

А. П. ЛЕНСКИЙ

1908—1933

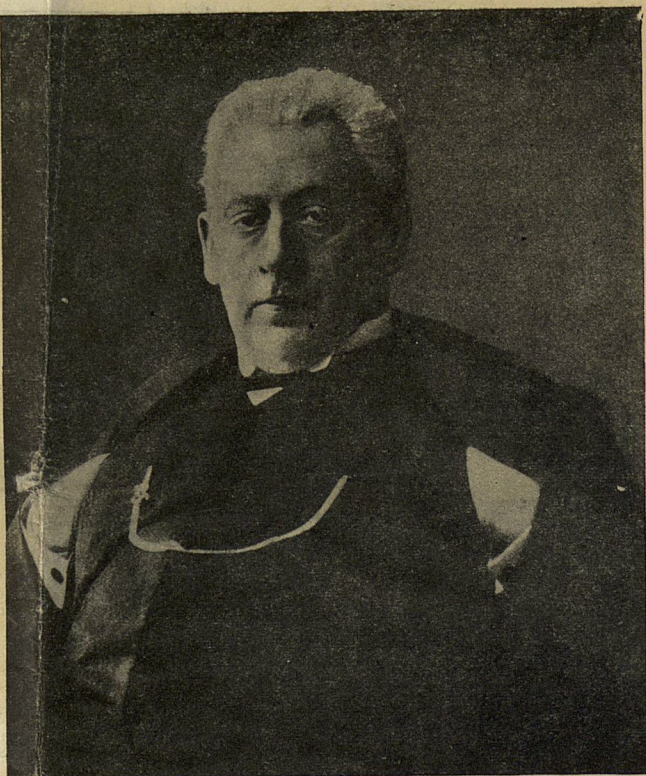
500

С. ДУРЫЛИН

Есть актеры, встречаясь с которыми в воспоминании (сладкая и горькая встреча!), прежде всего вспоминаешь их слова, их речь, самый звук их голоса. Таковы Ермолова, Садовская. Есть актеры, при посмертном свидании с которыми прежде всего припоминается их жест. К. С. Станиславский жив, к счастью для русского театра, но и теперь, когда давно уже не видишь его со сценических подмостков, прежде всего вспоминаешь знаменитые два пальца правой руки «врага народа» — доктора Штокмана. Есть актеры, из былых встреч с которыми память благодарнее и деятельнее всего хранит живую правду их сценического движения, — таковы Никулина, Савина. Когда благодарно и грустно встречаешься в воспоминании с покойным Александром Павловичем Ленским, этой славой и гордостью московского Малого театра, прежде всего вспоминается его лицо. Сказать так значит сказать правду, но сделать ошибку. Его лицо, лицо Александра Павловича Ленского, в молодости — лицо красавца, в зрелых и пожилых годах — умное, скептическое, все еще прекрасное в живости и грусти серо-зеленых лучистых глаз, лицо какого-то сверстника Герцена, московского европейца с барской Спиридоновки, — его лицо не вспоминается, как вспоминается лицо Комиссаржевской, с самой Комиссаржевской, в любом из ликов и личин ее творчества: в Норе, в сестре Беатрисе, в Ларисе или в библейской Юдифи. При встрече с Ленским вспоминается не лицо Ленского, а лица — не лики и не личины — а именно лица Фамусова, епископа Николаса, Нила Федосеевича Мамаева, сера Питера Тизля, спиритического профессора Кругосветова.

Вот Павел Афанасьевич Фамусов. Разложите перед собою фотографии знаменитых Фамусовых прошлого: Щепкина и Самарина, припомните гримы недавно отошедших К. Н. Рыбакова, В. Н. Давыдова, А. И. Южина, здравствующего К. С. Станиславского, и (счастливы — по воспоминаниям, несчастливы — по превосходному рисунку самого А. П. Ленского) представьте рядом его Фамусова. Сомнения быть не может: вы решите, что это единственный подлинный портрет достопочтенного Павла Афанасьевича, рисованный его крепостным художником или заезжим «французиком из Бордо».

В суетливо-улыбающемся лице завитого Щепкина мало московско-барского: Щепкин и сам, как известно, упрекал себя, что ему не удается «барское» в Фамусове; это скорее лицо какого-то из мольтеровских «мужей» или персонажа из «мещанских драм» XVIII столетия. Наоборот, у Самарина-Фамусова лицо слишком крупного, слишком прирожденного барина, чуть ли не рюриковича с княжеским титулом, или, по крайней мере, лицо пушкинского «вельможи», бывавшего в Трианоне и лично знакомого с «энциклопедическим причетом». Это социально-историческая ошибка: грибоедовский «управляющий казенным местом» — далеко не вельможа, иначе он не стал бы лебезить перед полковником Скалозубом и слишком побаиваться «княгини Марьи Алексеевны». Это отлично понял умный Давыдов; и в гриме и во всем сценическом воплощении Фамусов у него не вельможа, он поселен в более подходящем этаже дворянского дома Александровского есприга. У Давыдова однако была другая крайность: в его Фамусове мало было «московского отпечатка», на его чванно-суховатом лице лежал отпечаток тупой важности петеобургского бюрократа. Гримы К. Н. Рыбакова и А. И. Южина слишком интеллигентны; у Рыбакова это был не Фамусов, а какой-то старый, «дней александровых прекрасного начала» родовитый либерал-звездоносец из государственного совета, кто-то вроде адмирала Моодвинова, восхваляемого декабристами: так много доброты и ума было в его крупных, грустно молодых глазах и в полускептической усталости губ. У Южина Фамусов был



А. П. Ленский

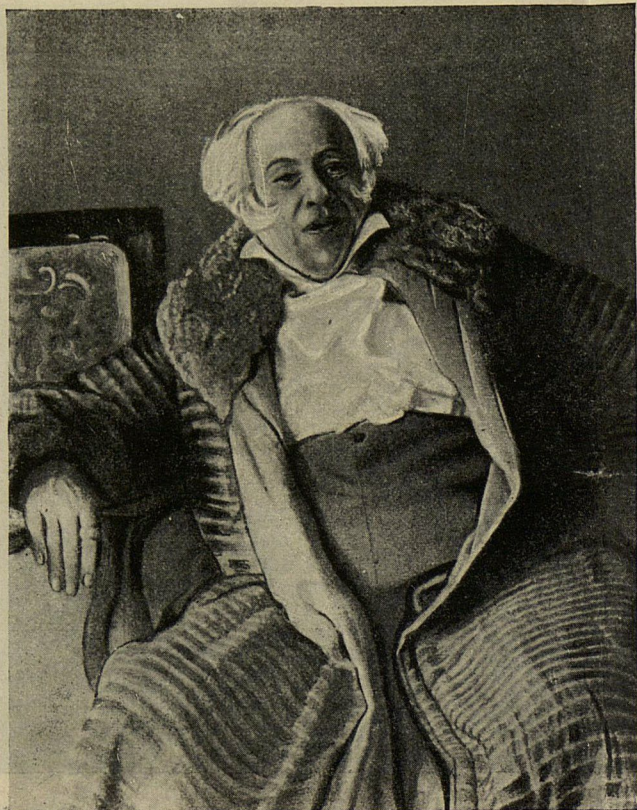
заведомый старый масон из первого тургеневского кружка, едва ли не пострадавший с Новиковым при Екатерине, «прощенный» Павлом и при Александре на своем «казенном месте» сидевший не без опаски перед Аракчеевым и Фотием. Грим К. С. Станиславского был попросту неудачен: непомерно большой рот, комически отвислая губа, — это была маска Оргона из «Мнимого больного» или какого-нибудь «комического старика» из итальянской комедии-буффа, с вопиющим археологическим противоречием одетого во фрак московского барина 20-х годов.

В лице Фамусова-Ленского, наоборот, каждая кровинка, каждый мускул были верны социальному костяку и историко-бытовой плоти барина из не очень знатных, «управляющего казенным местом», не из самых важных, зато крепостника из самых твердых и благоуверенных в своем историческом праве бездельничать в «казенном месте», хлебосольствовать в ампирином особняке на Пречистенке и крепостничествовать в саратовской деревне. Одни «щечки» Фамусова-Ленского чего стоили! Пухлые, кругленькие, пшеничные, они лучшие свидетели, что над этим баринством, как над китайским богдыханом, не могло бы никогда сыграть, некрасовское опасение:

Что хлеб полей, возделанных рабами,
Нейдет мне впрок.

Нет, тут все пошло «впрок», каждая слеза, каждая капля пота крепостной деревни; ни тени социальной встревоженности, политической озабоченности нет на этом лице, все обстоит благополучно: крепостная деревня в повиновении, начальство бдит, «вольность дворянства» — жизнь на крепостных хлебах и ананасах — священна. Лицо круглое, сдобное, с двойным, а может быть и с тройным подбородком (отнюдь не от болезни, а от пшеничного сливочного изобилия), с ямками, как в круге сыра, — и необыкновенная живость, даже бойкость в этом лице.

Если бы комедия Грибоедова не начиналась сценой заигрывания Фамусова с Лизой, все равно, стоило только взглянуть на это сдобно-румяное лицо, чтоб решить, что непременно должна быть эта сцена: Лиза — ведь это был крепостной десерт к помещичьим хлебам, получаемым по вольности дворянства. У всех Фамусовых полагалось быть хохлаку надо лбом, но только у Ленского этот хохлак, взбитый крепостным «прикмахером», был до того задорен и весел, даже несколько фриволен, точно у самого Василия Львовича Пушкина, который, конечно, уж был вхож к Фамусову в дом и тешил Софью Павловну своими французскими бурримэ. В каждой получерточке лица, в каждом волоске на голове и в бакенах, Фамусов у Ленского был «член английского клона», барин и штатский генерал; и



Фамусов — Н. С. Станиславский

все, что шло этому барину от крепостных хлебов, от «казенного места», от московского легкожития, от пречистенской смеси «французского с нижегородским», от слепо-жарного патриотизма, — все это дал Ленский Фамусову в лице, как и во всем сценическом замысле и выполнении роли, — но породы, голубой крови вельможества Ленский не дал вовсе. Это — глубоко верно и необычайно правдиво. Достаточно вспомнить лицо Фамусова у Ленского, забыв или опустив в памяти всю фигуру, жесты, голос, речь, чтобы весь Фамусов был ясен до последней черты. Вызвать в памяти такое лицо — это сквозь верхние ткани психологии, сквозь плоть быта прощупать твердый социальный костяк всего образа грибоедовского героя. Ни один из Фамусовых, знаемых по рисункам (Щепкин, Самарин) или по недавним воспоминаниям (все остальные), не дает этой возможности: лица этих Фамусовых направляют на ложный социальный след. Только лицо Ленского-Фамусова приводит туда, куда нужно, туда, куда приводит нас и новая марксистская прописка социального паспорта Фамусова. При всей поразительно-яркой социальной характерности, какое неповторимо-особое было это лицо: Фамусовых в их классе было много, но такой Фамусов был один. Этого одного и давал Ленский.

Но вот перед нами — в воспоминании не менее ярком — встает другое лицо. Из XIX века мы попадаем в XIII-й, из России в Норвегию: на нас смотрит Николай Арнесен, епископ Ослоский («Борьба за престол» Г. Ибсена; 1906 г.). Он еще не сказал ни слова, но лицо его перед нами как мгновенно прочтенный исторический документ, только без археологической пыли; живое веяние эпохи, класса, быта излучается из каждой поры этого холодно-дерзкого, нагло-елейного, плотски-хилого и психически-мощного лица. В Норвегии он рушит престолы, сеет мятежи, кует невидимую броню церкви, во Франции он сзывает крестоносцев, в Испании — исторически позже — жжет еретиков, в Риме пытается править миром; это — лицо католического князя церкви. Немногими, почти неопределенными чертами лицо одарено необычайной исторической емкостью: повторяю, для историка оно ценнее многих томов по истории борьбы церкви, феодалов и королевской власти. Но это вовсе не лицо некоего, пускай самого верного, отвлеченного исторического субъекта: это — лицо живого человека, остро-личностного, но только полнее других дышащего воздухом своей эпохи, поочнее других стоящего на почве своего класса. Во властном складе лица, в дерзком, плотоядном, как у стрепета-стервятника, оскале челюсти — какую хищную силу умел пе-

редать Ленский! Какой цинизм глубокого безбожия, прямого издевательства над христианством открывал он в бесстыдно-умной усмешке этого служителя церкви! Все это — и хищная сила, и циническая откровенность атеизма под тиарой князя церкви — покрыто было на его лице тончайшей, путаннейшей, перепутаннейшей сетью морщинок, каких-то немощных складочек старческой кожи, покрыто и перекрыто целой паутиной лицемерной елейности, полной великодушности и глубочайшего смиренногоумудрия. Но и этого мало; в лице этом — все в одном лице, все простейшими средствами — обнаружена была и пакостная физиологическая хилость епископа, его импотентность, заставившая его воскликнуть перед смертью: «Я мог брать самые высокие ноты... петь женским голосом на больших церковных торжествах». В самом лице полукастрата и труса взмывал хищный сокол корыстной воли.

Можно было не смотреть, даже не читать драму Ибсена, а только взглянуть на это лицо, чтобы, как в зерне, увидеть всю завязь этой драмы средневековой борьбы.

За четыре года перед епископом Николасом Ленский создал другого епископа — кардинала Вольсея в хронике Шекспира «Король Генрих VIII» (1902 г.). При социологической близости этих двух князей церкви, при значительной общности драматических положений, Ленский ни одной чертой не повторил Вольсея в Николасе. Он с исключительной силой владел тайной индивидуального в лице: неповторимое, остро-личностное для него всегда было искомым в каждом лице, на нем Ленский строил жизненность и правдивость своих Фамусовых и Николасов.

Свои неповторимые лица Ленский извлекал из творческой и вечно живущей гушины бытия, из социальных и биологических недр его. Оттого все его лица, при верности их социальной и исторической правде, глубоко индивидуальны, самобытны, самостийны. Еще один пример. Профессор Кругосветов в «Плодах просвещения» у Ленского не только скучный «интеллигент» из «Скучной истории» 80-х годов; он — из еще более «скучной истории» — из биографии кающегося позитивиста, ограниченного человека, университетского начетчика. Кругосветов — лицо из комедии, почти из водевиля, а не из чеховской драмы, и Ленский наделял его черты налетом тончайшего комизма, сохраняя правдивость частного, фотографического снимка и характеристичность типовой зарисовки.

Так видятся лица Ленского при первом воспоминании о них. Но это — только начальный момент их жизни: лица эти в дальнейшем живут, дышат сложнейшими дыханьями жизни, в них отражаются все противочувствия живого сердца, все противомыслия живого ума, все противодействия упорно волящей воли. Можно бы прилагать всю скалу музыкальных терминов движения, ритма, темпов к игре лиц Фамусова, Николаса, Кругосветова, Вольсея, Мамаева («Волки и овцы»), Лавра Мироныча («Последняя жертва»), сэра Питера Тизля («Школа злодея») в исполнении Ленского — и, быть может, этих разработанных музыкальной наукой терминов, всех этих presto, allegro, rubato и т. д. не достало бы, чтобы охватить живую сложность движений, ритмов и темпов лица, которые были доступны Ленскому.

Чем же достигалась эта социологическая достоверность, историческая точность, психологическая правдивость, театральная живость этих лиц Ленского? Гримом? Усиленным и утонченным искусством гримера, для которого человеческое лицо лишь живой объект художественной росписи и ваяния?

Ленский оставил великолепный ответ на это. А. А. Бахрушиным сбережен гримировальный ящик из уборной А. П. Ленского. Ящик не может не поразить современного актера и гримера своей исключительной скудостью. В нем нет ни комочка мастики для каких-либо накладок и искусственных наращений на лице. Отсутствуют гримировальные карандаши. Немного белил, немного румян. Главное орудие грима в нем — жженная пробка. Ленский был решительным противником раскрашивания лица и тем более — скульптурно-гримерного его восполнения всякими накладками и наростами.

Гримироваться для Ленского значило уметь и верно употребить волосы: парик, бороду, усы, баки. Если лицо актера верно изменено волосами, сделано почти все, что можно сделать механически; жженная пробка доделывает остальное, на что современному актеру нужен целый арсенал косметико-гримировальных средств. Лицо должно быть свободно для всех родов, видов и темпов выразительного движения. Мимика — вот истинный грим актера: таково было убеждение Ленского.

«Актер мало-по-малу забывает, — жаловался Ленский, — что грим на его лице — то же, что декорация на сцене. На

сцене главное—актер, на лице актера—мимика. Слой краски на лице актера то же, что трико на теле гимнаста: как бы ни была тонка материя, как бы плотно ни облегла она тело, трико все же скроет рельеф и красоту его мышц».

Лицо актера с каждым миллиметром утолщения гримированных наносов теряет мускульно-кожную свободу, при которой только и возможна мимическая игра, и превращается в неподвижную маску. Маска статична, мимика динамична. Ленский был врагом маски. Если он режиссировал «Горячее сердце» в Художественном театре, он велел бы Москвину, играющему Хлынова, прежде всего снять с лица маску и дать лицу право на игру, вернуть ему свободу мимической жизни. Он считал грубой ошибкой грим Станиславского в Фамусове. Надевая на лицо маску скульптурного грима, маску тяжелых мазков, плотных, как мази масляной живописи, актер лишает себя драгоценнейшего и тончайшего из инструментов драматической игры—лица. Мимика Ленского незабываема именно потому, что никто не заставлял доселе забыть ее своей гримировкой. Какие поразительные по драматической насыщенности сцены, то потрясавшие весь театр трагической силой, то повергавшие его в вольную стихию схема, удавалось создавать Ленскому силою одной мимической игры—об этом речь будет впереди.

Его знаменитые паузы—также одна из тайн его мастерства. Длившиеся долгими минутами, смело расставленные в классических текстах Шекспира и Грибоедова, эти паузы только оттого и были возможны, что наполнялись сложнейшей мимической игрой, захватывавшей весь театр и властно державшей его в плодотворнейшем напряжении внимания и соучастия; действие было ключом в этом безмолвии, длившемся долгими минутами. Молчание тут, поистине, говорило больше слов. Это особенно было заметно в пьесах современных драматургов, где Ленский умел молчать красноречивее и плодотворнее для драматического действия, чем драматург говорить.

Усиленная, никогда не прерывавшаяся работа Ленского над своим живым словом сделала его одним из величайших мастеров сценического слова.

У него была бархатная речь. В молодости он чаровал своими Петруччио, Гамлетом, Уриэлем Акостой, как представитель искусства итальянского *bel canto* чарует чистым звуком своего голоса. Но и в последнее десятилетие (1898—1908) в ролях старых, даже в бытовых (Лыняев в «Волках и овцах», Лавр Миرونч в «Последней жертве»), где требуется лишь живописная характерность речи и бытовая сочность слова, Ленский поражал совершенно особой пластикой речи. Его сценическое слово было не только живописно, но и скульптурно. Талантливый скульптор, автор многих скульптурных работ, он умел ваять и слово. Особенно это поражало там, где сам драматург был не только живописцем, каким был Островский, но и ваятелем, как Грибоедов.

Малый театр неизменно каждую осень (30 августа) открывался «Горем от ума»,—и с неизменным художественным изумлением встречал зритель первую же реплику Фамусова:

Барин, да,

Ведь экая шалунья ты, девчонка.

Ленский, как все Фамусовы в течение ста лет, появлялся в халате, но не все Фамусовы могли сказать, как говорил о себе Ленский: «Фамусова мне легко играть, я его играю точно дома сижу в халате». В Фамусове Ленского поражало совершенное, хочется сказать, предельное освоение роли. Это было вообще высоким достоинством старых исполнителей «Горя от ума» в Малом театре: они молодели и старелись в доме Фамусова. Было время освоиться со стихом, фразеологией и психондеологией Грибоедова, если Федотова, например, не выходила свыше сорока лет из гостиной Фамусова: войдя туда младшей из княжен Тугоуховских, она в последний раз переступила ее порог старухой Хлестовой. Уже на нашей памяти, А. И. Южин последовательно перебивал Чацким, Репетиловым, Фамусовым; А. А. Яблочкина—Софьей, Горичевой, Хлестовой. Если вспомнить, что Федотова впрорхнула в гостиную еще тогда, когда хозяином ее, Фамусовым, был сам М. С. Щепкин, в совершенстве знавший старую Москву, то станет понятно, что ни один театр в России не обладал таким исключительным преимуществом освоения грибоедовской комедии, как Малый. На его сцене было так густо надышано воздухом московских 1820-х годов, что актеру стоило только иметь здоровые художественные легкие, чтобы в грибоедовских полях дышать верно, ровно и легко. Ленский начал Чацким при Самарине-Фамусове, но еще в мо-

лодых годах, еще не имея и сорока, минуя Репетилова, перешел на Фамусова и так освоил его, как редкие из его товарищей по Малой сцене.

Как освоено им было лицо Фамусова мы уже говорили: с меткой исторической верностью типа и класса, но и с ярким свечением личного в типовом и классовом. Так же было освоено и слово Фамусова. Речь Фамусова была вылеплена Ленским с нерушимой верностью ритмике и архитектуре грибоедовского стиха. Артист не позволил себе ни малейшего интонационного насилия ни над одной стопой, не разрешил себе ни одной акцентной вольности; наоборот, он довел до предела четкость, дикцию и тончайшую звуковую чеканку каждой реплики, дрожа над всяческой неприкосновенностью драгоценного грибоедовского слова и стиха. Грибоедовская пунктуация—его запятые, точки с запятой и точки—были претворены артистом в строго согласованную звуковую пунктуацию пауз—больших, средних, малых, для определения и записи которых потребовалось бы изобрести целую систему знаков. Тут были паузы ораторского жеста, паузы иронического умолчания, паузы мимического пояснения, паузы-концовки, завершительно веские, как звенья из тянущейся цепи действия. Стих Грибоедова никогда не превращался у Ленского в афористически-сжатую прозу, как это бывает у большинства Фамусовых; но это не было ни в какой степени и декламацией, с какою читают и играют французские актеры комедии Мольера, писанные александрийским стихом. Чего достигал Ленский своей передачей грибоедовского стиха, яснее всего понималось из контраста с его партнером Чацким. Кто б ни играл с ним Чацкого, всегда являлось недоумение, даже некоторая досада: почему Чацкий, говоря о тех же лицах, что и Фамусов, не может говорить о них с той же простотой, с какою говорит его собеседник? Казалось очевидным, что простота, совершенная смысловая ясность, предельная выразительность лежат в самом стихе Грибоедова. Ленский своей читкой, порожденной глубоким проникновением в особый ритмический строй и смысловой лад грибоедовского стиха, лишил Чацкого всякого права на декламацию, делающую его персонажем из комедии с александрийским стихом, и всегда хотелось, чтобы Чацкий восторжествовал над Фамусовым своими сарказмами и идеями, но научился бы у него говорить грибоедовским, а не алыцестовым языком! К сожалению, этого не случилось ни с одним Чацким ни на одной сцене.



Фамусов — В. Н. Давыдов

«Пустите, ветренники сами, опомнитесь, вы старики» — визжала Лиза Фамусову-Ленскому, а он ей отвечал: — «Почти».

Это было классически-вылепленное слово: оно в точности соответствовало и игривому хохолку на голове и сырной ямочке на лице Павла Афанасьевича. Полусогласие на старость звучало как игривый и игривый стих стареющего Василия Львовича Пушкина; звуковое наполнение слова хотало с залившимся торжеством над его смысловым значением, — и все это говорком, шопотком, почти щипком. Это был словесный щипок, в дополнение к щипку пухлыми ручками, тискающими Лизу. Вся сцена с Лизой была наполнена такими словами, с изумительной социальной и психологической пластикой вылепленными из грибоедовского стиха. Фамусов крался к Лизе, как старый барский кот к мыши: бархатными шажками, чуть ли не с плюшевым мурлыканьем. Он мурлыкал над нею: «Ох, зелье, ба-ловница», как над сырком. Вот тут-то становилось ясно, что так красться и мяукать, так фриволить свое игривое «почти» с руки было только круглой, пшенично-румяной российской физиономии Фамусова-Ленского, а не Арнульф-Фамусову Щепкину, не трианонскому вельможе Самари-на, не петербургскому бюрократу Давыдова и чем более не Мордвинову Рыбакова или масону Южина. У Ленского была здесь глубокая историческая достоверность в каждом движении, в каждом гурманском щипке и тиске, раздаваемом Лизе.

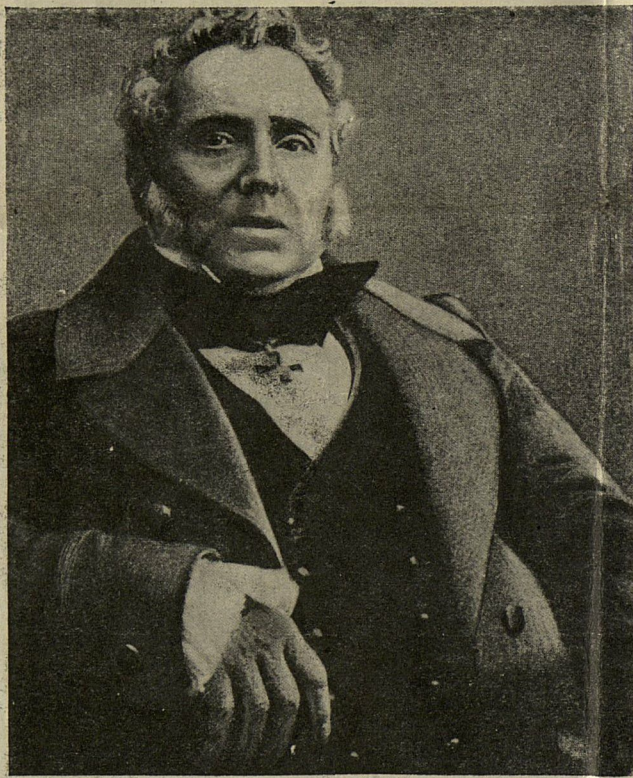
В четвертом действии — с тою же достоверностью и верностью — Фамусов-Ленский кричал на Лизу:

Постой же, я тебя исправлю:

Изволь-ка в избу марш, за птицами ходить.

Это уж был не Василий Львович Пушкин, а душевла-делец, рабозлаз, едва-едва не с плеткой за полой хала-та. В этих двух сценах комедии, начальной и заключитель-ной, Ленский умел с пластической рельефностью сводить крепостные концы с концами — и «барский гнев» и «барскую любовь». Но эти барские «гнев и любовь» у Ленского были гневом и любовью московского барина.

«Московского отпечатка» было мало, повторяю, даже у Давыдова-Фамусова; он не дается вовсе современным Фа-мусовым: если они ищут его, то ищут в нарочитой московской диалектологии. У Ленского «московский отпеча-ток» был вовсе не в диалектологии, хотя у него «ждем князь Петр Ильича» звучало по-исконно-московски: «кнесь Петр Ильича», хотя он произносил «у вдове у док-торши», «страмница». Барская, лениво-сладкая, пухово-особнячная Москва была в самой ритмической лепке речи Фамусова: в ее бархатной медлительности с одними, в ее



Фамусов — А. И. Южин

семенящей поступи с другими (со Скалозубом, например), в ее крепостнической внезапной жесточи со слугами.

В первой сцене с Лизой мягчайший рокоток-шопот Лен-ского подготавливал тонкий комический эффект. Когда Фа-мусов с досадой замечал: «Дался им голос мой и как себе исправно всем слышится и всех слышает до зари», Фаму-сов оказывался прав: он таким бархатнейшим московским го-ворком ловеласничал с Лизой, что «голос его» на деле ни-кому не мог быть слышен, кроме Лизы. Получался неожиданный эффект вранья застигнутых врасплох любовников.

В знаменитом монологе-концовке первого действия:

Что за комиссия, создатель,
Быть взрослой дочери отцом, —

Ленский давал полный простор неповторимо-личному в Фамусове: это говорил озабоченнейший родитель. Говорил себе под нос, но с такой опасливой заботой, что даже сму-щал слушателя: чего ж уж так заботиться из-за пустяков? Загадка разъяснялась в конце четвертого действия, когда Фамусов застаёт Софью с Чацким в сенях:

Дочь, Софья Павловна! Страмница!
Бесстыдница! Где? С кем? Ни дать, ни взять она
Как мать ее, покойница жена:
Бывало, я с дражайшей половиной
Чуть врозь, — уж где-нибудь с мужчиной.

Ленский с удивительной психологической правдивостью и здесь соединял конец с началом. И этим — как ни один из виденных мною Фамусовых — обрисовывал семейный быт Фамусовых: в Софьюшке опасался он найти повторе-ние «дражайшей половины».

Первая сцена второго действия раскрывала другую сто-рону в Фамусове: его, так сказать, прикладную филосо-фию, Ленский заставлял поверить, что у Фамусова на уме не только софьюшкины женихи, казенное место, сара-товская деревня, Максим Петрович, «княгиня Марья Алек-севна», но и кое-что другое:

Ох, род людской! Пришло в забвенье,
Что всякий сам туда же должен лезть,
В тот ларчик, где ни стать, ни сесть...

«Охал» он здесь очень искренно, достаточно сокрушен-но и с немалым страхом: а вдруг припекут на том све-те за то, другое, пятое, десятое. Я не припомню, чтоб другие актеры в этой роли обращали внимание на эту чер-ту: или не обращали, или не удавалось им обратить вни-мание зрителя. А между тем эта черта историческая у того поколения вельмож, полувельмож, бар и полубар, ко-торое в юности напугано было пугачевщиной, «грешило» много и на нижегородский и на французский лад, не прочь было посмеяться вольтеровым «острословиям», но чертей побаивалось и готово было откупиться от них какой-ни-будь пустошью Ивашево, жертвуемой такому-то архиман-дриту с братией на помин души. В своем «размышлении» над записью «в четверг я зван на погребенье» Фамусов в сущности повторял «размышление» всего своего класса и поколения, классически выраженное Державиным:

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мецкерский, ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился...

Но заставлял поверить Ленский в это погребальное со-крушение Фамусова — опять с исторической верностью — именно только на секунду: тотчас же с несокрушимым опти-мизмом барственно-служилой пошлости он утешался:

Но память по себе намерен кто оставить
Житьем похвальным, вот пример:
Покойник был почтенный камергер и т. д.

Ленский кончал монолог: «я должен у вдове, у док-тор-ши крестить», с такой задорной игривостью, с такими сме-хунчиками, бегающими в блудливых глазах, такое что-то делал пальцами у себя под носом, производил такие вы-числения указательным и безымянным пальцем, что зрите-лю не оставалось сомнения, откуда у Павла Афанасьевича такие точные сведения:

Она не родила, но по расчету
По-моему: должна родить.

Приезд Чацкого гасит эту веселость и игривость. Лен-ский сразу сох, застегивался на все пуговицы, и в моно-логе о дядюшке Максиме Петровиче превращался в на-стоящий столп отечества. Это была вершина драматургичес-кого мастерства, скульптурной чеканки слова и ритмико-интонационного богатства речи. Было три степени елебно-надменной почтительности в его речи. Первая степень — «мы, например» — высоко, но есть и выше: «покойный дядя» — очень высоко, но есть и выше очень высокого: «при

государыне служил Екатерине». Это был двойной курсив в интонациях: речь умедлялась, «в зобу дыхание спиралось», голос у Ленского уподоблялся горностаевой опушке екатерининской порфиры: так был мягок и нежен!

«Был Высочайше пожалован улыбкой» — у Грибоедова в рукописи писано с большой буквы и подчеркнуто; так печатались царские имена и титулы в недоброе старое время не только указах, но и в обычных книгах. Ленский сохранял в речи этот официальный курсив; мало того, оттискивал его с какой-то особой нежностью. И помещичья нежность и дворянское благоговение были понятны: в монологе, обозначенная этими интонациями, паузами, замираниями дыхания, проходила сама «казанская помещица», дворянская царица-благодетельница Екатерина. Это было торжество живого слова и мимики: у Грибоедова Екатерина только помечена, у Ленского она жила так, как жила в крепостнической дворянской легенде. «Изволили смеяться» — в этом было целое откровение благовойной социальной влюбленности.

Век при дворе, да при каком дворе!

Тогда не то, что ныне,—

При государыне служил Екатерине.

Тут Ленскому удавалось выразить столько откровенной сословной благодарности укротительнице Пугачева, вместе с прямым упреком к «тому, что ныне», — что интонации Ленского делались историческими, так, вот именно так брызжали в 1811 г. на Сперанского в московских гостиных и так, непременно так словословили «мамушку Екатерину».

Самый рассказ о низкопоклонстве Максима Петровича Ленский вел с удивительной, почти цинической, но вместе и простодушной простотой. В конце монолог превращался в настоящее похвальное слово Максиму Петровичу. Ленский вел его совершенно иначе, чем обычно его ведут. Обычно Фамусова заставляют убеждать Чацкого, доказывать Чацкому, вот-де кто таков Максим Петрович и вот что он может. Сообразно с этим у рассказчика — за нарастанием вопроса: «Кто... кто... кто...?» — следует, с подчеркиванием двух пауз, внушительный медлительный ответ: «Максим Петрович».

У Ленского было наоборот: рассказ он вел в непрерывном потоке интонационных наращений и повышений пафоса речи. Фамусов вовсе не убеждал Чацкого и не имел к тому ни желаний, ни нужды: значение и величие Максима Петровича представлялось ему самоочевидным, ясным, как дважды два четыре; он в своей речи — в пику молодому поколению — лишь взбирался с торжеством на высоту похвального слова вельможному дядюшке. Все эти «кто? кто? кто?» — были у Ленского лишь риторическими вопросами, на которые тут же сам оратор, без всяких паузных замедлений и выжиданий, спешил ответить так, что вопрос подгонял ответ, а ответ подгонял новый вопрос, — пока, наконец, весь великолепный поток речи не завершался величественным, торжествующим, широчайшим, во весь голос, во все лицо, во всю фигуру: «да», — и резким, бездонно-ироническим, жесткопрезрительным вызовом к молодому поколению:

Вы, нынешние, нутка!

Натиск на Чацкого в конце монолога бывал у Ленского так велик, так самоуверенно-упорист и стремителен, что каждому Чацкому из игравших с Ленским требовалась очень большая пауза, чтобы начать свой ответ:

И точно начал свет глупеть...

Во время этой паузы Ленский перестраивал лицо на устало-настороженную, кисло-сухую мину, давая изумительную по живости мимическую вариацию на тему «Мели, Емеля: твоя неделя». Он только четверть уха отдавал на слушание того, что говорил Чацкий. Но вот в его лице дергалась какая-то жилка, и ухо начинало слушать уже целиком. То, что говорил Чацкий, было так крамольно, что скоро ухо звало себе на помощь второе ухо, морщился лоб и, как бы против воли, Ленский-Фамусов, — не без некоторого удивления, как это при нем, племяннике Максима Петровича, могла оказаться такая пакость, — наконец восклицал:

Ах, боже мой! Он — карбонарий!

Вскрикнул и стал слушать Чацкого. Чацкий — слово, он — вывод из этого слова. После вывода: «Да он властей не признает», — Ленский резко менял интонацию и темп речи: словно в комнате появился кто-то третий, из некоего охранительного учреждения, и он подавал реплику этому третьему, совершенно с ним солидаризируясь:

Строжайше! Запретил я этим господам

На выстрел подъезжать к столицам.



Фамусов — К. Н. Рыбаков

Затем две реплики опять Чацкому, и одна: «Вот рыскают по свету...» — опять третьему. Каждый ответ Чацкого усиливал мимическое беспокойство Фамусова. Во всей фигуре проступали негодование, страх и оглядка на третьего; не услышал бы, не приметил бы, что это говорится под кровлей «управляющего казенным местом». Сначала Ленский-Фамусов отодвигался от Чацкого только движением лица, каким-то пугливо-сторожим отвратом глаз, презрительным морщением носа, шевелением губ, потом плечом, потом поворотом туловища, потом каким-то таким движением корпуса, что полкресла оставалось свободно: нейтральная полоса — карантин — между ними и заразой Чацкого. Потом и этого уж мало: Ленский начинал тихонько отодвигаться с креслом от Чацкого, заткнув уши и отстреливаясь от его вольнодумств негодующей скороговоркой. Закрыв глаза, будто от Пугачева, в состоянии крайнего испуга, в карантине ушей, глаз и отдаляющегося кресла, вопил под конец не своим голосом: «Не слушаю, под суд». Это был настоящий беспардонный вопль трусливейшей благонамеренности верноподданного холопа, вопль, который после 14 декабря с большим удовольствием услышал Николай I от многих отцов декабристов!

В знаменитое заключительное восклицание Фамусова при докладе о Скалозубе: «А? Бунт? Ну, так и жду содома», Ленский вкладывал столько почти непритворного ужаса, что разоблачалась подоплека этого барина: что у храброго на уме, то у трусливого на языке. Хороша московская дворянская тишь да гладь да божья благодать, а все-таки хоть во сне, хоть в припадке страха пред завиральными идеями, «бунт» нет-нет да и напомнит ему о себе.

Очнувшись, Фамусов просил Чацкого «остеречься» при Скалозубе с такой уверчивой ласковостью, нарочитой благожелательностью, с какой просят заведомого душевнобольного или неисправимого пьяницу, буяна.

Этим тоном просьбы Ленский подготавливал свою реплику на балу при объявлении Чацкого сумасшедшим:

Я первый, я открыл...

Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет...

Вся эта сцена с Чацким была единым драматическим действием, изумительным трюком в комедии. Тут мимика была не только у лица, но и у речи; тут пластика была не у одних рук, но и у слов; тут глубочайший трагический ритм был во всем. Это был предел драматиче-



Фамусов — А. П. Ленский

ских возможностей в данном драматургическом и сценическом материале.

Необыкновенно сытым московским тоном, неторопливо додумывая и хвастливо-патриотическим вел Ленский рассказ Скалозубу о Москве: «Вкус, батюшка, отменная манера». Это был шедевр московского патриотизма, что-то от Сергея Глинки, от «московских элегий» Михаила Дмитриева, от мемуаров какого-нибудь звездного из Старой Конюшенной: теплое, ленивое, хлебосольное — и чванное. Казалось, полый этого московского халата на гагачьем пуху Фамусов прикрывал беспокойного Чацкого от арапчьева Скалозуба. Когда прикрыть не удавалось, он с великой кислотой представлял полковнику «Андрея Ильича покойного сына», — единственное право, которое Чацкий в глазах Фамусова имел на представление полковнику Скалозубу. Во время монолога Чацкого «А судьи кто?» Ленский жмурился, как кот, попавший в беду, делал Чацкому уморительно-серьезные «предупреждения» кислыми гримасами и суровым вращением глаз, ерзал на кресле и, в конце концов, обращался в бегство с таким пожатием плеч в сторону Скалозуба, как будто хотел сказать: «Сил нет, — как верноподданный больше не могу с выносить вздор, а вы, ваше высокоблагородие, как извольте-с».

На балу Ленскому отлично удавалось хлопотливое окликанье Скалозуба и представление его как будущего родственника Хлестовой, и настоящая злость, едкая и вредительская, звучала в его отзывах о Чацком в конце действия.

В последнем действии — полусонный, злой, усталый за день от беспокойств семейных, от пикировки с Чацким, от скандала на балу — Фамусов терял у Ленского все оттенки добродушия и благоволенности. Дочь он отчитывал, не чинясь, с почти циничской оглядкой на «покойницу-жену», на Фильку зычал зубодробительной скороговоркой, на Чацкого изрекал анафему в прямом иступлении бесстыдства, точно публично изрыгал «слово и дело» сразу всем — сенату, министрам, государю. Это был взрыв ненависти, хорошо подготовленный всем течением пьесы, всем социальным существом Фамусова.

Один прославленный артист, решив, что Фамусов прежде всего чиновник, а потом уже барин, восклицал как барин: «и оглашу на весь народ», и как знаток процессуальных ходов по-чиновничьи размышлял вслух: «в сенат подам, министрам, государю», перебирая инстанции, по которым пойдет донос — прошение о Чацком. Это было верхом надуманности. У Ленского, наоборот, не было ни ноты такого холодного мудрования над ролью; его детали

были поразительны по историко-психологической верности существу роли. «Государю» — он заканчивал на высокой ноте последнего негодования и решительной злости. И с такой же высокой ноты, только противоположного пафоса, Чацкий начинал свою последнюю отповедь: «Не образумюсь, виноват». После «Карету мне, карету», — Ленский выдерживал одну из тех длительных пауз, на которые отваживаются немногие из актеров, словно давал Софье, Лизе и даже всей толпе слуг вникнуть во всю нелепость речей Чацкого, словно хотел дождаться последнего их отзвука, и с величайшей самоуверенностью делал окончательное заключение:

Ну что? Не веришь ты, что он с ума сошел?

Со слезливостью балованного жизнью эгоиста корил он Софью:

А ты меня решила уморить?

Моя судьба еще ли не плачевна?

И вдруг ему всплывал на ум последний ужас тупого раба молвы:

Ах, боже мой, что станет говорить

Княгиня Марья Алексевна?

Это был истый стон «бессмертной пошлости людской», страшный в своей тупости, всеобщности, неистребимости. Это стоило заключительной немой сцены в «Ревизоре». «Княгиня Марья Алексевна» разрасталась у Ленского до величьи настоящего ревизора, о коем возвещает жандарм.

Предложенная беглая запись дает лишь тень тени того огромного впечатления, которое из года в год, все обновляя, обогащая и вместе с тем упрощая роль, давал Ленский в Фамусове. Впечатление это было так велико, что когда, еще в 80-х годах, К. Н. Рыбакову предложено было режиссурой Малого театра дублировать Ленского в роли Фамусова, он наотрез отказался: он считал себя недостойным. И в 90-х, в 900-х годах Ленский играл без дублеров: вокруг его исполнения Фамусова в Малом театре был всегда почет расстояния; никто не считал себя вправе перешагнуть через него. Когда Ленский умер, то роль Фамусова долго оставалась вакантной, тогда как некоторые другие роли его в тот же сезон нашли заместителей. Лишь в 1911 г. К. Н. Рыбаков решился, наконец, выступить в Фамусове. И труппа и вся театральная Москва знали, что он принял роль «как послушание» — по выражению Н. Е. Эфроса. Заслуженный артист, большой мастер, он волновался на первом представлении, как провинциальный юноша-дебютант на столичной сцене. Это волнение понятно: в Москве играть Фамусова после Ленского было так же страшно, как Орлеанскую деву после Ермоловой.

В 1906 г. «Горе от ума» поставил Художественный театр, и Фамусова сыграл Станиславский. Когда А. П. Ленского спросили, что он думает об игре Станиславского, он развел руками и с виноватой улыбкой добродушно промолвил: «Что ж мне сказать? Константин Сергеевич все делает наоборот, чем делаю я...»

Мы смотрели «Горе от ума» у художественников, восторжались режиссурой, пленялись стильной обстановкой и костюмами, радовались на Чацкого (Качалов) и... думали: «Ах, если б сюда Фамусова!» Потому что Фамусова не было; был «изворот Ленского». И дослушав Чацкого, досмотрев обстановку дворянской Москвы 20-х годов в Художественном театре, шли смотреть Фамусова в Малый. Когда умер Щепкин и роль горюничего осиротела, ее последовательно играли Пров Садовский и Самарин, и оба — один гениальный, другой высокоталантливый — артисты признавали, что играют его по-Щепкину и иначе играть не могут. Играть Фамусова по-Ленскому при жизни Ленского было, конечно, невозможно. Станиславскому не оставалось ничего другого, как играть «наизворот». Лишь через много лет, едва ли не в последнее возобновление «Горе от ума» 1925 г. Станиславскому удалось уйти от этого «изворота» и дать что-то свое в Фамусове. Но и это «свое» ни в какой степени не заменило Фамусова Ленского, как не заменили его — по-своему интересные — Фамусовы К. Н. Рыбакова и А. И. Южина. «Свое» во всех трех случаях давалось с помощью построения роли по принципу: *pars pro toto* (части вместо целого); как в гриммах, так и во всем сценическом замысле, все три Фамусова были односторонни. За четверть века Москва еще не видала Фамусова в той совершенной полноте воплощения, в том живом существе его социологии, психологии и быта, в каком давал его Ленский. Фамусов словно не дается в руки даже самым выдающимся актерам современности; он не дается в руки и такому актеру-протоге, каким был С. Л. Кузнецов; покойный артист честно признал это и не выступал в этой роли. Ленскому Фамусов так «дался», что в шутку иногда его спрашивали, уж не

родственник ли Александр Павлович Павлу Афанасьевичу?

С глубокой жалостью думаю, что этого Фамусова не довелось видеть советскому зрителю. В 90-х—900-х годах Ленского-Фамусова высоко ценили эстетически отдавали должное психологической правдивости и бытовому блеску созданного им образа, но историко-социологическую монументальность его Фамусова могло бы по-настоящему оценить только наше время: социологическая трактовка роли была у Ленского жизненно-действительна, и эту ее действительность мог бы почувствовать во всей полноте зритель, рожденный революцией.

В галерее Ленского Фамусов был образом огромной социальной емкости. От него шли другие образы барина. В 1890—90 годах Ленский дал последовательную историческую галерею русского барства: Хазиперов («Отрезанный ломоть»), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты»), Лыняев («Волки и овцы»), Дудукин («Без вины виноватые»), князь Дубецкой («Закат» Сумбатова), Черемисинов («Дело жизни» Тимковского) и др. Все это — внуки и правнуки Фамусова — дети своего времени, своего класса, спускающегося под гору истории. Крепостник Хазиперов, реакционный болтун Мамаев, вздыхающий по крепостному праву (60-е годы); ленивый сибарит, либеральный земец 70-х годов Лыняев; губернский меценат Дудукин (начало 80-х годов); «кающийся дворянин», народник «малых дел» Черемисинов (80-е и 90-е годы); ветшающий *bon vivant*, разваливающийся *gamoli* князь Дубецкой (90-е годы) — все они воплощены были Ленским с тонкой характерностью и красочной жизненностью.

Ленский в каждой из этих ролей давал изобретательнейшие варианты барственности, легкости и тусклости заката класса. Почти не прибегая к приемам сценического сатирика, он широко и смело пользовался всеми красками своей емкой палитры, но выдерживал роль в строгой тональности основного цвета: иронии, грусти, добродушной усмешки, легкого сожаления. Густо комический, нелепо-глупый Мамаев, изрекавший прописных истин фамусовских времен, взятый в манере густого жанра масляной живописи, был так же правдив и ярок у Ленского, как честный неудачник из народничающих помещиков Глеб Черемисинов, зарисованный с акварельной мягкостью в тоне прощающего сожаления, чуть-чуть обостренного легкой полуиронией.

Из комического репертуара А. П. Ленского вспоминаю сержанта Питера Тизля в «Школе злословия» Р. Шеридана (1902 г.). Когда-то под именем Досажаева это была любимая роль Щепкина: он играл ее в русской перелицовке этой классической английской комедии. Ленский играл толстого ревнивца, английского «нравоучителя» на манер Мамаева, с сочностью старого фламандского мастера: с густым комизмом, с жирной плотностью красок. Его жизнерадостное сценическое полотно было покрыто благородным серебристым лаком; краски не кричали и не шумели, а слагались в мягкую и живую гармонию красного, желтого, зеленого.

Как незабываемая комическая миниатюра вспоминается роль Бурдюкова в «Тягбе», в юбилейном гоголевском спектакле (1902). Негодующий на «стаметовую юбку», полученную в наследство, косякастый степняк-помещик был набросан Ленским с добродушным изществом П. Соколова в его акварелях на темы «Мертвых душ» (по силе и прочности рисунка это была работа Павла Федотова в его лучших вещах).

Ленскому пришлось несколько раз сыграть в эту пору и городничего, — в прекрасном оригинальном гриме и со многими интересными деталями. Подобно Рыбакову в Фамусове, Ленский считал, что городничий ему не по плечу, что он недостойн его играть после Макшеева, что ему нужны еще годы работы, чтобы овладеть ролью. К величайшему сожалению зрителей, Ленский настоял на том, чтоб роль передали другим исполнителям.

Я пишу не характеристику Ленского¹ как актера, а только набрасываю воспоминания о нем. У меня поэтому есть право не приводить параллелей, не делать выводов

и тем паче не определять место А. П. Ленского в истории русского театра.

Ленский был артист в более широком смысле слова, чем драматический актер обычного типа.

Отличный рисовальщик, талантливый скульптор, он был высокообразованным человеком, тонко понимавшим музыку и обладавшим настоящим литературным дарованием: его неоконченные воспоминания — шедевр мемуарного искусства. Каждое из этих добавочных, так сказать, искусств шло у Ленского на потребу главному, актерскому. Скульптор, Ленский был великолепным пластиком на сцене; никто из его сверстников по Малому театру не умел с таким тонким изществом, с такой верностью стилю носить костюм, как Ленский. Рисовальщик, он создавал себе незабываемые гримы и эскизы костюмов. Тонкий ценитель музыки (о том свидетельствуют его письма к А. С. Аренскому, по его просьбе писавшему музыку к «Буре» Шекспира), он чутко и музыкально чувствовал ритмы речи. Человек с высоко развитым литературным вкусом, он был особенно внимателен к литературным ценностям сценического текста (что такая редкость у актеров и режиссеров). Он был прекрасный режиссер, особенно любивший работать с молодежью, автор замечательных театральных макетов. Эта сторона деятельности Ленского вовсе не оценена. Я напомню только один факт. Все постановки драматической «Снегурочки» А. Н. Островского — и первая московская в 70-х годах, и петербургская в 900-х годах с Комиссаржевской в роли Снегурочки, и постановка Художественного театра, не перешедшая за предел сезона 1900—1901 гг., и новейшая постановка Малого театра (режиссура П. М. Садовского), — все не имели сколько-нибудь прочного успеха, создавая даже легенду о несценичности драматической «Снегурочки». В истории русского театра осталась одна действительная удача с драматической «Снегурочкой», — это постановка А. П. Ленского в московском Новом театре (1900 г.). Она выдержала множество представлений и в этом, и в следующих сезонах и была волнительно свежа и радостна.

Ленский был и учителем актеров, давшим русской сцене целый питомник талантов, донные радующих зрителя.

Но этот артист, имевший, казалось бы, право на самую высокую оценку зрителей, делал все, чтоб уклониться от нее, избавиться от всех ее форм и проявлений. Ленский первый восстал против аплодисментов и вызовов среди действия. Его вызывали, ему рукоплескали, а он молчал и ждал, когда кончат. В конце концов, он добился права играть и не кланяться среди действия, — права, которое казалось даже его товарищам чуть ли не предательством актерских интересов и привилегий. До возникновения Художественного театра Ленский был уже убежденным противником вызовов и актерских выходов к публике и после отдельных действий. Он, любящий Москву, в последнее десятилетие отказывался от бенефисов, считая их вредными для артиста и театра в их внутренней независимой деятельности.

Всеми этими противлениями вековым актерским и театральным традициям Ленский нажил себе много недоброжелателей. Его часто не понимала и публика. Вспоминаю: бывало всем театром вызывают его упорно, искренно, горячо, благодарно. Он не выходит. Вызовы усиливаются. Наконец, покажется, непременно с другими, вежливо, но холодно поклонится и уйдет. Помню, как это огорчало нас, молодых театралов.

Но это же делало его особым, совсем отдельным от остальных актеров.

В Ленском всегда и всеми чувствовалась независимость, даже величие взыскательного художника. Ленский был великим художником, отстраняющим от искусства все, что не принадлежит к нему, и отдающим искусству все, что ему может служить в славу и силу. Театру он принес в жертву всего себя в том непреходящем и великом, что было в нем, человеке, художнике и гражданине, а не в том суетном и малом, что есть в каждом из нас. Недаром его любимым местом из Пушкина были строки:

Служенье муз не терпит суеты —
Прекрасное должно быть величаво.

¹ Ленскому как актеру трагедии я посвящаю особую статью.