

4 1936г.

17



С. Мокульский

Н. Ф. Монахов

НАРОДНЫЙ артист республики Николай Федорович Монахов был одним из самых замечательных и своеобразных талантов советского театра. Монахов прошел исключительно большой и разнообразный артистический путь. На одном конце этого пути мы находим дореволюционного садового куплетиста, легко переходящего с открытой эстрады Зоологического сада на подмостки шикарных кабаков царской России, именуемые кафешантанами. На другом конце этого пути мы видим одного из самых серьезных, вдумчивых и взыскательных мастеров советской драматической сцены. В промежутке — четыре десятилетия упорного труда, исканий, учебы, медленного восхождения со ступеньки на ступеньку в направлении большого, подлинного, монументального театра, работать в кото-

ром было затаенной мечтой Монахова с самых юных лет.

Уже из сказанного видно, сколь необычна артистическая биография Н. Ф. Монахова. Без преувеличений можно утверждать, что ни один из ныне живущих и работающих на подмостках советского театра актеров не может похвастать такой биографией.

Принципиально важно для нас то, что этот замечательный артист, создатель незабываемых образов короля Филиппа в «Дон Карлосе», Юлия Цезаря, Шейлока и Ричарда III, озорного Труффальдино в «Слуге двух господ» и, наконец, целой галереи образов советских людей и большевиков в пьесах наших драматургов, — что этот замечательный артист вышел из подлинно-плебейской среды, не получил никакого систематического театрального и общего образования, и

до всего дошел своим умом, своим громадным и настойчивым трудом.

Принципиально важно для нас также и то, что в своих стремлениях к большому монументальному искусству Монахов, актер-плебей, не встречал в течение первых двадцати с лишним лет своей деятельности почти никакой поддержки ни со стороны товарищей по искусству, ни со стороны руководителей театров, ни со стороны тогдашней театральной прессы и театральной общественности. Большим драматическим артистом сделала Монахова только пролетарская революция, только исключительное отношение к искусству и его работникам в нашей стране.

Действительно, чем был Монахов до Октябрьской революции? Мы упоминали уже о его эстрадных дебютах, о его трудной работе на кафешантанских подмостках, представлявшей постоянную войну с антрепренерами-кабатчиками и их клиентами-зрителями. Когда юный Монахов, выступая на кафешантанной эстраде, пытался собственными силами «вразумлять» скандалящих зрителей с помощью специально припасенной для этой цели басни «Осел и дубина», то антрепренеры шантанов его же еще распекали за то, что он оскорбляет «хорошую публику», и подчас расторгали контракт с беспокойным, неуживчивым куплетистом.

Советскому зрителю, привыкшему относиться с вниманием и любовью к эстраде, как к вполне законному и полноправному виду театрального искусства, просто не понять, что представляла собой дореволюционная эстрада, как далеко она отстояла от «настоящего» театра и как трудно было актеру-плебею, выходя из низов, сыну ламповщика и прачки, каким являлся Монахов, вырваться из болота тогдашней эстрады и стать настоящим актером.

Эстрадник того времени, наряду с циркачем, это была, конечно, «чёрная кость», с которой актеры «белой кости» настоящих драматических или оперных театров считали зазорным даже поддерживать какое-либо общение. Эстраднику того времени стать актером драмы было почти так же трудно, как рядовому солдату стать генералом. Между ними была непроходимая пропасть. Потому стремление к драматическому театру, которое юный Монахов испытывал с первых же дней своей актерской работы, казалось просто несбыточной мечтой. И если куплетисту Монахову не было пути из кафешантана в драматический театр, то в оперетту он мог проникнуть; правда, тоже с известным трудом, при наличии большой настойчивости и большого дарования. Монахову было не занимать ни того, ни другого. В 1904 году бывший эстрадник начал работать в оперетте.

В оперетте Монахов развернул во всю ширь свое замечательное комедийное дарование. Очень скоро, в силу своего природного дарования, развитого беспрестанной

135

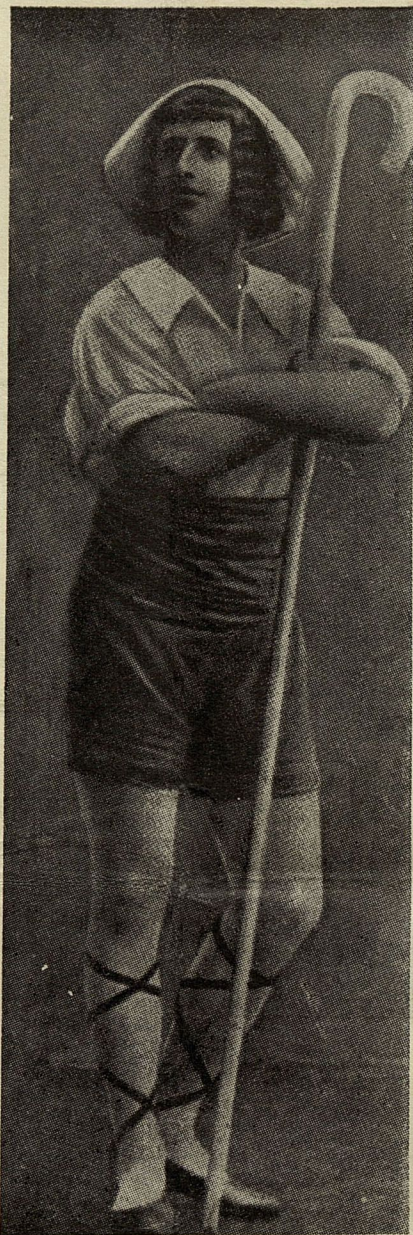
учебой, упорной работой над усовершенствованием своих выразительных средств — голоса, мимики, жеста, движения — Монахов выдвинулся в ряды первых русских опереточных актеров. Все, видевшие его в оперетте, помнят, каким исключительным актерским обаянием обладал этот актер «веселой сцены». Уже один из первых его критиков писал о нем: «Когда Монахов на сцене, сцена как бы по волшебству принимает праздничный, ликующий вид». Опереточный актер и особенно актриса обычно работали, полагаясь только на свое обаяние. Так поступали такие корифеи дореволюционной оперетты, партнеры Монахова, как Вавич или Шувалова. От этих своих товарищей Монахов всегда отличался громадной, долгой, упорной работой.

Монахов пришел на сцену, как и раньше на эстраду, без всякого актерского образования. Он был типичным самородком-самоучкой, какими обычно бывали в то время талантливые актеры, вышедшие из низов. Он ничего не знал, ничего не умел, и до всего был вынужден доходить собственным умом и собственным художественным инстинктом. Но Монахов стал уже в оперетте настоящим большим мастером именно потому, что рано осознал все громадное значение театрального мастерства, весь вред актерской «стихийности». Монахов долго и упорно работал над культурой слова, он долго учился двигаться по сцене, придавать гибкость своим членам, подавать звук и экономить голос.

Нелегко было актеру дореволюционной оперетты работать над собой, учиться, искать все новые выразительные средства, бороться за повышение своего актерского мастерства. Главным препятствием являлась исключительная некультурность актерской среды, в которой работал Монахов. Опереточные актеры того времени были типичной ботемой. Они ничего не читали, ничем не интересовались, кроме карт, бегах, скачек, ресторанов, кутежей, нарядов и т. п. Даже в лучших опереточных труппах, в роде трупп Тумпакова, Щукина, Брянского, в которых работал Монахов, считалось дурным тоном учить роли. Монахов был подлинно «белой вороной» в этой среде. Его считали неисправимым и забавным чудачком.

Между тем именно в этом неустанным труде Монахова лежали тенденции его дальнейшего художественного развития. Только потому, что Монахов был настоящим энтузиастом актерской работы, только потому, что он отрицал стихийность, неряшливость, халтуру, только потому, что он всегда работал по строго разработанному плану, ставя перед собой все новые и все более сложные задания, только в силу этого он мог преодолеть ограниченность и скудость опереточного жанра.

Однако одной творческой самодисциплины и организованности было



Н. Ф. Монахов в роли Пиппо в оперетте «Красное солнышко».

для этого недостаточно, как недостаточно было и природного актерского дарования. Требовалось нечто большее: требовалось осознание театра как средства отражения объективной действительности. Сила Монахова, как опереточного актера в том и заключалась, что он вступил на путь реалистического творчества, что он сделал борьбу за жизненность, правдивость, реалистичность создаваемых опереточных образов основным лозунгом своей работы.

Трудности, встававшие на его пути в этой области, были исключительно велики. Трудность заключалась прежде всего в том, что старая оперетта была царством штампов, что все опереточные актеры обычно пользовались схематическими масками, подчас уходившими далеко в глубь прошлого. Преодолевать этот схематизм можно было только,

осваивая лучшие достижения тогдашнего буржуазного реалистического театра. Таким театром в ту пору был Московский художественный театр. И Монахов стал ярым поклонником и адептом творческих позиций этого лучшего из буржуазных театров дореволюционного времени.

В опереточном театре Монахов пытался делать в меру объективных возможностей то, что Станиславский делал в своем замечательном театре.

В конце концов Монахов явно перерос рамки того жанра, в котором ему приходилось работать. С каждым годом не только у него самого усиливалось давнишнее тяготение в драматический театр, к настоящему идейному репертуару, но и наиболее чуткие из критиков начинали понимать, что «в оперетте он положительно засиделся», как написал в одной статье Юрий Беляев, прибавивший «На настоящую драматическую сцену, — хочется крикнуть ему».

Из этого «крика» нововременского критика ничего, однако, не вышло. Правда, в 1913 году К. А. Марджанов привлек Монахова для работы в организованном им в то время на средства капиталиста Суходольского московском Свободном театре, который по замыслу Марджанова должен был быть «синтетическим», то есть объединить на своей площадке спектакли всех жанров: от оперы и драмы до оперетты и пантомимы. Монахов сыграл в Свободном театре роль дьячка Афанасия Ивановича в опере Мусоргского «Сорочинская ярмарка» и роль чтеца в китайской пьесе «Желтая кофта». Но через год Свободный театр закрылся, и Монахову пришлось снова вернуться в опустыленную ему оперетту.

Так еще несколько лет тянул лямку лучший русский опереточный актер. И только бурное театральное строительство, начатое советской властью, дало ему наконец возможность осуществить свою заветную мечту о работе в настоящем драматическом театре. Монахов пришел во вновь организованный в красном Питере Большой драматический театр не гостем, а хозяином, полноправным членом актерского коллектива этого нового театра, в котором он сразу занял то положение, на которое ему давали право его прежние художественные достижения.

Дебютировал он в новом театре в роли короля Филиппа в шиллеровской трагедии «Дон-Карлос». Это было смело: опереточному простаку начать работу в драме с самого трудного из всех существующих сценических жанров — с трагедии. Не один зритель, отправляясь на памятный спектакль 15 февраля 1919 года, которым открылся Большой драматический театр, испытывал опасение, что Монахов берет не за свое дело. «Но все сомнения, — писал А. В. Луначарский после премьеры, — рассеялись при первых, можно сказать, словах, произнесенных Монаховым. Как это не собы-

тие! Я скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени трагических актеров, которые я мог бы легко поставить рядом с Монаховым, каким он показался мне в этой роли».

Монахов сразу завоевал всех зрителей своей первой же драматической ролью. Рождение нового советского драматического театра явилось также рождением нового замечательного драматического актера, который мог родиться таким путем только при советской власти.

Дальнейшие актерские достижения Монахова, как драматического актера, уже развернулись на площадке Большого драматического театра, с которым он крепко связал отныне свою актерскую работу. Достижения эти у всех на виду.

Став драматическим актером, Монахов развил дальше и углубил свои давнишние реалистические установки. Как в классическом, так и в советском репертуаре он проводил четкую реалистическую линию, обнаруживая открытую враждебность ко всем антиреалистическим и антипсихологическим течениям в актерском искусстве. Он в равной мере был чужд и актерам-эмоционалистам романтического толка и новейшим течениям в области условного театра. Его художественная платформа совпадала с установками МХАТ, и из всех режиссеров, работавших в Большом драматическом театре, по-настоящему близкими ему были только два режиссера мхатовского толка — А. Н. Лаврентьев и А. Н. Бенуа.

Однако был ли Монахов актером чисто мхатовской школы? На этот вопрос приходится дать отрицательный ответ, несмотря на все симпатии Монахова к этой школе и несмотря на его давнишний дружеский контакт со Станиславским. На самом же деле в Монахове, игравшем Филиппа и Распутина, Труффальдино

и Рузаева, Егора Булычева и Ричарда III, жило множество актерских навыков и традиций, унаследованных им от его дореволюционного прошлого. Так, в обывателе из «Бунта машин» А. Толстого можно было усмотреть приемы Монахова — эстрадника, куплетиста, «разговорника», точно так же как изумительный монаховский Труффальдино в «Слуге двух господ» унаследовал всю технику Монахова — опереточного актера. Та импровизация, которая отличала игру Монахова в гольдониевской комедии, издавна была свойственна опереточной работе Монахова. Равным образом и роль Ивана Бабичева в «Заговоре чувств» Олеши велась Монаховым в напевном стиле, напоминающем манеру старой мелодрамы, совершенно утерянную актерами реально-психологического театра. Всякая роль строилась Монаховым на музыкально-ритмической основе. Она имела свое особое звучание, свою пластику и темп, которые изменялись в зависимости от движения образа, от вложенного в него содержания. Но игра Монахова никогда не была беспредметной, а музыкально-ритмическое раскрытие образа не приобретало самодовлеющего характера. Монахов всегда оставался строгим реалистом, заинтересованным в раскрытии психологического содержания своих образов. Это роднило его реализм с мхатовским, тогда как музыкально-пластическое решение каждого образа, проведение всякой роли в особой тональности, акцентировка ее ритма вводили Монахова от практики мхатовских актеров.

Монахов отличался от мхатовской школы тем, что являлся одним из немногих у нас подлинно-синтетических актеров. Эта особенность его дарования унаследована им от прежней работы на эстраде и в оперетте и далеко уводит его от стол-

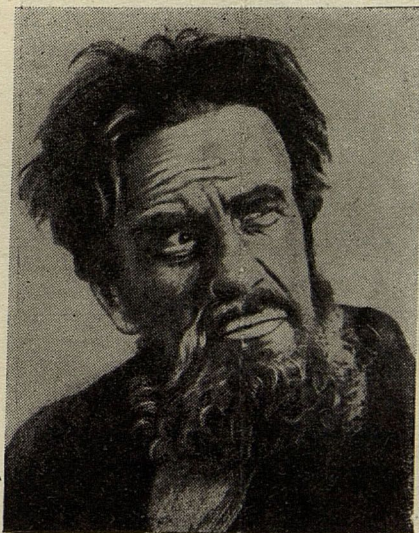
бовой дороги русского бытового театра. Генеалогия монаховского мастерства старше генеалогии актерской бытовой школы. Через оперетту Монахов был связан с традициями синтетического актерского искусства XVIII и начала XIX века. В его искусстве жили отзвуки актеров итальянской комедии дель арте, французской комической оперы XVIII века, старинного водевиля и пантомимы бульварных театров. Но эти старинные традиции не подвергались им стилизации, потому что Монахов был врагом стилизаторского формалистского театра.

Свою синтетическую технику Монахов подчинил уже в дореволюционное время прогрессивнейшему из всех театральных течений буржуазного театра — мхатовскому буржуазному реализму. При этом он воспринял, однако, только здоровые элементы мхатовской школы, отбросив присущее ей преобладание аналитических моментов над синтетическими. Монахов был всегда только попутчиком МХАТ, а не ортодоксальным мхатовцем. Именно потому он создал в советскую эпоху целый ряд монументальных трагедийных и масштабных комедийных образов в пьесах Шекспера, Шиллера, Мольера, Гольдони. Это же сделало его гораздо более гибким актером, легче переходившим на новые общественные позиции и гораздо раньше МХАТ создавшим целую серию образов советских, партийных людей (Годун, Рузаев, Гороян и мн. др.).

Монаховский реализм может быть по справедливости назван синтетическим реализмом. Сочетая лучшие элементы мхатовской школы с лучшими традициями старинного синтетического театра, этот стиль, по-видимому, весьма близко подходил к искомому нашим театром монументальному стилю социалистического реализма.



Н. Ф. Монахов в роли Годуна («Разлом»).



Н. Ф. Монахов в роли Булычева («Егор Булычев и другие»).



Н. Ф. Монахов в роли Ричарда («Ричард III»).