

Войны сопутствуют жизни человечества; войны мировые сопутствуют двадцатому веку. В августе четырнадцатого началась первая мировая. Люди убивали друг друга на неслышанно огромной линии фронтов — от Бельгии, от Франции, выходящих к северным морям, до Балкан, до Кавказа. Русская армия — в окопах Галиции, русская промышленность работает на войну, беженцы из западных областей движутся на восток, приспосабливаются к жизни, обживают Москву, ходят в театры, прежде всего в прославленный Художественный.

В театре — полные сборы, из которых изрядная часть поступает обратно, зрителям, в благотворительные сборы для раненых, для тех же беженцев. Сверхприбыли дает знаменитое дело Алексеевых — на фабрике за Таганкой производят уже не нити для парчи — кабели, проволоку для фронта. Один из директоров — Алексеев-Станиславский имеет долю в этих сверхприбылях... и отказывается от нее, почитая безнравственным обогащаться за счет народной беды.

Чисты улицы, полны витрины (к концу войны витрины оскудеют, очередей же войдут в жизнь надолго), яркие вечерние фонари, в их числе — знаменитые матовые фонарики у подъезда Художественного театра. Материальные дела театра благополучны, по-прежнему заполняются места абонементные, привычные коренным москвичам достаточного материального уровня; в дешевых местах ощутимо меньше молодежи, призванной в армию, достаточно раненых (им — многие бесплатные билеты), военных, беженцев.

Иван Михайлович Москвин играет и играет первую свою роль в первом спектакле Художественного театра — царя Федора, играет последнюю свою роль Прокофия Пазухина, являющего удивительную смесь жадности, широты, тупости, добродушия, отчаяния, счастья. Прокофий загреб отцовское наследство, стал миллионщиком, царем города Крутогорска, в котором слилась реальная Явтка с символическим Глуповым. Равны главным героям москвинские роли-эпизоды: бульварный репортер Голутвин из «На всякого мудреца довольно простоты», нищий щеголь, мечтающий урвать свою долю в богатстве Москвы, всем служающий, всевидящий Загорейский, прячущий за очками острый, расчетливый взгляд.

Прежние спектакли идут и идут, сочетая нестареющие образы и огромную культуру «долготельства». Новые редки. Что-то пробуются, до конца не доводятся, как «Волки и овцы», где Москвину предназначен Аполлон Мурзавецкий. Конечно, между репетициями и вечерними спектаклями он успевает на Скобелевскую площадь, в дом, где дежурят актрисы его же театра.

Художественный театр показывает ранним двухсотым спектакль «Синей птицы» с коварным Котом — Москвиным. В цирке Никитиных на Цветном бульваре идет большой благотворительный концерт: Ермолова читает стихи Апутина, танцует Федорова-2-я; Москвин и Грибунин в гримах и костюмах (дьячок в подряснике, с перевязанной щекой, усатый фельдшер в белом халате) разыгрывают все ту же «Хирургию». Здоровенная рука фельдшера тянет зуб дьячка, рука дьячка хватает руку фельдшера, фельдшер рычит, дьячок вопит, зрители помирают со смеху, средства, вырученные от концерта, передаются на нужды воинов. «В пользу беженцев» должны предназначаться и сцены из будущего спектакля Художественного театра — благо сцены эти написаны в таких точных, таких внутренне-действенных диалогах, что кажутся созданными для подмошток.

Между тем это повесть Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели», которая театру вовсе не предназначалась. Повесть эту еще в молодости своей Станиславский сделал пьесой. Не указав в заголовке имени Достоевского, но в плагiate совершенно неповинный. Просто-напро-

сто цензура, которая всегда и везде наводила страх и жила под страхом, не разрешила инсценировку Достоевского (это в конце века!); поэтому молодой автор сценического переложения указал, что «сюжет заимствован», переименовал Опискина в Оплевкина, Мизинчикова в Пальчикова, и спектакль под названием «Фома» прошел в 1891 году, вызвав всеобщий восторг. Фому Оплевкина-Опискина играл талантливый Федотов-младший, сын знаменитой актрисы. Полковника Костенева-Ростанева играл молодой Алексеев-Станиславский. Играл добродушно-наивного помещика, полковника в отставке. Воплощал гораздо большее, нежели жизнь Ростанева — воплощал Добро, безграничную, прекрасную веру в

(в смысле — добра, мира) и злорадное разрушение идиллии. В жизни найден новый метод уничтожения людей — отравляющие газы ползут по ветру в окопы противника, в окопах спешно напяливают, натягивают резиновые маски — лица становятся чудовищными лицами со стеклянными глазами, с хоботами — дыхательными трубками.

родавку: волнуясь, Фома завивает на бородавке длинные волоски. Режиссер предупреждает, что «штучка» быстро станет штампом. Снова репетируя чаепитие, режиссер вызывает Москвина на новый диалог: «Сегодня вы ушли от излюбленных шуток и виртуозничанья. Что вас питало в сегодняшнем самочувствии?»

Москвин: «Меня сегодня очень

«Я ЗНАЮ РУСЬ,

Бумага все более становится предметом острого дефицита, цены на нее не просто поднимаются, но бегут вверх по лестнице, ведущей вниз; однако книги продолжают выходить, и издательства, начиная новые серии, продолжают серию, давно завоевавшие читателей. Издательство «Искусство» продолжает свои «дороги к прекрасному», приглашает в «города и музеи мира», воскрешает «жизнь в искусстве» — тех, кого прежде называли артистами, подразумевая всех людей искусства. Конечно, среди них — биографии артистов-актеров. Конечно, среди русских актеров славен Москвин. Прошедший с Художественным театром жизнь — прекрасную и трагическую. Оправдавший свою фамилию человек Москвы, Китай-города, проезда Художественного театра, улицы Москвина.

Ивану Михайловичу Москвину посвящается книга Елены Поляковой, продолжающая ее прежние работы — о Станиславском, о династии Садовских, о Николае Рерихе. Предлагаем главу из книги, посвященную спектаклю Московского Художественного театра 1917 года — «Село Степанчиково».



победу добра. И не его была вина, что все попало во власть негодяя, злобного лицемера. Как его предшественник, мольеровский Оргон был уверен, что Тартюф безгрешен, так дядюшка Ростанев уверен, что Фома — правдолюбец, святой, испосланный богом в село Степанчиково.

Для Достоевского в «Степанчикове» — есть два огромных типических характера... вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой». Эти два характера составляют суть нового обращения Станиславского к той же повести. Дневник репетиций нового спектакля начинается его записью: «Господи, в добрый час». Три восклицательных знака. Дата — 11 января 1916 года.

По старой примете, если встать между двумя тезками и загадать желание, то оно исполнится. Участники спектакля загадывали желание, встав между двумя Владимирами. Инсценировку делали Владимир Иванович Немирович-Данченко и Владимир Михайлович Волкенштейн, работник литературной части. Но Константину Станиславскому два Владимира счастья не принесли. Он снова режиссировал спектакль, снова репетировал любимую роль Доброго Дядюшки, сыгранную прежде с такой легкостью и радостью. Пригласил художника М. В. Добужинского, истинного своего сотрудника. Одержимо вел репетиции, как всегда, заражая одержимостью других; актрисы опаздывали на лазаретные дежурства, потому что Константин Сергеевич мог репетировать весь день. Молодой помощник режиссера Валерий Михайлович Бебутов увлеченно записывал репетиции, и сами эти «наблюдения и заметки» стали почти сценическим диалогом, в котором проявились характеры участников, их отношения к событиям пьесы и к событиям реальности 1916 года.

Режиссер может посвятить целую репетицию не только эпизоду — выходу, который в спектакле займет несколько секунд, но диалогу — реплике. И ставит всем актерам задачи исполнительские, сопряженные с днем сегодняшним, войною, с властью над Россией сибирского мужика Распутина, с понятием партий. За этим, в слиянии с этим, «с птичьего полета» видит начала общие, вечные: «Чистая, идиллическая природа, омрачаемая талантом мучителя. Столкновение Божеского и Дьявольского начала (полковник и Фома)».

Прямая борьба переводится в высочайшую категорию. Степанчиково для Станиславского — Россия, Ростанев и Фома — Добро и Зло, начала Божеское и Дьявольское, жажда идиллии

В весьма прохладном фойе Художественного театра борются Зло и Добро, вернее — Злой и Добрый, ибо от «человеческого духа», от обжитости гостиной, от повседневности чаепития актеры не уходят. И Бирман сочетает реальность приживалки с испуленностью, и Асанова ведет Станиславский к Мизинчикову — «гениальному ничтожеству». И, конечно же, в гениальном дуэте сливается работа Станиславского с Москвиным. Актер, как всегда, обживает, обминает роль — дома, лежа на диване, сидя в кресле — под картинами «Мира искусства», словно рождая, бормоча фразы Фомы, делая их своими, принадлежащими «Москвино-Фоме». Какое там время, обеденный перерыв, отдых перед вечерним спектаклем? Актеры слушают — видит дуэт, Бебутов незаметно записывает. Москвин замечает: «Сегодня солнце, и оно почему-то никак не вяжется с моим настроением». Станиславский откликается: «Попробуйте злиться на солнце, что оно светит не вовремя. Пользуйтесь комплексом случайностей и условий». Вдруг, в поисках сквозного действия Дядюшки и своего контрдействия, Москвин предлагает ракурс удивительный, возвращающий к «Царю Федору», к истокам, идеалам, к основам русской жизни: «А может быть, сквозным действием будет искание Правды Божией (Дивный, Дивный Творец) и любовь к природе, как к делу рук Его?».

Станиславский немедленно откликается: «Мы к этому и придем, если не будем понимать идиллию слишком буржуазно. От расширения сквозного действия придем к творческим обобщениям. Играем не «характерные» роли, а образы чувств».

Репетиции превращаются в скрещенные взаимных находок. Станиславский — режиссер всего спектакля, в том числе своей роли, Москвин — исполнитель роли, чувствующий ее в системе всего спектакля, Станиславский — Москвин, словно виртуозы тенниса, не дают мячу коснуться земли, перебрасывают друг другу «хотения», ассоциации, действия, создающие именно «образы чувств». Однажды режиссер предлагает создавать «фиоритуры около голого факта». На «фиоритуры» Москвин неистощим, причем режиссер умеет его и «завети» и сдержать. В сцене чаепития Москвин ищет «ощущение царственности» в нарочитой медленности, в наслаждении допросом дворового мальчишки. Режиссер советует: «Проверьте только, не играет ли вы медлительный разговор вместо того, чтобы почувствовать царственность полуженей». Москвин сагает на щеку бо-

И РУСЬ

поддерживало в самочувствии сознание, что я владыка здесь, что вокруг меня и мухи не летают».

Актер Художественного театра, ансамбля, он ищет соотношения своего героя с другими. Ростанев и всех домашних Фома знает наизусть, а приехавший Ростанев-племянник внушает тревогу. Увидев мальчишку, Фома успокоится: «Ну, этого я съем». «Москвино-Фома» наслаждается свободой, переходами от чаепития к вселенским масштабам: «Сегодня, как никогда, чувствовал сверхъестественную, почти нечеловеческую власть» — это и власть Фомы над людьми Степанчиково, и власть актера над будущим залом. Он будет единственным властелином, потому что снова спектакль будет не равновесием-противоборством «двух огромных типических характеров», но спектаклем одного характера, одного актера. Характера — Фомы Опискина, актера — Ивана Москвина.

Гора не с двумя вершинами — с одной вершиной. Станиславский не сыграл снова любимую роль Доброго Человека, не соединил идеал с реальностью театра, со сроками выхода спектакля. Ростанев играл другой актер, хорошо играл реального отставного полковника в затруднительных обстоятельствах — не больше. Москвин играл не менее реального «приживальщика из хлеба», «выкидыва из общества». И в этой полной реальности, в сморщенном человеке с бородавкой на щеке, с той же неотразимой естественностью — воплощались Злой и Зло, Злой — дорвавшийся до власти, подчинивший всееленское Степанчиково, властвующий над телами и живыми душами. Фома Опискин — Москвин вышел на сцену 26 сентября, открыв двадцатый сезон Художественного театра, сезон 1917/18 года. Первая осень после февраля, после падения российской монархии, третья осень мировой войны. Москвин продолжил в этой роли галерею своих прежних персонажей; Москвин воплотил в новой роли ту стихию Достоевского, которая покоряла в «Братьях Карамазо-

вых». Там была иступленность нищеты, униженности, из которой Снегирев—Москвин мечтал вырвать сына, там была роль-молитва: «Из глубины воззвах к Тебе, Господи...» Здесь, сегодня, в семнадцатом году,—иступленность бездетного, бесплодного, живущего в себе и для себя, из грязи вылезшего в князи — и княжествующего в своем Степанчикове.

Лицо, глаза, фигура, жесты актера в роли Фомы — неузнаваемы. И грима не чувствуется, словно сам человек стал другим: рот растянулся, как у лягушки, не парик — сухие злые волосы разлетелись вокруг сморщенного лица, а справа на этом сморщенном лице выросла пресловутая бородавка.

Вслед за автором спектакль использовал прием, на котором Мольер строил действие «Тартюфа»: экспозиция намеренно, расчетливо, гениально затянута, появление главного героя предваряется его представлением — о нем рассказывают, им восхищаются, его ненавидят. Только в третьей картине спектакля «дверь открылась, и Фома Фомич, сам свою собственной персоной, предстал перед озадаченной публикой...» Началось царство Опискина в Степанчикове, царство Москвина на сцене Камергерского переулка. Пространство и время принадлежали Фоме — Москвину. Он важно выступал перед заезжим петербуржцем, забывшись — бежал привычной семенящей походкой, обмахивался платком, который то вздымался, как знамя, то комкался цепкими пальцами Фомы («холодные и влажные руки», — вспоминал А. Д. Попов, — «штрих», найденный актером на репетициях. Кажется — поиски для себя, как зритель почувствует отвратительную влажность ладони через рампу? А вот чувствовал безоши-

дил очи к небесам, снова грустил о Руси и роде человеческом. Услышав неожиданную реплику по своему адресу: «Он пьян» — прерывал монолог, выдерживал огромную паузу-молчание и вдруг, тонко взвизгнув, выбегал за дверь.

В следующей сцене он был торжественно-скорбен. Сидел в кресле, молчал, смотрел на дядюшку, который протягивал ему толстые пачки денег и ломбардных билетов, уговаривая уехать, обзавестись тихим домиком подалше от Степанчикова.

Эту сцену Москвин много играл в концертах, как и сцену Снегирева из «Карамазовых». Всегда она казалась сценой-импровизацией, так неожиданна была реакция Фомы, так вдохновенно рождалась отповедь дядюшке. «С прибавкой какого-то необыкновенного визга» кричал Фома: «Дай мне их сперва, эти деньги!». Вдохновляясь собственным криком, все возвышал голос, поднимаясь на немислимые высоты пафоса: «Дай мне эти миллионы, чтобы я притоптал их моими ногами, дай, чтоб я разорвал их, оплевал их, разбросал их, осквернил их, обесчестил их!»

Словно сцена-пародия на недавний «надрыз» в «Братьях Карамазовых». Там не мог плакать Снегирев; он задыхался от гнева и нежности к сыну, он топтал деньги рваными сапогами — плакали зрители. Здесь Фома рыдал от гнева и негодования, разбрасывал деньги по комнате (соблюдая авторский комментарий: «Он только помял их, но и то довольно осторожно»), — зал хохотал и наслаждался этим расчетливым беснованием.

Фома — не Тартюф, вожделеющий к чужой жене, скрывающий множественные страсти. У Фомы одна страсть — власть, трон за чайным столом, возвеличение себя. В сцене

разговоры о кризисе, о том, что «художественники» стали «не те» (менее двадцати лет прошло с премьеры «Царя Федора» и «Чайки»). Спектакль — снова на Достоевском! — обозначил новые возможности театра в его отношениях не только с классикой, но с классикой-прозой. Классика литературы стала классикой сценической. Рецензенты писали об исполнении Москвина как о чуде полного перевоплощения. Молодой, сразу значительно заявивший себя Юрий Соболев восхищался прежде всего этой полнотой перевоплощения: «Об исполнении им роли Опискина говорили: «Москвин не похож на самого себя», — этим желая указать на полнейшее отречение артиста от своего «я»... Образ, созданный Москвиным, есть действительно совершенный пример художественного перевоплощения. Надо было впитать в себя душу Достоевского, который не напрасно указывал, что «главный герой» ему несколько сродни, «надо было отка-

ром Ильичом и Россией». С течением времени в отзывах усиливается «опискинское» начало, причем ассоциации распутинские отходят. Автор статьи под названием «Достоевский и современность» взывает к иным параллелям — к «укреплению большевизма в нашем обществе». Ассоциации отвечали злобе дня и позиции зрителя. Опискин в исполнении Москвина был — как король на троне, над залом, над злобой быстротекущих дней. Был абсолютом власти, которая не силою сильна — уверенностью в праве подчинять и подчинением Егора Ильича Ростанева, дуры-маменьки, Фалалея, слуги, Гаврилы, которого Фома заставил изучать французский язык.

В годы гражданской войны Москвин пешком через пол—тогдашней—Москвы шел из своего Савельевского



МЕНЯ ЗНАЕТ!»

бочно. В первом ряду партера. В последнем ряду последнего яруса).

Он произносил длиннейшие монологи, а когда слов не хватало — выкрикивал краткие фразы, визжал, задыхался, хохотал, рыдал от отчаяния и умиления, причем умиление всегда относилось только к самому себе.

Ровно через двадцать лет, беседея с молодыми актерами о «сквозном действии», Москвин вспоминал: «Я помню, как у меня было с Фомой Опискиным... Я в этой роли внушил себе такую мысль: «Хочу быть королем. Хочу быть первым, хочу, чтобы королевское кресло было у меня. Буду делать все безобразия, только бы быть первым». И у меня получился жуткий образ: Фома никого и ничего не признает и прет по своей линии. Его выгнали вон, он вылетел с балкона, попал в овраг, он унижен. А через три секунды, как ни в чем не бывало, он опять хочет быть королем, опять карабкается на трон. Это очень действительно, это можно играть, потому что каждый человек в какой-то степени хочет быть «королем». Каждому это чувство знакомо. Я в пьесе хочу играть лучше всех, значит, я тоже хочу быть королем».

Первый выход Фомы Фомича к чайному столу и был появлением властителя, короля, недавно захватившего трон. Поэтому — не привывшего к ритуалу, к раболепству окружающих и к власти над ними, но властью наслаждающегося, захлебнувшегося в своем могуществе. Власть давала две равно пленительные возможности. Возможность измываться над другим человеком, над дядюшкой или дворцовым Фалалеем. И возможность продемонстрировать себя, наслаждаясь безропотностью собеседника, вернее, слушателя. Речь текла неудержимо, импровизационно, словно сейчас рождалась Москвиным. Слова соединялись в витиеватые фразы, от рассуждений о реальном Фалалее, изнывавшим перед ним, Фома переходил к рассуждениям о мужике вообще, клеймил поэтов, воспевающих незабудочки в то время, как народ пляшет «Камаринского» и предается пьянству.

Воскликнув: «Я знаю Русь, и Русь меня знает!» — плогавый человек зорко оглядывал окружающих, возво-

домашнего праздника, детских именин, Фома так же одержимо утверждал себя, сочетая это самовозвеличение с полным умалением других. Поднимался до экстаза, обличая и унижая любовь Ростанева: «...Из невиннейшей доселе девицы вы успели сделать развратнейшую из девиц». Вероятно, Станиславский казался бы в этой сцене исполном; но и Массалининов был высок, статен, истинно разгневан. Он хватал Фому и бросал в стеклянную дверь — летели осколки Фомы валялся во дворе, чего уже не видели зрители.

Гроза, описанная Достоевским, была воспроизведена изумительными мастерами шумов Художественного театра. Ослепительно сверкали молнии, раскатывался гром, струи дождя били в пустой проем двери. Вокруг Ростанева метался хорювод старух-приживалок во главе с матушкой-генеральшей; ползая на коленях, рыдая, кликушествовая, молили они вернуть Фому, который с палочкой шел где-то, как король Лир в бурю. И дядюшка уже скакал на коне Полкане вслед за ушедшим, и дамы, рыдая, готовили грудной чай, причитая над забытыми очками Фомы. Возвращенного Фому вводили под руки. Короля сажали в кресло. Не было в спектакле реплики о том, что Фома говорил голосом «умирающего за правду человека», но Москвин говорил именно так. «Куда это меня привели?» — вопрошал страдалец... — «Где я?.. Жизнь, что же ты такое? Живи, живи, будь обесчещен, опозорен, умален, избит, и когда засыплот песком твою могилу, только тогда опомнятся люди, и бедные кости твои раздавят монументом!.. О, не ставьте мне монумент! Не ставьте мне его! Не надо мне монументов!.. В сердцах своих воздвигните мне монумент, а более ничего не надо, не надо, не надо!»

Все шло так, как хотел, мечтал Фома. Наслаждаясь монологом о собственной добродетели, он соединял руки полковника и Настеньки, всех благословлял, всем все прощал — и окончательно становился властителем Степанчикова.

Спектакль Москвина завершился затянущуюся паузу между премьерами Художественного театра, оборвал

заться от основных особенностей собственной природы... чтобы с такой внешней и внутренней полнотой представить образ». Тонкий критик Сергей Глаголь упрекал актера в том, что зрители смеются над Фомой, в то время как зрителям должно быть страшно. Другой критик, И. Игнатов, кажется, был ближе к истине и к авторскому решению: «Г-н Москвин изобразил не характер, — он представил большее, — он дал целое общественное явление, не умершее и не умирающее. Я иного не мог видеть в его игре, и за всей комичностью образа видел только тяжелое и потрясающее».

«Село Степанчиково», опубликованное еще в крепостное время, не отходило в прошлое, но словно набирало силы во времени, в наступившем двадцатом веке. Ассоциации переходили в новые прямые аллюзии. Распутин, распутинщина — об этом говорят и пишут. Воля к покорению у лидера, стремление к покорству у обитателей-обывателей — это во все времена было, в семнадцатом году проявлено резко, тем более что лидеры между собою борются. В премьерных рецензиях более акцентировалось «ростаневское» начало современности, Николай Эфрос иронизировал: «Иные готовы поставить знак равенства между Его-

перулка на Остоженке, чтобы играть Фому. Сошел спектакль — продолжал играть в концертах, изводил собеседника поучениями, разбрасывал деньги — впрочем, осторожно, чтобы не испортить. Фома осуществлял свою мечту — его гнали и проклинали, швыряли в дверь — он снова возникал, применялся к обстоятельствам, утверждался».

Впереди, в будущем, у Москвина будут другие, мечтающие о своем троне, о своей власти. Гоголевский Городничий с Михаилом Чеховым — Хлестаковым, «Морильщик клопов и тараканов», нищий Черваков — в леоновском «Унтиловске». Воющий в клетке плененный мужицкий царь Емельян Пугачев. И озорник, миллионщик, тоскующий хам, повелитель города Калинова и его обитателей — Хлынов «Горячего сердца».

Елена ПОЛЯКОВА,
доктор искусствоведения.

● И. Москвин в роли Фомы Опискина.