клен заледенелый». 10) «Да! Теперь решено. Без возврата...», 11) «Шаганэ ты моя, Шаганэ!».

Э. Г. Багрицкий. 1) Дума про Опанаса, 2) Весна, 3) Джон — Ячменное зерно (из Бёрнса), 4) Пушкину.

Н. С. Тихонов. 1) Баллада о гвоздях, 2) Баллада о синем пакете, 3) «Огонь, веревка, пуля и топор...», 4) «Полюбила меня не любовью», 5) «Ты мне нравишься...», 6) Три кубка.

Вс. Иванов. Бронепоезд 14-69 (сцена «Берег моря». Вершинин — В. И. Качалов, Пеклеванов — Н. П. Хмелев и В. О. Топорков, Настасьюшка — Н. В. Тихомирова, Знобов — А. А. Андерс, Обаб — В. Я. Станицын).

А. Н. Толстой. Сказочка («О художнице-свинье»).

К. М. Симонов. 1) Жди меня, 2) Суркову («Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины»).

М. А. Светлов. Итальянец.

А. А. Ахматова. 1) Мужество, 2) Жена Лота, 3) «Дай мне долгие годы недуга», 4) «Вновь Исакий в облачении», 5) «Смуглый отрок бродил по аллеям».

В. М. Гусев. Слава («Как мы певали, Маша»).

Н. И. Дементьев. Мать.

И. П. Уткин. Песня старого путиловца.

С. П. Щипачев. 1) В троллейбусе, 2) «Любовью дорожить умейте», 3) «За селом синел далекий лес», 4) По дороге в совхоз.