Гиацинтова

506

ЮР. СОБОЛЕВ

На декабрьском вечере 1917 г., в Первой студии МХТ раздвинулся старый зеленый занавес, и на сцене, ничем не отделенной от зрительного зала, заиграла, забурлила беспечная, разгульная жизнь «старой доброй Англии». Веселой кавалькадой шуток и острых выдумок прошли перед зрителем «гуляки праздные»: фальстафски толстый, почтенный сэр Тоби и тощий, очаровательно нелепый сэр Эгчик. И в этом карнавале «приличествующих театру шуток» мелькала как изобретательный режиссер этих розыгрышей лукавая и юная служанка— в красном платье, с цветком на груди, в белой наколке на черных, как смоль, кудрявых волосах. Служанка Мария была неистощима на выдумки. Звенел ее смех как колокольчик, и ему вторили грохочущий бас сэра Тоби, пискливый смешок сэра Эгчика, задорная песенка умного шута Феста и... хохот всего зрительного зала. А в первом ряду зрительного зала по-детски смеялся мудрый водитель этой молодой, развившейся студии — Константин Сергеевич Станиславский.

Изобразительницей шуток, разыгранных в «Двенадцатой ночи», служанкой графини Оливии, лукавой и бойкой Марией, за которой волочился почтенный пьяница сэр Тоби, была С. В. Гиацинтова.

Московский зритель уже встречался с актрисой Гиацинтовой. Перед «Двенадцатой ночью» эскизом к вполне законченному мастерскому портрету, нарисованному ею к шекспировской комедии, мелькнула на сцене «отчего дома»—на сцене Художественного театра—хрупкая фигура в черной монашеской рясе—бедовая бабенка в пьесе Д. Мережковского «Будет радость».

А в том спектакле студии, который дал ей славу и уверенность в будущее—в диккенсовском «Сверчке»— С. В. Гиацинтова была веселой маленькой феей домашнего очага. Она появилась как лирическое видение в этом доме, в котором происходили волнения любовных страстей и любовные недоразумения. Выглянув из очага, маленькая фея успокаивала ревнивца Джона, убеждая его в том, что верна ему добрая, славная малютка Мэри.

В студию пришла Гиацинтова, не отрываясь от Художественного театра. В Художественный театр она пришла потому, что это была та эпоха в русской театральной жизни, когда мечтающие о сцене молодые девушки и молодые люди предпочитали всем театрам «Дом Чехова». И очень выразительно для той эпохи, что у Гиацинтовой долго боролись два чувства: старая семейно-традиционная привязанность к Малому театру, столь пленительному в мастерстве его великих актеров, и новое чувство, вспыхнувшее к Художественному театру, поразившему и циклом чеховских пьес и заново поставленной классикой, и величественной проповедью очаровательного ригориста Бранда—Качалова.

Но сценическая судьба Гиацинтовой навсегда осталась связанной не с Художественным театром, где она играла небольшие эпизоды и где она запомнилась в Пелагее из пьесы Мережковского, а со Студией, где за 20 лет ею сыграно 23 роли.

Этапными для Гиацинтовой ролями в этом списке следует назвать: Пелагея, Мария, Санька («Любовь — книга золотая»), Шурочка («В 1825 году»), Софья Петровна («Петербург»), Марина («Митькино царство»), Кекина («Бабы»), Липа («Двор»), Нелли («Униженные и оскорбленные»). Впрочем очень хотелось бы к этому списку прибавить еще и Пегин Майк из «Героя» Синга. «Герой» не имел по разным обстоятельствам успеха, быстро выпал из репертуара и прочно забыт. Но образ Пегин чрезвычайно выразителен для целого ряда основных моментов в творчестве Гиацинтовой, кото-

Журнал. №4. Театр и Драматургия июль. 1933. М.

Марина — Гиацинтова („Митькино царство")

рая именно в этой роли впервые раскрыла не только романтическое, но и чрезвычайно сильное драматическое звучание.

Остановимся на девяти этапных ролях Гиацинтовой.

Пелагея — роль отметная для Гиацинтовой тем, что здесь был ей впервые предложен материал острой характерности. Ее на первых порах почему-то занимали в ролях инженю—этих голубоватых, анемичных созданиях. Так без особого увлечения сыграла она Клементину в «Гибели надежды», Иду в «Празднике примирения». Это были очень вегетарианские блюда, а ей хотелось выразительности, остроты. Монашка Пелагея дала возможность сыграть характерность. В этой бедовой женщине в черной рясе сидели дразнящие и лукавые бесенята.

Служанка Мария—в «Двенадцатой ночи». Здесь Гиацинтова впервые передала тональность высокой комедии, впервые ощутила веселье на сцене. Будущие комедийные образы Гиацинтовой выросли из шекспировской комедии.

Санька в пьесе Ал. Толстого «Любовь—книга золотая». Играя Саньку, Гиацинтова давала ощущение горячей жизни, чувства «верности земле». Это очень выразительно для Гиацинтовой, потому что едва ли ни самым основным тонусом ее дарований является чувство здоровья. Этот образ раскрывал непосредственную, неуемную, корявую, но сильную страсть.

Шурочка из «В 1825 году» была явлена некоей противоположностью корявой крепостной девке — Саньке. Была лирическая дворянка первой четверти девятнадцатого века, наивная и восторженная. Она смеялась и плакала. Гиацинтова раскрывала здесь одну из граней своего творчества — лиричности.

Софья Петровна в «Петербурге» Андрея Белого. Образ, резко выпадающий из цикла ролей подростков, юных девушек, расцветающих женским обаянием. Очень сложный образ, явленный во всей прихотливости декадентского узора. «Декадентство, как болезнь», страстно писал А. Блок, говоря о себе и своих сверстниках той эпохи, в которой создавались острые ощущения туманного мистического Петербурга Андрея Белого. Гиацинтова играла некий излом, подавленную женскую страсть. Софья Петровна «греховно» стремится к любви и страсти и останавливается на полдороге.

Образ, осложненный тем, что у автора он построен на труднейшем словесном звучании, на такой ритмической основе, которая потребовала длительной и углубленной работы над стилем, над раскрытием своеобразных законов ритмованной прозы. Гиацинтова была поставлена перед задачей ощущения своего тела, как некоего инструмента. Ритмический рисунок речи, ритмический рисунок движений. Трудности были преодолены блестяще.

Когда вслед за Софьей Петровной играла Гиацинтова Марину в комедии Липскерова «Митькино царство», ей уже было легче лепить этот образ, на определенно звучащей ритмической основе. Конечно, это была мазурка. В ее ритме раскрылась роль. Вкус художника подсказал Гиацинтовой, что не следует в этой Марине, написанной современным драматургом как бы в пародийном снижении классической пушкинской Марины, играть нечто стилизованное, сознательно далекое от истории. Нет, вся обаятельность образа, созданного Гиацинтовой, в том и раскрывалась, что Марина была восстановлена в ее исторической портретности. Она была «гордой полячкой»—эта смелая авантюристка, умеющая властвовать и владеющая той лукавой нежностью, о которой сказал поэт «нежнее, чем польская панна и, значит, нежнее всего». У Гиацинтовой нежность сочеталась с бессердечностью. Чувство эпохи было передано без стилизации. Пародия была откинута для того, чтобы дать убедительную сценическую жизнь героине «Митькина царства».

Кекина в «Бабах» — пьесе, смонтированной из двух кемедий Гольдони. Кусочек жизни, залитый ослепительным солнцем Италии. Подросток, почувствовавший все очарование женщины и умеющий наивно и страстно пользоваться этим очарованием. Как контраст подростку-итальянке — Липа во «Дворе» Анны Караваевой. Русская девушка с веснушками на загарелом лице. Она игралась Гиацинтовой в том же чувстве «верности земле», которым был согрет образ крепостной девки Саньки. В Липе здоровье, крестьянская уверенность в свои силы, спокойная твердость, мудрая ласка, чистота искреннего чувства. Она пришла из города, не взяв у города его нервов, Даже городские словечки, которым научилась Липа, звучали у Гиацинтовой по-деревенски. И вместе с тем эта Липа была современной деревенской девушкой из тех, которые помогают Степанам Баюковым бороться за новые формы быта.

Наконец, Нелли в «Униженных и оскорбленных». Самое совершенное создание Гиацинтовой. Основное в образе — ощущение чистоты детской души, полный отказ от паталогии, от подчеркнутости физиологических черт. Никакой истеричности и слезливой чувствительности. Это образ Достоевского вне «достоевщины». Мне кажется, что Гиацинтова здесь играет то живое, осязаемое, конкретное, что ощущалось Достоевским, когда перед ним возникала его Нелли. Образ дан не в мелодраматической оправе слезливости, а в трагическом раскры-

Нелли — Гиацинтова („Униженные и оскорбленные")

Сима Мармер — Гиацинтова („Чудак")

тии страданий страстного, оскорбленного, обиженного детского сердца.

Нелли Гиацинтовой своей маленькой жизнью и огромными страданиями как бы выносит суровый приговор.

Кому?

Только ли тем, кто в пьесе занимает позиции оскорбителей и угнетателей?

Да, конечно, и им бросает Нелли обвинение.

Но зритель прочел смысл приговора, который выносит Нелли князю Валковскому в той сцене, когда в мансарде Ивана Петровича, ночью, разыгрался поединок между отцом и дочерью. Но Нелли вовлечена и в роковой круг страстей, обид, упреков, самолюбий, в порочный круг, в котором бьется Ихменев —униженный и оскорбленный. Самолюбию, непримиримой гордости, жестокому упрямству Ихменева выносит Нелли приговор, не менее суровый, чем те, которые были оскорбителями и угнетателями старика Ихменева. Нелли умирает в минуту примирения, в счастливый миг радости, когда сломлен эгоизм обиженного самолюбия, когда вернулась к отцу любимая дочь, когда настоящей семейной идиллией наполнился угрюмый ихменевский дом.

Все счастливы, все нашли свое любимое. Одна только Нелли лишена радости. «А где моя мама?» —обращает она свой скорбный вопрос к радующимся. И падает мертвая потому, что радующиеся в эгоизме возвращенного счастья забыли о той, которая в этом страшном мире зла, насилия и социальной несправедливости была жертвой человеческого эгоизма, пороков и больных страстей.

Образ Нелли — образ огромной социальной значимости. Он в этом смысле «тенденциозен».

Именно о такой тенденциозности писал Фридрих Энгельс Мине Каутской «я думаю, что тенденция должна вытекать из положения и действия сама по себе, без особых на то указаний и что писатель не обязан навязывать читателю будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов».

Образ Нелли не отрывается от конкретной действительности, он переносит нас в социальную атмосферу точно определенного времени, точно определенной эпохи.

Жизнь, страдание и гибель Нелли должны вызвать в зрителе представление о тех социальных конфликтах, жертвой которых была Нелли. Но Гиацинтова вскрывала «тенденцию» из «положения и действий», «без особых на то указаний не навязывая зрителю будущее историческое разрешение изображаемых конфликтов». Но силой мастерства, но убедительностью конкретности, правдивостью созданного образа Гиацинтова заставляет зрителя размышлять о смысле той трагедии, которая разбила маленькое трепетное сердце ее Нелли.

Актриса синтеза, Гиацинтова собирает разрозненные штрихи, в образ такой плотности, которая не позволяет выбросить ни одной черты без нанесения ущерба целому.

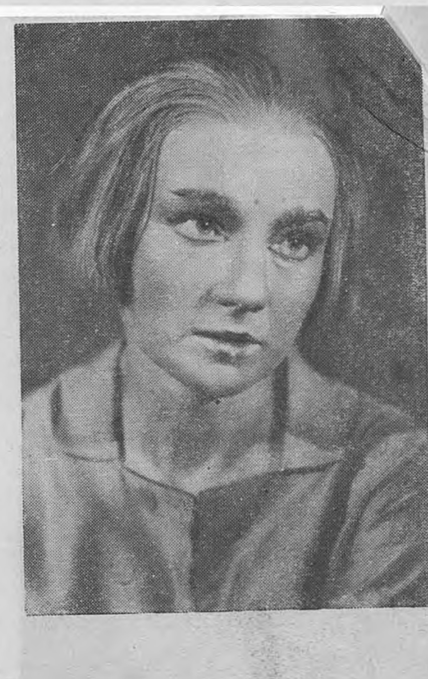
Она цементированно крепка в образе, который она создает. Но образ возникает на вполне реальной почве. Поэтому в ее созданиях большого реалистического плана всегда ощутима человеческая плоть, биение сердца, горячая кровь. Но чтобы образ, возникший на реальной почве, не распался, нужен каркас такой техники, которая даст синтетическое представление о полноте, об «округлености» созданного образа. Актриса Гиацинтова как мастер—поучительный пример.

Она дает всегда очень точный, ясный, простой рисунок. Но именно потому, что этот рисунок прост, и именно потому, что он очень ясен — рисунок всегда безукоризненно верен и всегда оказывает впечатляющее воздействие.

Тонкое чувство стиля, эпохи, национальности. Не в музейной историчности, не в подробностях этнографии, не в копировании акцента, а в собранности наиболее выразительных, наиболее типичных черт стиля, эпохи, национальности. Поэтому для гордой польки Марины у Гиацинтовой иные приемы, иной внешний рисунок, чем для еврейки из местечка— Симы Мармер. Она дает целую галлерею героинь разных национальностей. И каждая оживает только в ей свойственной тональности речи и ритме движений.

Наконец, точность того, что она делает на сцене. Нелли Гиацинтовой на первом спектакле умирала так же, как умирала она на тридцатом. Но каждый раз эта смерть глубоко волновала, потому что каждое точное движение Гиацинтовой и в первый и в тридцатый раз было эмоционально насыщено.

Она играла комедийные и глубокодраматические образы. Но и те, и другие были одинаково насыщены чувством полнокровия. В них не было никогда ущербленности, упадочничества. Но Гиацинтова умеет быть и суровой, рисуя своими образами неприкрытую правду. В этой суровой правдивости нет слезливой жалости. Поэтому ее Нелли не вызывает у зрителя чувства жалости, а потрясает таким чувством, которое во стократ сильнее жалости и которое, взывая к состраданию, говорит о том, какой прекрасной, гармоничной, счастливой, социально справедливой должна быть жизнь.



Липа — Гиацинтова („Двор")

Фру Гиле — О. Л. Книппер-Чехова (1911 г.)

...тами, подумать о том, что видела. Почему я должна обязательно показать отрицательный персонаж отрицательным? Я должна показать моего героя живым, каким хотел бы его видеть автор, оправданным сценически, а уже зритель сам разберется, что это за человек, прав он был или не прав. Многие ставят мне в упрек «обаятельность» Раневской в «Вишневом саду» — путают обаяние сценического образа с персонажем пьесы.

Обаятельной должна быть всякая роль, но это обаяние актера, а не изображаемого лица. А зритель, даже самый неподготовленный, это, конечно, понимает сам, разбирается и решает, не чьей стороне правда.

Возвращаюсь к фру Гиле, к образу, которому я не симпатизирую, но роль эту играю с удовольствием. Почему с удовольствием? Потому, что автор прекрасный драматург, он дал не схему, а человека, в котором я копаюсь, ищу и всегда нахожу что-то, что вчера еще не додумала или не поняла. Каждое слово, произносимое фру Гиле не «реплика», а самое живое слово, и, как всякое живое слово, имеет много значений, оттенков и скрытого смысла. Оно может быть воспринято сегодня так, а завтра совсем иначе.

В хорошей драме актер может прочесть между строк всю биографию своего героя и сказать не только, что он

...нелегкая. Но такие трудности не угнетают, а волнуют актера. Есть для чего играть, есть, что дать зрителю. Роль Юлианы — это четыре напряженнейших часа из жизни этой героини, и я с ней делю это напряжение четырех часов, вместе с нею борюсь за остаток жизни, увлекаю Блюменшена, ловлю Баста, чтобы умолять его не увозить Блюменшена, умолять его помочь мне предотвратить ужас опускания, умирания, т. е. смерти, ужас, доходящий до кульминационной точки в третьем акте. Затем смерть Баста, смерть Люнума, безумная надежда, ожидание посыльного, который должен принести драгоценное наргиле, то есть вручить капитал в руки Блюменшена, чтобы тот не уезжал. И когда он все же уходит, забирая наргиле и деньги, я остаюсь одна в темноте с ощущением холода и смерти в старом доме старика Гиле и получаю последний привет от Баста — негра...

К сожалению, постановка «У жизни в лапах» требовала спешности по многим причинам, и Н. Н. Литовцева, возобновлявшая пьесу, не имела возможности сделать в ней необходимые изменения и обострения; все мы чувствовали необходимость подойти к этой пьесе иначе, чем это делалось двадцать лет назад, но... повторяю, спешность не дала возможности выполнить первый план и пришлось мириться.